

Musée de Saint-Maur - Villa Médicis

Ville de Saint-Maur-des-Fossés

Midi au Musée

Conférences publiques données les 13 décembre 2016 et 17 janvier 2017 dans le cadre de l'exposition ***Pablo Flaiszman, Prix spécial du maire de la Biennale de l'estampe 2015*** (19 novembre 2016 – 12 février 2017)

La sieste de Pablo Flaiszman

par Carine Delaporte, médiatrice et chargée des publics du musée de Saint-Maur

Ce texte est la retranscription des conférences intitulées *Midi au musée* qui sont organisées au musée de Saint-Maur tous les deux mois à l'heure du déjeuner. Cette rencontre permet de découvrir en détail une œuvre des collections.

La sieste de Pablo Flaiszman est une estampe réalisée à l'eau-forte et aquatinte, appartenant aux collections du musée de Saint-Maur. Cette œuvre a reçu le *Prix spécial du Maire* lors de la 7^e Biennale de l'estampe de Saint-Maur en 2015, récompense ayant permis à l'artiste d'exposer son travail au musée de Saint-Maur.

Après une courte présentation de Pablo Flaiszman et de sa démarche artistique, je resituerai l'œuvre dans un contexte pictural plus élargi, en particulier celui de la scène de genre au sein de l'intimité de la maison.

Biographie

Pablo Flaiszman est un artiste né en 1970 à Buenos Aires en Argentine. Installé en France depuis 2000, il vit et travaille à Paris.

Attiré depuis l'enfance par l'art et le dessin, il va se former à l'âge de 20 ans auprès d'une artiste peintre-graveur, Luisa Reisner. Rapidement, elle détecte chez son élève une qualité majeure, la maîtrise de la ligne. Il n'aura alors de cesse de perfectionner cette habileté en suivant des cours de dessin d'après modèle vivant de façon quasi quotidienne, d'abord à Buenos Aires puis à Paris à l'Académie de la Grande Chaumière. Certains de ses dessins sont d'ailleurs exposés dans les salles du musée en parallèle de ses gravures.

Luisa Reisner a l'intuition que cette éloquence de la ligne peut s'exprimer à travers un autre médium, celui de la gravure où la maîtrise du trait est primordiale. Elle lui fait rencontrer une personne importante pour la suite de sa carrière, Alfredo de Vincenzo, qui va l'initier dès 1997 à la gravure. Il devient son maître. Spécialiste du burin, Alfredo de Vincenzo lui fait découvrir les différentes techniques de la gravure. La taille-douce (eau-forte et aquatinte) a très vite sa préférence, rappelant par son rendu en aplat, la peinture. Dans une première période, la couleur sera présente puis sur les conseils d'Alfredo de Vincenzo, il l'abandonne progressivement pour ne plus s'exprimer qu'en noir et blanc.

Jusqu'en 2010, Pablo Flaiszman prend comme sujet principal le thème des portraits et autoportraits puis commence, à partir de cette date, à élaborer des scènes de genre inspirées de la vie quotidienne, sujet dans lequel s'inscrit notre œuvre.

Aujourd'hui, Pablo Flaiszman est une figure majeure de l'estampe contemporaine, récompensé par plusieurs distinctions et exposant dans de nombreux lieux.

Méthode de travail

Pablo utilise comme base de travail pour ses scènes de genre, des clichés photographiques qu'il réalise lui-même. Il quitte rarement son appareil photographique avec lequel il se met en scène lui-même mais pas uniquement car il photographie, sans être vu de ces modèles, des moments d'intimité en famille ou lors de repas entre amis.

Il peut être inspiré par une ambiance, une lumière ou une atmosphère particulière mais toujours avec cette particularité d'évoquer la présence humaine.

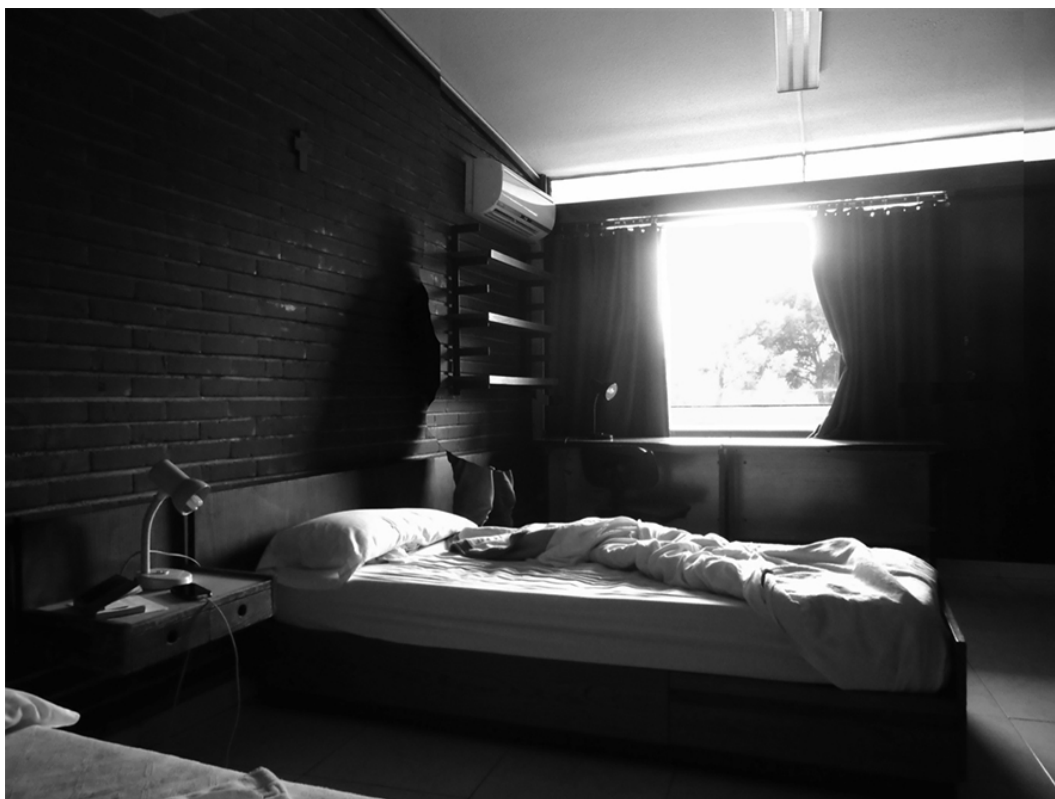
Ces nombreux clichés sont gardés précieusement dans un dossier de son ordinateur et réutilisés selon son inspiration du moment. Quand il décide finalement de traduire en gravure une de ses photographies, il va la modifier en retenant la luminosité de l'une, un angle de vue plus intéressant sur une autre, supprimant même à l'aide d'un logiciel de retouche d'images, les éléments qui ne l'intéressent pas. Ainsi, il recompose une nouvelle image par photomontage.

Une fois satisfait par ce montage, il l'imprime alors à la dimension de la gravure souhaitée puis il passe à la gravure proprement dite.

La première étape est celle de l'eau-forte. Il couvre d'un vernis protecteur sa plaque de zinc. Après séchage, Pablo superpose sur sa plaque une feuille de papier carbone blanc puis le photomontage. Il repasse à l'aide d'un crayon les principales lignes de la photographie qu'il souhaite conserver en gravure ; pour *La sieste*, il a gardé la fenêtre, le lit, les meubles, le revêtement du mur. La feuille de papier carbone duplique ce dessin sur la plaque et lui sert ainsi de report. Historiquement, la plupart des graveurs se servaient d'un dessin sur papier calque pour reporter sur la plaque les éléments importants, papier calque qui avait vocation à être détruit.

Puis, Pablo travaille directement sur la plaque avec une pointe retirant le vernis. Il peut corriger, ajouter ou accentuer des éléments. Ce geste est souvent assimilé à celui d'un crayon sur une feuille de papier, le métal n'est pas entamé, seule la couche de vernis est retirée.

La plaque est ensuite plongée dans un bain d'acide qui va venir creuser ou « mordre » à l'endroit du dessin alors que les surfaces vernies ne seront pas touchées et resteront intactes. Après nettoyage, le graveur procède à un premier tirage (intitulé 1^{er} état) sur papier afin de vérifier l'état d'avancement de son travail.



Pablo Flaiszman
Photomontage, 2014
Numérique

Il passe ensuite à l'étape de l'aquatinte. Le premier geste est de protéger au vernis les zones qu'il souhaite conserver blanches car non mordues par l'acide. La gravure et l'aquatinte en particulier est une technique demandant une décomposition précise du dessin qui n'est pas la plus naturelle. En peinture les zones de lumière sont souvent les dernières touches, il faut ici les faire apparaître en premier. La difficulté vient aussi du fait que tout geste est définitif, il n'y a pas de possibilité d'erreur ou de retour en arrière possible.

Puis la plaque est placée dans une boîte à aquatinte, souvent de grande dimension, dont la partie basse est chargée de poudre de colophane (résine de pin) très volatile. Une hélice actionnée manuellement provoque un courant d'air qui va agiter les grains dans la boîte. Il faut alors attendre quelques secondes que les grains les plus lourds retombent au sol puis on place la plaque à l'intérieur afin que les grains de colophane les plus fins se déposent. Une fois sortie de la boîte, la plaque donne l'impression d'être recouverte de poussière. Elle est posée sur une grille, puis chauffée par le dessous à l'aide d'un réchaud à gaz. Il s'agit ici d'une étape délicate qui demande une certaine expérience, il ne faut pas trop chauffer mais suffisamment pour que les grains de colophane adhèrent à la plaque.

La plaque est ensuite plongée quelques secondes dans l'acide qui va mordre non pas de manière uniforme car il y a des espaces entre les grains (espace dans lequel l'acide va agir alors que sous les grains la plaque est imperméable). Le résultat donne un aspect très caractéristique de petits points ou tramage.

L'aquatintiste retravaille la plaque et protège au vernis les zones à conserver en gris clair puis il procède à une nouvelle morsure d'acide. Il reprend sa plaque, la protège pour conserver des zones de gris moyen, la plonge dans l'acide... et ainsi de suite jusqu'au noir le plus profond. Ce geste de pose du vernis protecteur peut être assimilé au geste du peintre puisqu'il utilise des pinceaux.

Concernant *La sieste*, Pablo a réalisé deux aquatintes de quatre bains d'acide chacune. L'aquatinte permet ainsi d'apporter une large gamme de nuances, de valeurs de tons, donnant un aspect proche du rendu de la peinture. Ce procédé restitue parfaitement les ombres et lumières.

Après nettoyage de la plaque (il faut retirer le vernis et la poudre de colophane), le graveur vérifie à nouveau son travail en encrant la plaque et en imprimant. Je ne

détaillerais pas ici cette étape de travail qui demande également une gestuelle et un savoir-faire particulier. Pablo Flaiszman réalise dans son atelier les tirages d'essai, en revanche, les tirages définitifs sont imprimés aux ateliers Moret à Paris par Thomas Fouque.

Ces tirages d'essai sont nécessaires pour vérifier l'avancement du travail car il n'y a aucune autre possibilité de voir le résultat.

Description de *La Sieste*



Pablo Flaiszman
La Sieste, 2014
Eau-forte et aquarelle

Nous entrons avec cette œuvre dans une pièce relativement sombre. La construction et l'angle de vue en diagonale permettent d'accentuer la profondeur de la pièce. Il s'agit d'une chambre à coucher comme l'indique de manière évidente le lit, au centre. D'ailleurs le titre donné par l'artiste *La sieste* fait référence au meuble. Outre ce lit, on y voit une table de chevet sur laquelle repose une lampe et peut-être un livre. Dans le fond de la pièce est accrochée au mur une étagère aux rayonnages vides. Enfin, une fenêtre partiellement occultée par des rideaux offre une source lumineuse intense et éclaire la pièce. La fenêtre ouvre sur un extérieur difficilement identifiable comme souvent chez

Pablo Flaiszman. Cette dernière ne permet en aucun cas au regard du spectateur de s'échapper mais au contraire le garde présent dans cette pièce. L'important est le rendu de la lumière entrant dans la chambre, pas la vue au-delà de la pièce. La lumière tient une place importante dans son œuvre, il travaille de façon exceptionnelle le clair-obscur et le contre-jour ajoutant souvent une part d'étrangeté à la représentation.

La source lumineuse apportée par la fenêtre éclaire le drap blanc. Le lit est défait, les draps formant un amas de plis. L'empreinte du corps est encore marquée. Il nous semble presque ressentir cette présence humaine venant juste de se lever. D'ailleurs, celle-ci a-t-elle véritablement disparue ? La seule présence humaine est une ombre ajoutant à cette scène une atmosphère particulière presque mystérieuse. Au spectateur de se poser des questions : Où est donc passé le personnage ? Est-ce une apparition ?

À regarder avec plus de précision, la chambre est sobre voir anonyme, sans aucune personnalisation. Il s'agit probablement d'une chambre d'hôtel où l'occupant est de passage.

Le photomontage apporte quelques éclaircissements, les détails sous la fenêtre étant peu indentifiables sur la gravure, on y reconnaît un bureau avec une chaise. Il est intéressant de noter que certains éléments ont été supprimés par l'artiste : le lit jumeau, la croix au mur, la climatisation, le téléphone portable en charge sur la table de nuit. C'est un choix volontaire, les scènes de genre sont intemporelles chez Pablo Flaiszman. Il supprime tout élément permettant d'inscrire l'œuvre dans une période historique précise afin que le spectateur puisse se projeter. Ces suppressions révèlent la liberté créatrice du graveur, il se sert de ce cliché pour le cadrage, les grandes lignes mais supprime ce qui ne l'intéresse pas ou qui lui semble secondaire. La photographie a un aspect un peu froid et distancié, l'artiste la réinterprète en gravure afin de lui donner vie, de lui rendre une atmosphère, presque une âme. Il laisse le soin au spectateur face à la scène d'imaginer toutes sortes d'histoires.

Ce cliché a été pris dans une chambre universitaire du Collège argentin à Madrid, alors que le graveur séjournait dans la ville à l'occasion d'une exposition. Le personnage supprimé c'est lui, bien qu'il ait décidé de supprimer son image (le bas des jambes est encore visible sur le photomontage), son ombre est encore là. Oubli involontaire ou intentionnel, seul Pablo Flaiszman peut y répondre.

La Sieste, une scène de genre contemporaine

Avec cette gravure, Pablo Flaiszman s'inscrit dans une catégorie artistique particulière, celle de la scène de genre.

La scène de genre est une représentation de la vie quotidienne à caractère anecdotique, familière ou populaire dont les personnages sont des types humains anonymes (Encyclopédie Universalis). Traditionnellement, la peinture est classée par genre de manière hiérarchique : le monde inanimé, minéral et végétal en bas (la nature morte et le paysage) puis viennent les représentations animales et humaines (du personnage le plus simple au plus important) que l'on dénomme peinture d'histoire. Au sommet, se trouvent les représentations divines ou la peinture religieuse, reconnue comme la plus réputée. Cette hiérarchie longtemps privilégiée en peinture s'explique logiquement car l'art se doit de sublimer, d'embellir et non pas d'évoquer la réalité ou la vie quotidienne. Si la scène de genre apparaîtrait réellement au XVII^e siècle, des prémices sont déjà visibles dans certaines enluminures médiévales comme *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, manuscrit du XV^e siècle conservé au Musée Condé de Chantilly. La scène de gauche montre l'intérieur d'une habitation paysanne en France à cette époque. La pièce principale et unique de la maison est la chambre, dont on aperçoit le lit. Au XV^e siècle, ces représentations réalistes sont encore attachées au contexte religieux qui demeure le sujet principal. La catégorie artistique de la scène de genre comme celle du paysage ne sert que de toile de fond pour renforcer le message.

La peinture de genre ne commence précisément qu'à partir du XVII^e siècle et dans un pays en particulier, la Hollande. La vie quotidienne cesse alors d'être anonyme et devient le sujet central des tableaux hollandais. Les raisons de cette apparition en Hollande s'expliquent pour les spécialistes par la religion dominante, le protestantisme qui prône l'iconoclasme mais aussi des raisons sociétales. La maison, lieu de l'intime, est valorisée beaucoup plus qu'ailleurs en Europe. L'intérieur (univers plutôt féminin) est un lieu favorable contrairement au monde extérieur, vu comme un lieu de perte. Malgré tout, la peinture reste porteuse d'un message, souvent d'ordre moral.



Frères de Limbourg
 Les Très riches heures du duc de Berry
Calendrier – Mois de février, folio 2 verso,
 1411 – 1416
 Peinture sur vélin
 Musée Condé, Chantilly

La peinture de genre se divise en différentes sous-catégories dans lesquelles se situe la scène d'intérieur, catégorie à laquelle appartient *La sieste* de Pablo Flaiszman.

Le terme de scène d'intérieur, fait référence aux représentations du foyer domestique, le lieu de la vie privée où l'on mange, dort, travaille et se repose. Avant 1800, les œuvres où l'intérieur domestique domine sont très minoritaires, contrairement aux intérieurs à caractère public comme les cafés, les théâtres, les boutiques ou les lieux de travail. La scène d'intérieur domestique a reçu peu d'attention de la part des artistes. Même les recherches en histoire de l'art sont quasi inexistantes, la seule étude de référence est celle de Frances Barzello, historienne de l'art anglaise, dont le livre intitulé Intérieurs, les peintres de l'intimité est publié aux éditions Hazan en 2006. Le sujet de la scène

d'intérieur domestique n'existe pas officiellement (pas au sens d'une catégorie artistique) avant la fin du XIX^e siècle. Et la représentation de la chambre peut-être même encore moins car c'est le lieu le plus privé. Pourtant cela n'a pas toujours été le cas. Si on remonte au Moyen Âge (cf. *Les Très Riches Heures*), la chambre n'est pas une pièce indépendante et réservée au sommeil comme nous la connaissons aujourd'hui mais un espace aux multiples fonctions, en général le seul de la maison. Cette pièce unique, seul endroit chauffé de la maison peut servir pour prendre le bain mais aussi d'espace de réception, de repas où l'on reçoit ses proches (la table est dressée selon les besoins), de chambre où le lit est visible par tous. C'est enfin la pièce où l'on naît et où l'on meurt. Il faut attendre, la fin du XVII^e siècle pour voir une évolution. Les mœurs changent peu à peu et la chambre devient une pièce plus intime, réservée aux seuls proches.

Mais c'est surtout au XIX^e siècle qu'un profond changement s'amorce, la maison lieu où l'on vit mais aussi où l'on travaille pour la majorité, devient uniquement un lieu de vie. Au fil du XIX^e siècle, le foyer se transforme en nid dans lequel on aime se réfugier. La manière d'apprécier sa maison se modifie considérablement. Ceci explique en partie, la multiplication à cette période des représentations de la maison au sens large, comprenant le jardin, en peinture mais également en littérature.

Malgré tout, il existe des exceptions, quelques exemples d'intérieur domestique sont datés avant 1800.



Jan Van Eyck (1390 - 1441)
Les époux Arnolfini, 1434
Huile sur bois
National Gallery, Londres

Au XV^e siècle, Jan van Eyck peint *Les époux Arnolfini*, tableau considéré comme la première vue d'un intérieur dans l'art. Van Eyck est vu comme un précurseur dans la représentation de scènes intimes. Officiellement, il s'agit d'un portrait mais le rendu des détails de la pièce, l'atmosphère empreinte de solennité, l'observation attentive de la lumière entrant par la fenêtre, tous ces éléments contribuent à rendre vivante cette scène d'intérieur.

Au XVII^e siècle, en Hollande, de nombreuses scènes d'intérieur vont être traitées en peinture à travers la scène de genre. De nombreux peintres hollandais parmi les plus connus comme Johannes Vermeer ou Pieter de Hooch, vont représenter des scènes de genre, comme cette *Mère et son enfant la tête sur les genoux*.



Pieter de Hooch (1629 – entre 1684 et 1694)
Une mère et son enfant la tête sur ses genoux, 1658-1660
Huile sur toile
Rijksmuseum, Amsterdam

Certains peintres vont même se spécialiser dans les scènes d'intérieur mais les vues domestiques ne sont souvent que le décor illustrant une histoire au sujet moralisant. Pourtant, c'est ce type d'œuvres qui influencera les artistes du XIX^e siècle à faire des intérieurs un sujet à part entière.



Samuel van Hoogstraten (1627 - 1678)
Vue d'un intérieur ou Les pantoufles, vers 1670
 Huile sur toile
 Musée du Louvre, Paris

Pour le XVII^e siècle, il est intéressant d'évoquer la peinture de Samuel Van Hoogstraten et sa *Vue d'un intérieur ou Les Pantoufles*, conservée au Musée du Louvre. Ce tableau est considéré comme un chef-d'œuvre de perspective, illustrant ce que l'on voyait en entrant dans une maison hollandaise à cette époque. Il s'agit de l'un des premiers tableaux représentant un intérieur vide, sans personnage. L'une des forces de l'intérieur vide est sa capacité de suggérer la présence humaine comme l'a parfaitement compris le peintre. Ces pièces vides nous parlent de ses occupants comme ces pantoufles venant justes d'être abandonnées sur le pas de la porte ou ces clefs qui ont servi à nous ouvrir les portes. Van Hoogstraten, semble avoir été le premier à exploiter la possibilité de ce thème comme œuvre d'art à part entière. Cette particularité ne réapparaîtra pas avant le

XIX^e siècle. À titre de comparaison, le paysage et la nature morte se sont émancipés de toutes valeurs morales ou religieuses, deux siècles auparavant.



Samuel van Hoogstraten (1627 - 1678)
Vue d'un couloir, 1662
Huile sur toile
Dyrham, National Trust

Pourtant comme chez Pablo Flaiszman, Van Hoogstraten semble incapable d'envisager un intérieur sans présence humaine. Parfois cette présence est effective : le couple assis dans une alcôve, près d'une fenêtre d'où provient la lumière qui éclaire le carrelage, humanise la *Vue d'un couloir*. Parfois, elle est suggérée : les clefs sur la porte dans *Les Pantoufles* évoquant la main qui les a laissées là et, en même temps, ouvrent la perspective sur la pièce suivante.

Au XVIII^e siècle, le genre va se répandre en France par la montée de la bourgeoisie, public amateur de scènes de genres. On retrouve le thème de l'intimité de la chambre dans la peinture de Jean-Honoré Fragonard comme avec cette *Jeune fille faisant jouer son chien sur son lit* mais il y a ici une connotation sexuelle évoquée par les historiens de l'art qui ne sera pas détaillée ici et qu'on ne trouve pas dans *La sieste*.



Jean-Honoré Fragonard (1732 - 1806)
La Gimblette, 1768
Huile sur toile
Collection Cayeux, Paris



William Hogarth (1697 - 1764)
Mariage à la mode (série), Tête à tête, 1743
 Huile sur toile
 National Gallery, Londres

En Angleterre, William Hogarth reprend dans sa peinture le message moral des peintures hollandaises. Dans *Le mariage à la mode*, l'intérieur joue autant que les personnages dans la compréhension du message délivré. Cette œuvre fait partie d'une série qui évoque en plusieurs scènes, le mariage du fils d'un aristocrate avec la fille d'un marchand. L'intérieur est un élément constitutif du message : le tableau au-dessus de la cheminée représentant Amour jouant de la cornemuse (instrument réputé dissonant), la chaise renversée, le domestique présentant les factures, le chien sortant un chapeau de femme de la poche de son maître et la femme, genoux écartés, suggère une nuit de passion extraconjugale. Tout dans cette pièce évoque le désordre et les difficultés du ménage.

Il faut vraiment attendre le XIX^e siècle et ce dans tous les pays, pour enfin revoir l'intérieur comme sujet principal. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce phénomène. La montée de la bourgeoisie engendre un nouveau public d'acheteurs, désireux de voir leur

situation sociale reflétée sur les toiles qu'ils achètent. À cette même période, apparaît également une sacralisation de la sphère privée, les maisons ont maintenant des pièces aux attributions bien précises. Cela s'accompagne d'une nouvelle notion d'intimité. Les artistes vont s'accaparer du sujet en le modernisant et en supprimant l'histoire moralisante.

En parallèle de cette modification sociétale, une véritable révolution bouleverse la peinture : la hiérarchie des genres devient obsolète. Le plus important est de faire uniquement de la peinture, peu importe le sujet. Les artistes modernes vont revendiquer de ne pas raconter d'histoires dans leurs tableaux, il laisse cela à l'art ancien. Ils préfèrent explorer l'étrangeté qui surgit quand on regarde sous un certain angle les aspects les plus familiers du quotidien.



Mary Ellen Best (1809 - 1891)
Notre salle à manger à York, 1838
Aquarelle sur papier
Collection privée

À partir de cette date, on voit se multiplier, des intérieurs peints à l'aquarelle. Le sujet est uniquement l'intérieur mais ce genre de représentation n'aura pas vraiment de

disciples dans la grande peinture, celle à l'huile (la peinture à l'huile évoque la permanence). L'aquarelle n'est pas considérée comme de la grande peinture d'autant que cette technique est utilisée par les femmes artistes. À titre d'exemple, Mary Ellen Best fait partie de ces artistes féminines ayant traité dans leurs œuvres des intérieurs vides. Son travail influencera plus tard les magazines de décoration. Ces aquarelles d'intérieurs sont les premières peintures depuis Van Hoogstraten qui prennent délibérément comme sujet l'intérieur domestique.



Adolph von Menzel (1815 – 1905)
La chambre au balcon, 1845
Huile sur carton
Alte Nationalgalerie, Berlin

Une comparaison entre Pablo Flaiszman et le peintre allemand Adolph von Menzel, artiste peu connu dont les œuvres datent de la fin des années 1840, est intéressante à établir. Menzel exécute à l'huile plusieurs études d'intérieurs avec ou sans ses occupants. Ces œuvres sont en fait des esquises préparatoires sur carton ou papier et qui ne sont pas faites pour être vendues ou exposées. Beaucoup ont été retrouvées dans son atelier après sa mort, ce sont pourtant des peintures de belles facture mais qui n'auraient jamais été acceptées comme œuvre achevée, le sujet jugé trop vague et léger, la technique trop concise pour le goût de l'époque. Dans *La chambre au balcon*, est figuré l'angle d'une chambre vide, un angle bien particulier. La pièce semble calme, un rai de lumière est visible sur la chaise devant la fenêtre, le miroir ouvre la perspective et montre l'autre partie de la pièce. Cette peinture semble si vivante que le spectateur peut sentir la brise venant gonfler le rideau. La chaise abandonnée, la fenêtre ouverte et les vêtements en désordre sur le lit portent l'empreinte des occupants absents. La présence humaine est palpable. L'une des réussites de cette œuvre est de nous donner l'impression que nous sommes dans la pièce. Cette même impression que le spectateur ressent face à *La sieste*. En mettant nos sens à contribution, Menzel nous a fait entrer dans cette chambre.

Autre parallèle, la méthode de travail utilisée par les deux artistes, Menzel était toujours en retard pour les repas car il croquait systématiquement la scène domestique visible sous ses yeux. S'il avait vécu à notre époque, il est tout à fait probable que Menzel aurait utilisé un appareil photographique à la manière d'un Pablo Flaiszman pour fixer ses souvenirs.

En avance sur son époque, Adolph von Menzel restitue son expérience visuelle, démarche inacceptable pour une peinture contemporaine. Le cadrage de *Salon avec la sœur de l'artiste* est très moderne et proche de *Sous le cadre* réalisée en 2015 par Pablo Flaiszman.



Adolph von Menzel (1815 – 1905)
Salon avec la sœur de l'artiste, 1847
 Huile sur papier marouflé sur carton
 Neue Pinakothek, Munich



Pablo Flaiszman
Sous le cadre, 2015
 Eau-forte - Aquatinte



Vincent Van Gogh (1853 - 1890)
La chambre de Vincent, 1889
 Huile sur toile
 Art Institute of Chicago, Chicago

Les artistes ne nous donnent pas toujours les raisons pour lesquelles ils ont représenté tel ou tel intérieur mais il semble que le bonheur peut être une des explications. C'est en tout cas celle pour *La Chambre de Vincent* de Van Gogh. Il est impossible d'étudier *La sieste* sans évoquer ce tableau, réalisé en 1889. Ici, l'artiste communique sa joie dans sa chambre à Arles, par un trait vivant et des couleurs pures sorties directement du tube. Le lit donne l'impression de se gonfler. Tout évoque le bonheur dans la simplicité et la paix d'un lieu aimé. Même si pour certains spécialistes, la chambre paraît bancale, vacillante, comme prise de convulsion, ce qui laisse à méditer sur l'état mental de son créateur.

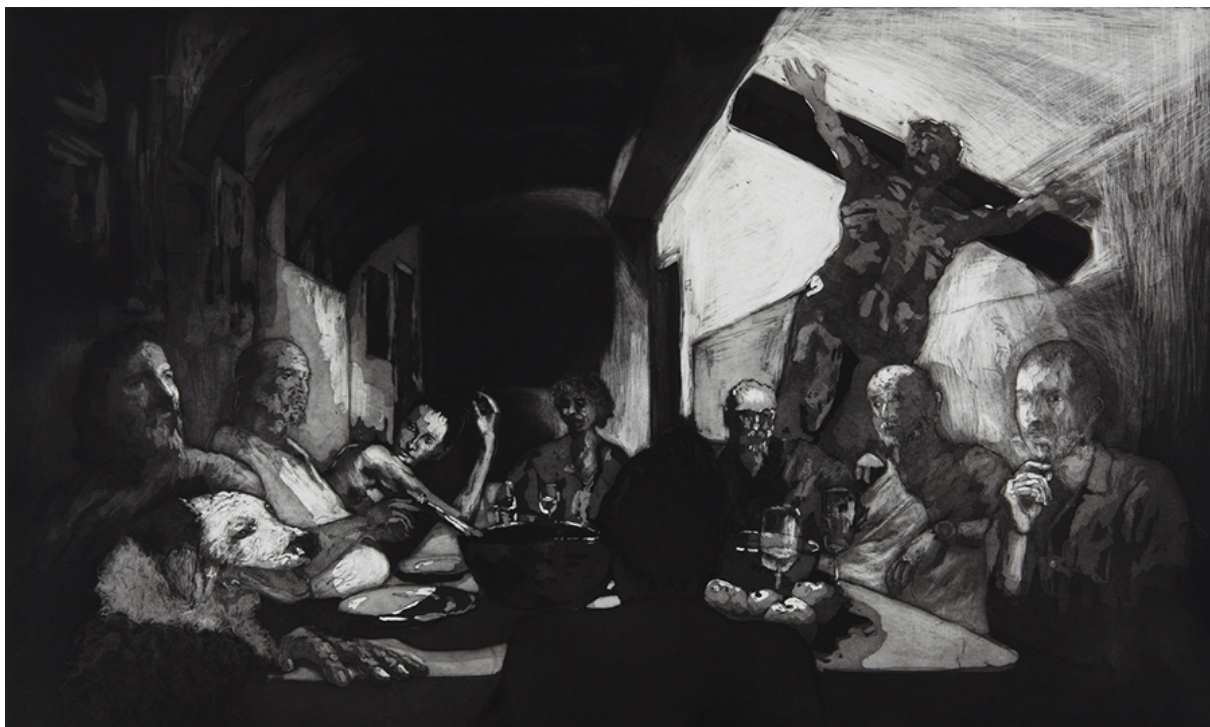
Cette œuvre est souvent assimilée à un autoportrait figurant un moment de bonheur et d'espoir, le rêve encore intact de Van Gogh de créer une communauté artistique avec Paul Gauguin dans le Sud de la France.

Aux alentours de 1900, dans trois pays différents, des peintres vont utiliser comme sujet principal de leurs œuvres des intérieurs. Leurs tableaux ont en commun leur nouveauté et sont unis par le fait que la pièce est jugée suffisamment importante pour faire l'objet de la toile. Des scènes qui mettent à ce point l'accent sur l'intérieur domestique en tant que sujet, et non pas comme simple fond ou décor du tableau, étaient une découverte pour le public de l'époque.



Félix Vallotton (1865 - 1925)
Le dîner, effet de lampe, 1899
Huile sur toile
Musée d'Orsay, Paris

En France, Félix Vallotton dans *Le Dîner, effet de lampe* comprend le potentiel offert des intérieurs, nul besoin de fioritures pour mettre en place une scène libérant l'imagination du spectateur. Dans cette représentation d'une famille dînant à la lumière de la lampe, l'intérieur joue un rôle essentiel dans l'impression d'ensemble de l'œuvre. L'utilisation de l'ombre au premier plan, rappelle le même procédé utilisé par Pablo Flaiszman dans *Cena de crucifixión*, ombre à laquelle peut s'identifier le spectateur face à l'œuvre.



Pablo Flaiszman
Cena de crucifixión, 2012
Eau-forte – Aquatinte



Edouard Vuillard (1868 - 1940)
La chaise longue, 1900
Tempéra sur carton
Collection privée

Avec Édouard Vuillard et *La chaise longue*, le personnage autrefois dominant dans la peinture est ici réduit à une simple forme parmi les nombreux éléments du décor.



Edmund Charles Tarbell (1862 - 1938)
A l'autre bout de la pièce (Près de la fenêtre, un moment de loisir), 1899
Huile sur toile
Metropolitan Museum of Art, New-York

Aux États-Unis, le peintre Edmund Charles Tarbell avec *À l'autre bout de la pièce* représente une nouveauté pour l'époque, le reflet de la lumière jouant sur le plancher a sans doute inspiré le peintre autant que la femme assise sur le sofa.



Vilhelm Hammershøi (1864 - 1916)
Grains de poussières dansant dans le soleil, 1900
Huile sur toile
Ordrupgaard museum, Copenhague

Au Danemark, Vilhelm Hammershøi représente l'intérieur sans aucun personnage, aucune histoire, aucun meuble, uniquement une pièce remplie de silence et de taches de lumière.

Ces quatre œuvres évoquent des intérieurs ayant une existence, ils sont nécessaires pour rendre l'impression recherchée par l'artiste. S'ils accueillent des personnages, la toile exprime l'impression d'être à l'intérieur, il ne s'agit pas d'une description mais d'une sensation. S'ils sont vides, l'artiste cherche à décrire les qualités spécifiques d'une pièce, non pas ses spécificités architecturales ou décoratives, comme au cours des siècles précédents, mais ses plaisirs, son atmosphère et parfois son étrangeté.

Vilhelm Hammerhøi en fera une de ses sources d'inspiration, presque obsessionnelle tout au long de sa carrière. Il s'agit la plupart du temps des lieux où il a vécu, proche d'Amsterdam. Dans *Grains de poussières dansant dans le soleil*, Hammershøi maîtrise parfaitement le rendu de la lumière, à l'instar de Pablo Flaiszman. C'est l'un des rares intérieurs qui capte l'esprit de la pièce vide plutôt que l'esprit de ceux qui y vivent habituellement. Cette image d'un calme puissant évoque ce qui se passe quand une pièce est laissée à elle-même. Les grains de poussière et les carreaux de la fenêtre habitent cet espace, et leur danse magique ne peut être interrompue que si la porte s'ouvre.



Vilhelm Hammershøi (1864 - 1916)
Portes ouvertes, 1905
Huile sur toile
The David Collection, Copenhagen

Dans *Portes ouvertes*, Hammershøi est un des premiers artistes à introduire une note inhabituelle de malaise dans un intérieur domestique. Les portes ouvertes provoquent une sorte d'instabilité, le spectateur est perdu dans cette multitude d'ouvertures. Il n'y a aucun meuble, ce qui est curieux pour un intérieur domestique, et les seuls indices concernant le statut social du propriétaire sont les belles proportions des pièces et les parquets cirés.

Il faudra attendre le mouvement Surréalisme pour retrouver ce sentiment de malaise. Les œuvres de Hammershøi sont souvent novatrices, à la fois minimalistes et hyperréalistes. Comme Pablo Flaiszman, il privilégie dans ses scènes le trait et l'atmosphère beaucoup plus que l'histoire.



Wilhelm Hammershøi (1864 - 1916)
Bedroom, 1890
Huile sur toile
Collection privée

Même ses tableaux d'intérieur, habités de personnages, sont énigmatiques comme dans *Bedroom* avec cette femme vue de dos, perdue dans une profonde réflexion. La gamme de tons restreints (gris, brun ou blanc) contribue à faire régner une atmosphère étrange, irréelle, dénuée de toute action ou d'anecdote. Cette ambiance monochrome rappelle les aquatintes de Pablo Flaiszman.

Il faut attendre la fin du XIX^e siècle, pour voir des artistes se spécialiser dans les sujets d'intérieurs. C'est le cas d'Édouard Vuillard où intérieurs, objets, personnages, meubles et tissus s'imbriquent étroitement. On trouve aussi ce sujet traité chez Pierre Bonnard et Félix Vallotton. Tous trois font partie du groupe Nabis, mouvement privilégiant l'intimisme, terme appliqué aux tableaux dépeignant la vie quotidienne dans des intérieurs domestiques.



Pierre Bonnard (1867 - 1947)
La sieste, 1900
Huile sur toile
National Gallery of Victoria, Melbourne

Dans les années 1890, Pierre Bonnard peint des intérieurs très beaux qui présentent des traits communs avec les œuvres de Vuillard. Il s'inspire des intérieurs bourgeois de sa famille, chez ses parents, dans sa maison d'enfance. Quand il rencontre sa compagne Marthe, la scène se déplace de la salle à manger familiale à l'intimité de la chambre à coucher. Une de ses œuvres est d'ailleurs intitulée *La sieste* mais dont la charge érotique est palpable contrairement à l'œuvre de Pablo Flaiszman.

Même si l'on sort de l'espace de la chambre, le parallèle ici entre *Sobre la mesa* de Pablo Flaiszman et *La nappe à carreaux rouges* de Pierre Bonnard est frappant.



Pierre Bonnard (1867 - 1947)
La nappe à carreaux rouges, 1910
Huile sur toile
Collection particulière, Suisse



Pablo Flaiszman (1970)
Sobre la mesa, 2015
Eau-forte et aquatinte sur zinc
Collection de l'artiste

Sur ces deux œuvres, l'importance de la table est visible, elle est le véritable motif graphique. Le traitement du plan de la table est redressé presque à la verticale de façon à occuper la majeure partie de la composition. Ainsi, les objets sont plus proches et nous font pénétrer immédiatement dans la scène.



Félix Vallotton (1865 - 1925)
Femme fouillant dans un placard, 1901
Huile sur toile
Collection privée

Félix Vallotton s'intéresse lui aussi aux potentialités dramatiques de l'intérieur dans *Le dîner* ou dans *Femme fouillant dans un placard*. Il comprend le pouvoir des intérieurs à la manière d'un poète, il suffit de peu de chose pour brosser une scène qui libère l'imagination. Cette fascination pour les intérieurs éclairés l'amena à créer quelques œuvres insolites aux compositions audacieuses en référence aux estampes japonaises en vogue à cette date ou aux cadrages photographiques modernes.

Wilhelm Bendz, comme Pablo Flaiszman utilise le jeu d'ombre créant lui aussi une atmosphère de mystère ou d'horreur. Comme dans *La sieste*, la lumière dans ce fumoir rend étrange cette pièce en peignant des ombres bizarrement allongées qu'elle projette sur les murs.



Wilhelm Bendz (1804 - 1832)
A smoking party, 1827-1828
Huile sur toile
Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen

Au XX^e siècle, l'intérieur domestique a décliné, même s'il n'a pas complètement disparu. Henri Matisse par exemple en fera un de ses sujets favoris. Il trouve dans les intérieurs tout ce qu'il veut en matière d'inspiration. Cette toile intitulée *L'atelier rouge*, donne une impression de collage ou *patchwork* comme dans les photomontages de Pablo Flaiszman. On retrouve ce principe de collage dans certaines œuvres du graveur, par exemple *Sans couverts* réalisée en 2015. Le tableau de Matisse est aujourd'hui considéré comme emblématique de l'art moderne.

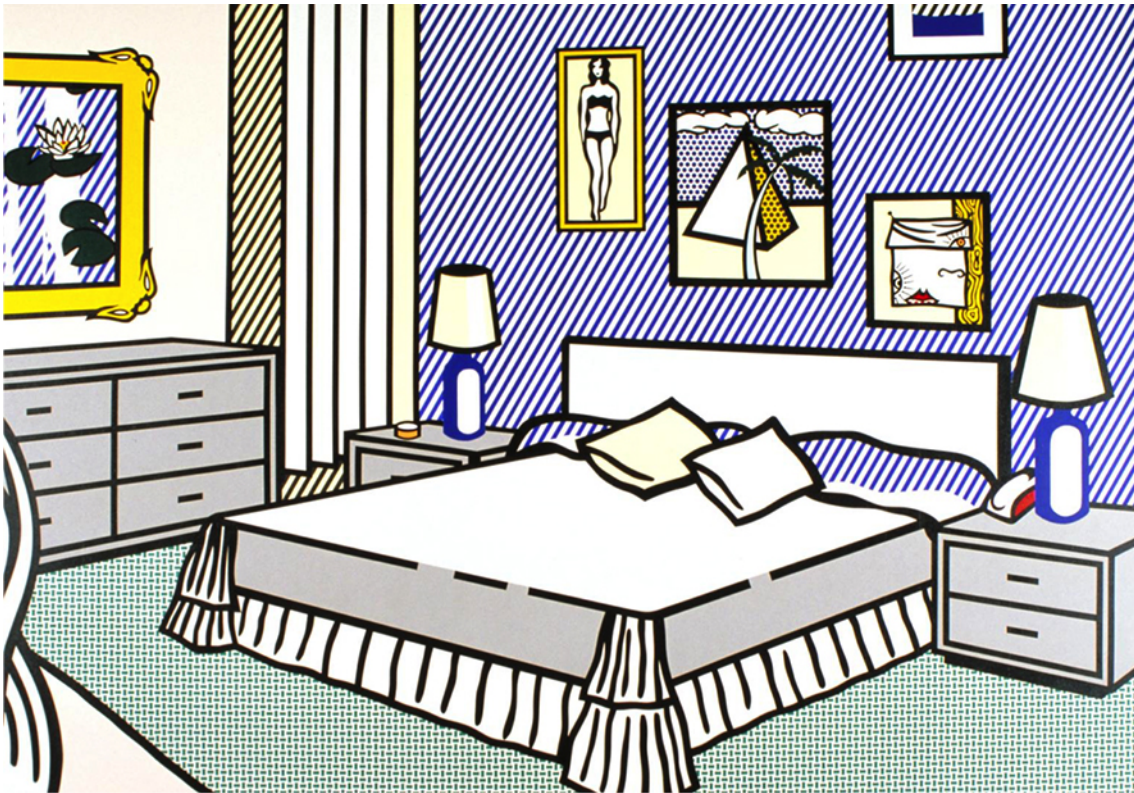


Henri Matisse (1869 - 1954)
L'atelier rouge, 1911
Huile sur toile
Museum of Modern Art, New York



Pablo Flaiszman
Sans couverts, 2015
Eau-forte - Aquatinte

Pour conclure, ce panorama non exhaustif des intérieurs en art, je prendrai un dernier exemple au XX^e siècle, *Interiors with waterlilies* de Roy Lichtenstein. Une des caractéristiques de cet artiste est de transformer la banalité familière en une étrangeté indéfinissable. Cette œuvre appartient à une série qu'il réalise au début des années 1990 en dépeignant des intérieurs domestiques. Ce sont de grands formats inspirés de publicités pour des magasins de meubles que l'artiste avait vu à Rome en 1989. Il n'aura de cesse, d'ailleurs, de s'inspirer des images de la culture populaire dans son travail plastique.



Roy Lichtenstein (1923 - 1997)
Interiors with waterlilies, 1991
Huile et acrylique sur toile
Tate Modern, Londres

Chez Pablo Flaiszman aucune référence à notre époque, au contraire, le graveur les atténue pour donner à son œuvre une impression d'intemporalité. De manière moins évidente que dans ses autoportraits, les intérieurs de Pablo Flaiszman sont dans une certaine mesure autobiographiques, ils parlent presque autant de lui que la représentation de son propre visage.