

**Dossier
pédagogique**



Musée de Valence

28 juin > 20 sept. 2015

Dessins, gravures...
de **Fragonard** à **Picasso**

CollectionS
d'artiste

Pierre Boncompain



**Musée
de Valence**

art et archéologie

4, place des Ormeaux 26000 Valence - 04 75 79 20 80



SOMMAIRE

03	—	Une collection d'artiste
04	—	Le dessin : repères historiques
08	—	L'estampe : graver, imprimer, reproduire
11	—	Sélection d'oeuvres
18	—	Glossaire
24	—	Pistes pédagogiques
25	—	Bibliographie
26	—	Informations pratiques



Visuel en couverture :
Pablo Picasso
Marie-Thérèse en femme torero (Suite Vollard 22), 1934
Eau-forte sur cuivre
© Succession Picasso, Paris 2015

UNE COLLECTION D'ARTISTE



Jean Audran, d'après Antoine Watteau
*Petite fille au profil perdu assise à terre,
la main gauche cachée dans les plis de sa
jupe*, eau-forte
© Musée de Valence, photo Béatrice
Roussel

Collectionner est un geste essentiel dans l'histoire de l'art, mais aussi une passion que chacun a pu éprouver dans son enfance. La collection parle des relations entre l'œuvre d'art et la société, entre les artistes et leurs commanditaires ou acheteurs, entre les amateurs privés et le public. Les premières attestations de cette pratique remontent à la Préhistoire : selon l'archéologue André Leroi-Gourhan, à Arcy-sur-Cure dans l'Yonne, au Paléolithique supérieur, une série d'objets ont été recueillis et amassés pour leur aspect curieux : blocs de pyrite, coquilles, fossiles, cristaux de quartz...

Pourquoi collectionner ?

RASSEMBLER LE MONDE CHEZ SOI

Le balancement entre ce que l'on montre et ce que l'on cache est essentiel à toute collection. Collectionner signifie aussi mettre en scène des objets pour raconter une histoire, raconter l'histoire. La présentation des peintures, jusqu'au 20^e siècle, par « écoles » nationales, les classements successifs des arts extra-européens, de l'ethnographie aux « arts premiers », ont rendu visible une histoire de l'humanité dont la validité doit être interrogée. La collection peut aussi se proposer de décrire le monde : aux 16^e et 17^e siècles, les frontières poreuses entre sciences et arts font des merveilles de la nature des œuvres d'art, exposées dans des cabinets de curiosités ou chambres des merveilles, qui inspirent aujourd'hui des artistes. La quête de l'extraordinaire est d'ailleurs une motivation essentielle du collectionneur.

ARTISTES COLLECTIONNEURS

Le thème permet d'explorer les relations entre les artistes et leurs collectionneurs, il invitera aussi le visiteur à inverser le regard et à montrer que les artistes eux-mêmes sont souvent collectionneurs. Des antiques de Michel-Ange aux œuvres d'art brut de Dubuffet, ces collections nourrissent et éclairent leur propre création. À tel point que le geste de collectionner peut être le principe même d'une œuvre, comme celle de Christian Boltanski qui, en arrachant des objets quotidiens à leur fonction première et en les accumulant, change le regard du spectateur sur elle. Quand la collection elle-même devient une œuvre, c'est un geste premier de l'enfant qui est retrouvé.

LE DESSIN : REPÈRES HISTORIQUES



Graphein signifie en grec description, terme qui comprend deux actions : dessiner, décrire.

Disegno, qui signifie dessin en italien, recoupe plusieurs sens : le contour des corps renvoie à la forme mentale de l'esquisse, non figée et implique la conception de l'œuvre. La ligne du contour est *cosa mentale*, issue d'abord de l'esprit ; le geste suit, la ligne est mouvement à la fois mental et physique.

La Renaissance va scinder le *disegno* selon deux axes : le dessein (desseing) concerne la pensée du tableau à venir. L'esquisse, les premières ébauches, constitueront le dessin.

Ces principes esthétiques ne se sont toutefois pas diffusés de la même façon en Europe.

Le sens de dessein/dessin s'avère aujourd'hui plus complexe encore, entre une conception du monde, l'image mentale, le but à atteindre, la forme donnée à une pensée, la construction d'un projet, le sujet même, la manifestation d'une émotion, une impulsion.

LA NAISSANCE DE L'ACADÉMIE

Au Moyen Âge, peinture et dessin font partie des arts mécaniques et non des arts nobles.

Ils sont considérés comme une activité surtout technique ; les pratiquants n'ont guère de libertés, contraints qu'ils sont d'être sévèrement contrôlés par les maîtres des guildes et corporations. Formation, contrats et relations avec commanditaires sont strictement encadrés. C'est principalement d'Italie que vient l'exemple de la revendication de l'autonomie de l'artiste. Dès le 15^e siècle, les artistes italiens affirment la noblesse du métier d'artiste, exigeant le passage de la peinture au rang des arts libéraux.

Sur le modèle des académies littéraires, à fort caractère intellectuel, les artistes revendiquent une formation de haut niveau : l'artiste nouveau ne peut être un simple artisan, il doit à la fois être cultivé et posséder de solides bases théoriques. La première, l'Accademia di disegno, est fondée à Florence par Giorgio Vasari en 1563, la seconde à Rome en 1577.

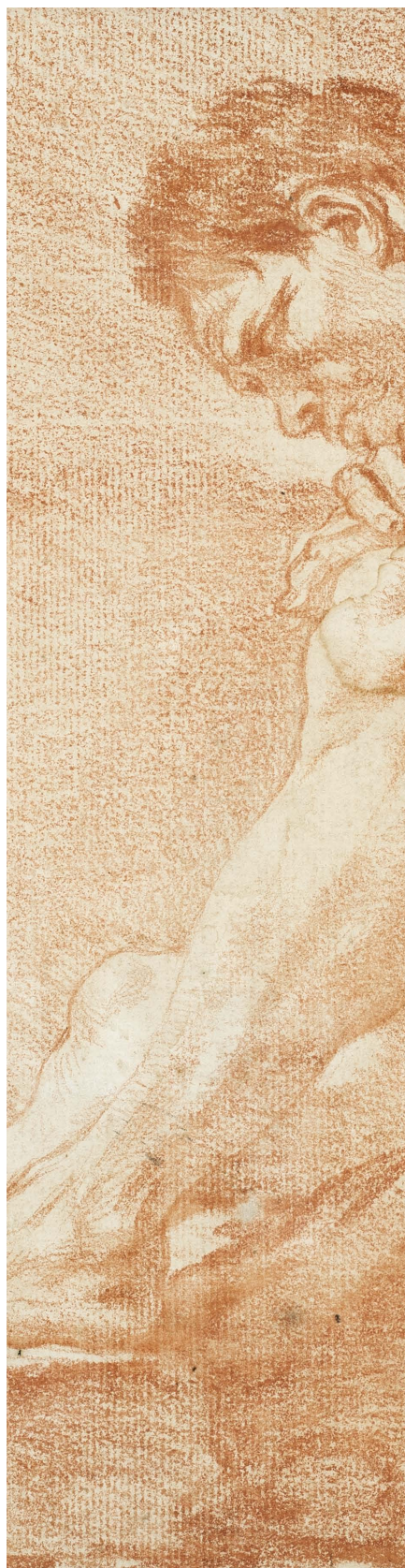
En France, l'Académie royale de peinture et de sculpture est fondée en 1648 et soutenue par Mazarin, elle obtient le monopole de la formation des artistes.

Entourage de Pierre Paul Rubens

Réunion de têtes, 17^e siècle

Pierre Noire

© Musée de Valence, photo Eric Caillet



Le fonctionnement de l'académie est extrêmement hiérarchique. Les académiciens exposent leurs œuvres tous les deux ans. À partir de 1725, l'habitude se prend d'exposer dans le salon carré du Louvre, d'où le nom de Salon que prend cette exhibition des travaux des académiciens. La présentation au public favorise la naissance d'une nouvelle forme de littérature : la critique d'art.

LA FORMATION DES ARTISTES

La formation des futurs artistes est fondée sur l'étude de la rhétorique, de la poésie, de l'histoire. Elle a pour but essentiel l'imitation de la nature ; elle fait du dessin un élément capital dans cette formation : d'après des dessins des professeurs d'abord, des moulages d'antiques ensuite, et des modèles vivants - dont l'Académie a le monopole - en fin de formation. D'où le terme en français écrit dessein/dessin, confondant la volonté qui préside à la création d'une œuvre et le « contour ». Pour dessiner, il convient d'étudier la perspective, la géométrie mais aussi l'anatomie ; l'essentiel de la formation repose donc sur la copie, le reste de cet enseignement étant assuré par des ateliers auxquels sont attachés les élèves.

LA QUESTION DU DESSIN

A la fin du 16^e siècle, on aboutit à cette conception qui voit le dessin (*disegno*) comme l'expression d'une idée abstraite, d'une beauté d'origine spirituelle : le dessin (trait) est toujours l'expression d'une beauté supérieure. Par cette double acceptation, (dessin et dessein), il est un moyen d'exercer un double contrôle sur la représentation, pédagogique et esthétique: pédagogique dans la codification du dessin à l'Académie (norme pour le tracé des plis des vêtements, des draperies, pour l'expression des visages, des muscles...), esthétique dans le choix des thèmes choisis.

Dès 1765, Diderot critique l'exercice du dessin de modèle : « Et ces sept ans employés à l'Académie à dessiner d'après le modèle, les croyez-vous bien employés, et voulez-vous savoir ce que j'en pense ? (...) Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées ; toutes ces actions froidement et gauchement exprimées par un pauvre diable, et toujours par le même pauvre diable, engagé pour venir trois fois la semaine se déshabiller et se faire mannequiner par un professeur, qu'ont-elles de



Attribué à Théodore Géricault
Charge de cavaliers orientaux, 19^e siècle
Plume et lavis de sépia et d'encre brune
© Musée de Valence, photo Philippe
Petiot

commun avec les positions et les actions de la nature? (...) la vérité de nature s'oublie, l'imagination se remplit d'actions, de positions et de figures fausses, apprêtées, ridicules et froides. Elles y sont emmagasinées, et elles en sortiront pour s'attacher sur la toile.»¹

Cependant, si l'« académie » de l'enseignement classique recherchait une beauté idéale et n'hésitait pas à corriger les proportions pour s'approcher de celles mesurées sur les statues antiques, le dessin de nu d'après nature moderne cherchait plutôt une représentation plus fidèle de la diversité des individus.

ENTRE CONTRAINTE ET LIBERTÉ

Après leur désignation comme art à part entière à partir des années 1660, dessin et gravure vont s'émanciper de leur fonction préparatoire à l'œuvre (comme esquisse, ou étude) pour gagner une autonomie et une part créative d'autant plus riche et étendue qu'elle s'appuiera sur de nombreuses expérimentations techniques et plastiques.

Le dessin, à l'origine constituant important de l'œuvre, puisqu'il en était son architecture, voit son pouvoir réduit avec l'émergence de l'art moderne ; privilégiée, l'esquisse s'affirme comme un élan, un troublant premier jet. Les repentirs ne seront plus cachés ou détruits. Toutes ces traces de recherche (parfois laborieuse) qui auraient pu assombrir l'image du génie de l'artiste sont désormais regardées avec étonnement.

Au 20^e siècle, deux tendances vont voir le jour. L'artiste est dans l'action. Le mouvement est inhérent à l'idée de l'artiste qui est forme.

La première tendance réside dans la démarche ; le travail préparatoire composé de croquis, de réflexions, d'annotations montre l'œuvre en train de se faire. (Marcel Duchamp, Joseph Beuys)

La seconde tendance revendique la création sous l'impulsion du geste. Geste incarné pour Matisse :

« Un dessin n'est-il pas la synthèse, l'aboutissement d'une série de sensations que le cerveau a retenues, rassemblées et qu'une dernière sensation déclenche, si bien que j'exécute le dessin avec l'irresponsabilité d'un médium. »²



Le déni d'un dessin préalable au travail de l'artiste devient une constante dans l'art et s'affiche même comme une provocation pour certains : «... L'art ne devrait pas être pensé avant d'être créé. C'est la seule façon d'introduire le doute et la fragilité .»³ L'impulsion, c'est aussi et surtout la liberté du geste. La peinture abstraite, l'engouement pour la psychanalyse et la découverte de l'inconscient sont pour une bonne part à l'origine de cet art qui se veut libre de toute contrainte.

1. Denis Diderot, *Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765*.
2. Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*.
3. Robert Rauschenberg.

Anonyme, école française
Personnages dans un paysage, 18^e siècle
Plume, encre noire et lavis gris
© Musée de Valence, photo Philippe Petiot

L'ESTAMPE : GRAVER, IMPRIMER, REPRODUIRE



L'estampe est le premier procédé qui applique à la création artistique des techniques de production en série. Elle peut faire intervenir deux personnes différentes, le dessinateur et le graveur. À la mort d'Antoine Watteau au début du 18^e siècle, de jeunes graveurs capables de reproduire ses dessins – dont François Boucher – sont réunis pour constituer un recueil qui devient un outil de travail précieux pour les artistes. Dans ce cas précis, et comme souvent, la gravure est principalement utilisée comme outil de communication et de diffusion. Mais d'autres artistes se sont approprié ce procédé dans un objectif tout autre, apprenant à maîtriser les possibilités qu'il offre et réalisant eux-mêmes des gravures originales plutôt que de les confier à des praticiens spécialisés. Francisco de Goya, qui fut l'un des premiers à utiliser l'aquatinte dans sa célèbre série des *Caprices* publiée en 1799, conçoit par exemple ses estampes comme des œuvres à part entière.

À la charnière des 19^e et 20^e siècles, l'une des premières entreprises d'éditions d'estampes modernes voit le jour, à l'initiative du marchand d'art et éditeur Ambroise Vollard. Les artistes – impressionnistes notamment – s'emparent différemment du médium : alors que Cézanne grave très occasionnellement, Renoir tire un grand nombre de lithographies en couleur, profitant de la popularité grandissante de cette technique. La plupart de ces artistes furent en tout cas, dans ce domaine, de grands expérimentateurs.

Plus tard, les cubistes Georges Braque et Pablo Picasso sont eux aussi de grands adeptes de techniques expérimentales, en unissant par exemple l'aquatinte à l'eau-forte. Créateur frénétique, Picasso s'essaie à toutes les techniques nouvelles de la gravure, qui stimulent à chaque fois sa créativité, et finit par être à l'origine de plus de deux mille estampes originales.

Georges Rouault
L'Amazone, 20^e siècle
Aquatinte
© Musée de Valence, photo Philippe
Petiot



ARTISTES ILLUSTRATEURS

On parle d'une image en tant qu'« illustration » quand elle est dépendante d'un texte, alors que, sitôt sortie de l'ouvrage, elle devient une estampe. Jean-Baptiste Oudry, Pablo Picasso, Henri Matisse et Georges Rouault ont en commun d'avoir réalisé des illustrations de textes, généralement commandées en amont par un éditeur. Rouault et Picasso ont collaboré avec l'un des plus célèbres d'entre-deux, Ambroise Vollard.

À l'exception de Jean-Baptiste Oudry, dont les dessins sont reproduits par une équipe de graveurs spécialisés, les artistes de l'exposition réalisent eux-mêmes les gravures originales destinées à être tirées en série. Pablo Picasso signe ainsi plusieurs eaux-fortes pour le *Chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac publié en 1931, tandis que pour l'*Histoire naturelle* de Buffon, en 1936, il privilégie la technique de l'aquatinte au sucre. Pour *Réincarnations du père Ubu* de Vollard, Georges Rouault, en plus des 17 eaux-fortes hors texte originales en couleur, fait graver sur bois d'autres dessins pour les illustrations intégrées dans le texte. Enfin, Henri Matisse, pour illustrer *Pasiphaé*, à partir de 1943, utilise la linogravure, procédé de taille d'épargne à partir du linoléum.

Henri Matisse
Linogravures pour *Pasiphaé, chant de Minos* d'Henry de Montherlant
© Musée de Valence, photo Béatrice Roussel



Utagawa Kunisada
Acteurs de théâtre kabuki, 1840
 Xylogravure
 © Musée de Valence, photo Béatrice
 Roussel

ESTAMPES JAPONAISES

La série d'estampes japonaises de la collection Pierre Boncompain, d'une grande cohérence de dates et de thèmes, est exclusivement composée de représentations d'acteurs de théâtre kabuki, sur une période qui s'étend de 1833 à 1840. Ces 46 feuillets, répartis en cinq diptyques, dix triptyques, et deux quadriptyques incomplets, sont l'œuvre de deux artistes, Utagawa Kuniyoshi et Utagawa Kunisada. Ils sont, avec Utagawa Hiroshige, les trois plus grands maîtres de l'estampe de la fin de l'ère Edo (1603-1868, Edo est l'ancien nom de Tokyo). Tous membres de l'école Utagawa, dont ils prennent le nom, les artistes se sont souvent associés pour des productions communes, malgré leur concurrence pour obtenir la faveur du public.

Autour des années 1860, les artistes occidentaux en quête d'inspirations nouvelles découvrent dans les estampes japonaises des propositions originales en matière de couleur, de cadrage, de perspective ou de format qui vont contribuer à faire émerger de nouvelles orientations artistiques, notamment le groupe des Nabis. Surnommé le « nabi japonard », Pierre Bonnard fut particulièrement touché par cette esthétique qui imprègne abondamment son œuvre.

On a appelé « Japonisme » l'intérêt extraordinaire suscité par les estampes japonaises – ukiyo-e – à la fin du dix-neuvième siècle sur les peintres impressionnistes, Van Gogh, Degas, Renoir, Whistler, Monet, Gauguin, Mary Cassatt et Toulouse-Lautrec, bien sûr, avec ses formes découpées en aplats de couleurs ; puis sur les peintres nabis, Bonnard, Vuillard, Vallotton, Maurice Denis.[...] Parmi les Hiroshige, Hokusai, Utamaro... figure Utagawa Kunisada qui illustre des scènes de théâtre kabuki, et dont un grand ensemble est présenté dans cette exposition.

Il y a dans les estampes japonaises un art des cadrages, de la distribution de la tache dans l'espace de la feuille, une absence de perspective, une vision frontale qui est le propre de l'art moderne, une synthèse colorée, décorative, qui lie figures et paysages, un sens de l'arabesque, qui apportèrent un air frais et nouveau dans la peinture, dont l'influence s'étend des impressionnistes jusqu'à Rodin, Matisse, Klimt ou même Viallat, et qui rejoignent en partie l'objet de mes préoccupations.

Pierre Boncompain

SÉLECTION D'OEUVRES

Dominique-Vivant Denon
(Givry, 1747 – Paris, 1825)
Portrait de jeune homme (Robespierre?) 14cm x 9cm
Pierre noire, estompe, sur papier.
© Musée de Valence, photo Béatrice Roussel



La figure de Robespierre (1758-1794) semble avoir particulièrement fasciné Denon qui a raconté leur première rencontre, lorsque convoqué par le Comité de salut public pour montrer ses gravures d'après les costumes républicains dessinés par David, il fit antichambre aux Tuileries en pleine nuit. Soudain, apparut le tyran, vêtu d'un gilet de mousseline bordé de soie rose... Les traces de vérole qui maculent la face du personnage ici représenté permettent d'y reconnaître Robespierre. Le Metropolitan Museum de New York conserve une autre représentation de « l'Incorruptible » par Denon, cette fois alors que sa tête vient d'être tranchée, encore dégoulinante de sang. Dans la vente après décès de la collection de Denon, figurait un moulage en plâtre du visage de Robespierre, probablement l'empreinte prise par le sculpteur Houdon en 1792. Il existe une lithographie de ce moulage qui a pu être faite à la demande de Denon et qui est conservée avec une autre version du portrait dessiné de Valence [collection privée].

Joseph Vernet,
Vue d'un port méditerranéen, animé de figures sur le quai de figures sur le quai
27 cm x 52 cm
Pierre noire, plume et lavis.
© Musée de Valence, photo Philippe Petiot



Cette Vue d'un port méditerranéen, animé de figures sur le quai semble avoir été réalisée sur le motif, selon l'habitude que Vernet a adoptée à Rome.

Le dessin rassemble ici trois techniques : la plume, pour les figures du premier plan, l'architecture de la tour et les deux premiers bateaux ; la pierre noire pour les lointains, où l'on discerne quelques grands voiliers et architectures portuaires, entrepôts et maisons basses sur un fond de lavis bleu qui évoque la délicate couleur du ciel ; les rehauts de lavis qui attestent de l'extrême sensibilité de l'artiste aux effets lumineux.

Les deux bateaux qui quittent le port présentent toutes les caractéristiques traditionnelles de l'architecture navale méditerranéenne : coque élancée, tonture marquée, bertelot (prolongement de la flèche de l'éperon de certains petits navires de la Méditerranée, qui servait d'appui aux voiles de foc), arbre de trinquet (mât de misaine) incliné vers l'avant. La coupure intentionnelle de celui de droite accentue l'impression de naturel de la représentation.

François Boucher
(Paris, 1703 - Paris, 1770)
*Petit garçon, les mains
sous son tablier*, n° 193 ,
second volume des Figures
de différents caractères
eau-forte, 25cm x 18cm
(Le dessin de Watteau à la sanguine est
au British Museum, cf PJR n° 100)
© Musée de Valence, photo Béatrice
Roussel



En 1722, quelques mois après la mort d'Antoine Watteau, son ami et protecteur le collectionneur et mécène Jean de Julienne (1686-1766) rassemble une équipe de jeunes graveurs capables de reproduire les dessins de Watteau pour en faire un recueil utilisable ensuite comme instrument de travail pour les artistes. Ce recueil des Figures de différents caractères, de paysages et d'études dessinées d'après nature par Antoine Watteau, comporte deux volumes publiés en 1726 - 1728 chez Audran et Chéreau, avec deux frontispices dessinés et gravés par Boucher.

Pour les 119 planches qu'il a réalisées, Boucher a toujours travaillé d'après des contre-épreuves des dessins originaux de Watteau, sauf bien évidemment pour les deux frontispices qu'il grave d'après ses propres dessins, inventés pour l'occasion. La contre-épreuve permet d'obtenir, un peu comme un calque que l'on retourne, une planche très fidèle car elle fournit un modèle à l'envers par rapport au dessin original, et ainsi une gravure à l'envers puis une impression à l'endroit, conforme au dessin original. Ces répliques, associées à des originaux, lui permettaient de créer indéfiniment de nouvelles compositions en variant, à peu de frais, attitudes et modèles. C'est bien évidemment une technique que les artistes du début du XVIIIe siècle - et surtout Boucher - vont continuer à utiliser. Cela permettait aussi à Watteau, quand on lui demandait un dessin, de donner plutôt une contre-épreuve et de garder son original !

Ces gravures, publiées par Julienne d'après Watteau, ont diffusé largement l'œuvre du maître et donné des modèles à dessiner à de nombreux élèves. Le succès de l'entreprise de Jean de Julienne a été tel qu'il a entrepris ensuite la publication de L'Œuvre d'Antoine Watteau gravé d'après ses peintures et dessins, publié en 1735, auquel Boucher a également participé.

Charles Joseph Natoire
(Nîmes 1700 – Castelvetro, 1777)
Etude pour la figure de Jupiter, reprise de la main droite et draperie,
1731

Contre-épreuve de sanguine
© Musée de Valence, photo Philippe
Petiot



Jean-Honoré Fragonard (Grasse,
1732 – Paris, 1806)

*Etude de figure drapée allongée sur
le sol, les mains jointes*

Contre-épreuve de sanguine,
40,5cm x 53 cm

© Musée de Valence, photo Philippe
Petiot



Cette contre-épreuve de sanguine regroupe plusieurs éléments d'étude pour la figure de Jupiter dans la grande peinture *Jupiter enlevant la nymphe Io* que Natoire exécute en 1731. Ce tableau est l'un des premiers qu'il réalise sur les vingt-cinq que lui commande Philibert Orry (1689-1747), contrôleur général des finances, pour son château de La-Chapelle-Godefroy-en-Champagne. Dans ce cycle sur l'histoire des Dieux, c'est plus à la mythologie galante, en particulier aux amours de Jupiter, que Natoire fait appel : enlèvement de Ganymède, Leda et le cygne, enlèvement d'Europe, Danaé et la pluie d'or...

Comme l'indique Susanna Caviglia-Brunel, cette sanguine « est significative de l'intérêt particulier que Natoire porte au rendu des mains et des draperies dont il cherche à exploiter le potentiel expressif »

Élève de François Boucher (1741-1770), Fragonard remporta en 1752 le grand prix de l'Académie qui lui ouvrit les portes de l'Académie de France à Rome où il séjourna cinq ans, de 1756 à 1761. Un des exercices auxquels les pensionnaires devaient se soumettre était l'étude d'après le modèle vivant, nu ou drapé. Ces académies, sont rarement signées et leur attribution n'est pas aisée. Mais on a pu en rassembler une petite dizaine sous le nom de Fragonard. Comme cela était courant au 18^e siècle, ces académies ont été dupliquées en pressant l'original contre une feuille vierge. Les contre-épreuves de la collection Boncompain, qui montrent donc le motif inversé, ont été réalisées à partir des originaux aujourd'hui conservés, pour l'un au Musée du Louvre, et pour l'autre dans la collection Atger de Montpellier. Ces académies se distinguent par leur monumentalité. Le trait assuré simplifie les formes, les longues hachures confèrent volumes et force au modèle. Cependant les académiciens de Paris, chargés de juger les progrès du jeune artiste, tout en considérant ses dessins « purs, savants et corrects » s'inquiétaient de leur « trop d'arrondissement et d'effet », poursuivant : « ils seraient infiniment louables s'ils étaient de quelqu'un qui se destinât à la sculpture ».

Francisco de Goya
(Fuendetodos, près de Saragosse,
Espagne, 1746 - Bordeaux, 1828)
Disparate puntual, 1815-1824
Eau-forte et aquatinte brunie,
32cm x 42cm
© Musée de Valence, photo Eric Caillet



À la fin de la guerre d'indépendance contre l'invasion napoléonienne, le régime absolutiste et répressif de Ferdinand VII persécute un grand nombre de libéraux. Goya est progressivement écarté des commandes royales ; il se replonge alors dans la vie populaire espagnole et s'installe, en marge de la haute société, dans une demeure (La Quinta del Sordo, «La maison du sourd») située en périphérie de Madrid. C'est au cours de cette période d'isolement qu'il grave à l'eau-forte et à l'aquatinte ce qui sera sa dernière série, les Proverbes (Disparates ou Proverbios), d'où sont extraites les deux gravures *Disparate puntual* et *Disparate de bestia*.

Exécutées entre 1815 et 1824, cette série comprend vingt-deux gravures – dont quatorze sont légendées par l'artiste – regroupées sous le terme de « Disparate », qui peut signifier « sottises » ou encore « absurdités », « excès »... Il est question ici, comme avec les *Caprices* ou les *Désastres de la Guerre*, de traduire les effets de la déraison. Contrairement à un grand nombre d'artistes, cette technique n'est pas utilisée comme un simple outil de communication et de diffusion ; il s'agit – à partir de dessins préparatoires – d'en tirer des œuvres à part entière. Original et caractéristique de son art, son œuvre gravé fait ainsi partie intégrante de sa création, et est aujourd'hui étroitement lié à sa renommée internationale.

Francisco de Goya
Disparate de bestia, 1815-1824
Eau-forte et aquatinte brunie,
32cm x 42cm

© Musée de Valence, photo Eric Caillet



Raoul Dufy,
(Le Havre, 1877 - Forcalquier, 1953)
Etudes pour *La Fée Électricité*, 1937
de haut en bas : Hermès, Fresnel
Dessin à la plume, 50cm x 65 cm
© Musée de Valence, photos Philippe
Petiot



Avec ses six cent mètres carrés de peinture, se déployant sur dix mètres de haut pour soixante mètres de large, la *Fée Électricité* de Raoul Dufy est une œuvre monumentale visible au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Commandée pour le hall du palais de la Lumière et de l'Électricité construit pour l'Exposition internationale de 1937, cette œuvre raconte, comme une aventure, la longue histoire de l'énergie électrique.

Le commanditaire, la Compagnie parisienne de Distribution d'Électricité, charge Dufy de mettre en avant le rôle social de l'électricité et l'impact de cette découverte sur la qualité de vie des hommes, à une période où la modernité bat son plein. L'artiste s'empare avec enthousiasme de cette tâche. En dix mois seulement, il réalise la prouesse de concevoir et réaliser cette vaste entreprise, à partir d'un travail préparatoire considérable. Conçue à l'origine comme une œuvre temporaire qui n'était pas destinée à vivre au-delà de l'Exposition internationale, *La Fée Électricité* est démontée et entreposée durant plusieurs années, avant d'être donnée en 1964 au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, qui aménage spécifiquement une salle pour la recevoir.

De part et d'autre de la composition centrale où figurent dieux et déesses de l'Olympe, se déploient plusieurs registres où les tons chauds s'opposent aux tons froids, où des paysages urbains, industriels ou champêtres se succèdent sur le plan supérieur, dans une savante dynamique qui fait circuler le regard d'un plan à l'autre. Le registre inférieur, lui, est essentiellement habité d'une multitude de personnages comprenant plus de cent philosophes, savants et ingénieurs, pionniers ou expérimentateurs de l'électricité. Galilée, Pascal, Newton, Franklin, Volta, Ampère, Gramme ou encore Edison, pour ne citer qu'eux, viennent composer un prestigieux cortège disposé en frise, que les costumes permettent de situer historiquement. Ces personnages ont tous fait l'objet d'études préparatoires, dessinés à partir de modèles nus puis en costumes, reportés sur calque et projetés grandeur nature sur les panneaux définitifs. Il suffisait alors à l'artiste de suivre au pinceau les contours grossis des personnages qu'il avait préalablement dessinés à la plume.

Georges Braque
(Le Havre, 1882 – Paris, 1963)
Le canard, 1961
Lithographie en couleurs, gaufrée
© Musée de Valence, photo Philippe
Petiot



C'est sur les conseils d'Aimé Maeght qu'il renoue avec cette discipline à la fin de la Seconde guerre mondiale avec une lithographie en couleur, *Nature morte III-Verres et fruits* datée de 1945. A partir de ce moment, et jusqu'à sa mort, il accorde une place importante à la lithographie, qu'il aborde selon trois grands thèmes : les natures mortes, les oiseaux et les dieux grecs. Les couleurs de ses planches manifestent une transparence dont ses tableaux sont dépourvus et leur granulosité contraste avec ses eaux-fortes. En 1947, il expose pour la première fois à la galerie de Maeght qui édite en 1948 trois lithographies dans *Le Cahier de Georges Braque, 1917-1947*

Pierre Bonnard
(Fontenay-aux-Roses,
1867 - Le Cannet, 1947)
Nature morte, le compotier,
Plume et encre, 8cm x 20,5cm
© Musée de Valence, photo Béatrice
Roussel



Ce petit dessin, réalisé à la plume et au lavis, illustre un genre très exploré par l'artiste, celui de la nature morte. Poussé par sa recherche permanente d'un art proche des gens et de la réalité quotidienne, Bonnard a en effet réalisé de nombreuses natures mortes mettant en scène des fruits et des objets ordinaires de la maison. Ainsi, le motif de la table ou de la nappe couverte de fruits se retrouve sur plusieurs de ses peintures. Ici, dans une écriture rapide et griffée associée à quelques plans noirs de lavis, Bonnard met en scène les objets usuels d'un repas - couteau, fruits, serviette repliée - sur la blancheur d'une nappe et de soubassements de boiseries esquissées en quelques lignes.

Bonnard accorde un intérêt aussi grand au dessin qu'à la peinture aboutie. Entre 1912 et 1920, Bonnard préfère la plume et la mine dure, qui donnent plus de fermeté à ses traits. Ses dessins sont avant tout des croquis pris sur le vif accompagnés de notes jetées à la hâte sur le papier où la profusion de traits crée une vive sensation de mouvement. Bonnard ne se déplace jamais sans son carnet où il transpose, au crayon, toutes les pensées, les impressions, les émotions que lui inspirent la nature et ses couleurs éblouissantes, car pour lui « Le dessin, c'est la sensation ». Pour cela, il utilise aussi bien le crayon gras que la mine de plomb, les crayons de couleur, mais rarement le pastel.

Masque Fang
Provenance : Panen,
Guinée équatoriale
Bois polychrome
H. 59 ; L. 21 ; P. 20 cm
© Musée de Valence, photo Béatrice
Roussel



Masque Punu
Bois polychrome
H. 28 ; L. 17 ; P. 12 cm
© Musée de Valence, photo Béatrice
Roussel



À partir de la fin du 19^e siècle, des statuettes et des masques africains entrent dans les collections européennes et deviennent, pour certains peintres et sculpteurs (Picasso, Vlaminck, Matisse, Lhote...), des sources d'inspiration majeures.

Les artistes découvrent des formes d'expression affranchies des règles naturalistes, accentuant la distorsion et la démesure des visages. Cet art nourrira les recherches plastiques du début du 20^e siècle, comme l'estampe japonaise avait influencé les peintres de la seconde moitié du 19^e siècle.

Cependant, pour les nombreuses ethnies africaines, la fonction des masques est toute autre. Ils sont utilisés à l'occasion d'événements rituels, sociaux ou religieux, mais ne sont qu'une partie de la cérémonie, impliquant chants, cris, musique, danses, jeux, courses... Le masque sert à incarner la présence d'un ancêtre, d'un esprit ou d'une divinité, il est le vecteur reliant le monde physique et le monde de l'invisible. À ce titre, les masques sont porteurs d'une forte charge symbolique qui les apparente davantage à l'objet de culte qu'à l'œuvre d'art, et sont indissociables du contexte rituel qui les met en scène. Les cérémonies terminées, les masques sont soustraits au regard profane et cachés dans des lieux tenus secrets. Les sculpteurs et les porteurs de masques font partie de sociétés initiatiques, qui perpétuent les rituels traditionnels dans les communautés.

Le sculpteur, dit aussi « main de l'esprit », est choisi pour son habileté et reçoit un enseignement transmis par un autre sculpteur de sa lignée. Il réalise lui-même toutes les étapes de la confection, du choix de l'arbre à la teinture du masque avec des colorants végétaux ou minéraux. Les masques étant souvent réalisés dans des bois légers, ils sont rapidement abîmés et remplacés par des nouveaux, en moyenne au bout de 5 à 10 ans. Ils perdent donc leur caractère sacré et peuvent être détruits, vendus ou échangés. Ils ont ainsi intégré les collections privées occidentales, après avoir joué leur rôle dans les rituels. Les masques africains présentent une grande diversité stylistique qui permet d'identifier leur appartenance à une ethnie.



Jan Erasmus Quellinus
L'adoration des mages, pierre noire, lavis
d'encre, rehauts de gouache blanche
© Musée de Valence, photo Philippe
Petiot

LE DESSIN

Aquarelle

Procédé de peinture résultant d'un mélange de pigments colorés réduits en poudre puis agglomérés dans de l'eau ou dans de la gomme arabique. La transparence de la matière permet de rendre visibles les grains du papier. Bien qu'elle soit pratiquée depuis l'Antiquité en Égypte sur papyrus, l'aquarelle s'est surtout développée au Moyen Âge dans l'enluminure, puis aux 18^e et 19^e siècles pour l'étude des paysages anglais.

Contre-épreuve

Reproduction en sens inverse d'un dessin. Le dessin original est passé sous une presse, la face contre une feuille vierge humidifiée. Il s'imprime alors en sens inverse sur la feuille. Les artistes ont souvent utilisé cette technique à des fins économiques, pour disposer d'une copie ou d'un autre exemplaire de l'œuvre mais aussi pour en créer une nouvelle en retravaillant la contre-épreuve avec, par exemple, de l'aquarelle.

Craie et Crayon Conté

Mélange de poudre de graphite et d'argile broyés au cylindre, puis agglomérés à la chaleur. C'est un savant français, Nicolas-Jacques Conté, qui l'inventa en 1794. Il était chargé de trouver un produit de remplacement au crayon anglais dont l'importation fut suspendue à cette époque à cause de la guerre entre l'Angleterre et la République française. La craie Conté ou crayon Conté est plus noire que la mine de plomb et la pierre naturelle.

Dessin aux crayons

À partir du 16^e siècle, les dessins à deux ou trois crayons combinés se diffusent chez les artistes européens. Les crayons utilisés sont la pierre noire qui donne les lignes principales du dessin, les ombres et les tons froids ; la sanguine pour les tons chauds ; la craie blanche qui sert à rehausser et signifier les lumières.



Étude

Dessin ou peinture considéré comme un exercice, un travail d'entretien ou de préparation en détail ou dans un ensemble, en vue de réaliser une œuvre. Le terme se rapporte à des figures, des objets extérieurs et des recherches de composition. Ce n'est qu'à partir du 16^e siècle que les études dites "fragmentaires" se développent à partir de modèles anatomiques et de drapés.

Fusain

Bâtonnet de charbon de bois utilisé pour travailler par traits fins ou épais et couvrir de grandes surfaces. Le fusain, déjà employé à la Préhistoire, constitue l'une des plus anciennes techniques de dessin au monde.

Gouache

De l'italien *guazzo*, procédé de peinture opaque qui contenait à l'origine un pigment blanc provenant de l'oxydation du plomb ou du zinc et broyée avec de la gomme arabique. Nombreux sont les artistes italiens qui, dès le 15^e siècle, remplacèrent la craie blanche par de la gouache pour rendre des effets de lumière, dans les dessins sur papiers teintés, en combinaison avec le lavis.

Lavis

Technique picturale provenant de Chine et utilisant une seule couleur diluée dans de l'eau. Le lavis peut être réalisé avec de l'encre noire (dite de Chine) ou brune (dite sépia ou encre de seiche), apposée au pinceau sur tous types de supports. L'aquarelle est constituée de lavis successifs en couleur.

Mine de plomb et graphite

Instruments graphiques d'origine naturelle provenant de minerais ou de composants métalliques. La mine de plomb, ou style de plomb, utilisée dès l'Antiquité, contient du plomb parfois allié à de l'étain et d'autres métaux. Découvert en Angleterre au 17^e siècle, le graphite est composé, lui, de carbone. Associé à de la poudre d'argile à partir du 18^e siècle pour permettre diverses duretés de mines, il est à l'origine du crayon moderne.



Pierre noire (ou pierre d'Italie)

Pierre artificielle composée d'un mélange de matières argileuses. Apparue au 15^e siècle en Italie, elle est privilégiée dans le traitement des paysages et des figures. La pierre noire donne un trait qui varie du noir au gris.

Plume

Outil de dessin et d'écriture utile pour le tracé linéaire, ainsi que pour le rendu des ombres et des volumes. On distingue trois types de plumes : les plumes de roseau, les plumes d'oiseaux tels que les oies, cygnes, coqs ou corbeaux, et les plumes métalliques. Les plumes de roseau dites "calames", apparaissent dès l'Antiquité, puis sont délaissées à partir du 11^e siècle au profit des plumes d'oies. À partir du 19^e siècle, la plume d'oie demeure privilégiée malgré l'apparition de la plume métallique.

Rehaut

Touche claire ou brillante destinée, dans une peinture ou dans un dessin, à faire ressortir certaines parties. Dans les dessins à l'encre et à l'aquarelle, elle est souvent employée pour les saillis qui accrochent la lumière, afin d'accentuer les volumes et la plasticité des formes. Les rehauts sont le plus souvent apposés à la plume ou au pinceau chargé de gouache.

Sanguine

Bâtonnet réalisé à partir d'hématite, minéral contenant de l'oxyde de fer dont la couleur peut varier de l'orangé au brun. Au 18^e siècle, la sanguine est privilégiée pour les paysages et le rendu dans les figurations de nus.

Sépia

Encre colorée légèrement foncée extraite de la vessie de la seiche apparue dès l'Antiquité. Sa couleur varie du brun à un noir un peu violacé. C'est pour cette raison qu'il est impossible de la différencier du bistre et de la reconnaître à l'œil nu. Zoran Music remit au goût du jour cette encre employée pour les croquis et les lavis au 17^e siècle.



Auguste Renoir
Le Fleuve Scamandre, vers 1900
Eau-forte
© Musée de Valence, photo Eric Caillet

L'ESTAMPE

Aquatinte

L'aquatinte est une technique similaire à l'eau-forte où le vernis est remplacé, en général, par de la poudre de résine qui fond en chauffant, ménageant ainsi de petits vides. Après la morsure de l'acide, ce sont ces petits trous qui retiennent l'encre, donnant un aspect légèrement grainé. Cette technique permet d'obtenir des dégradés qui imitent le lavis.

Eau-forte

L'eau-forte est un acide employé par les graveurs pour ronger des plaques de métal. Tout d'abord, le graveur recouvre la plaque d'un vernis dur, puis l'artiste grave dans le vernis avec une pointe métallique. La plaque, ensuite plongée dans l'eau-forte, est rongée sur les parties gravées. Elle sert de matrice pour l'impression de la gravure.

Estampe

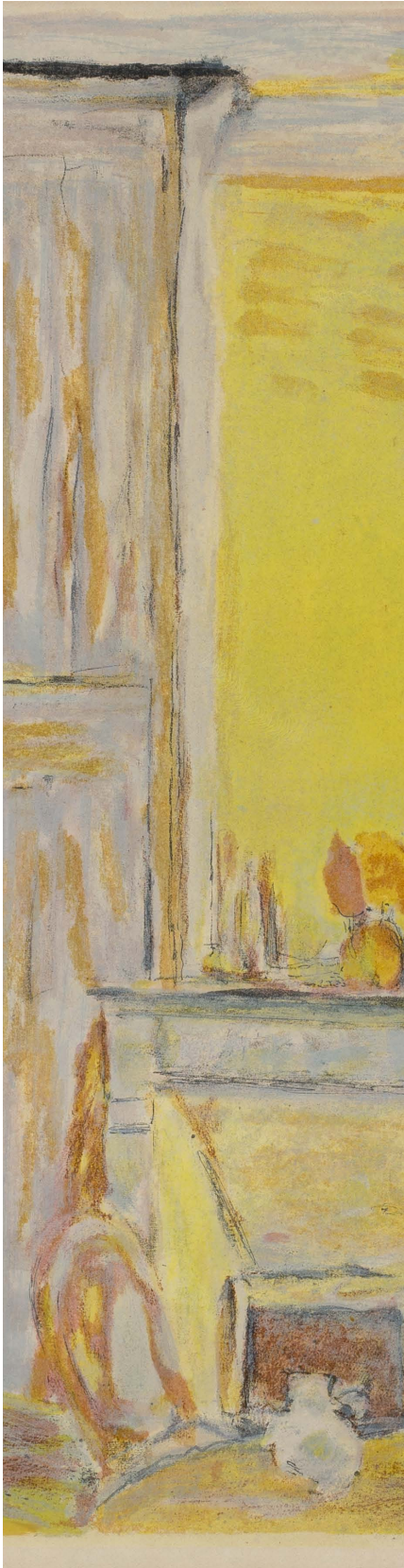
Pour qualifier l'estampe, trois éléments constitutifs doivent être nécessairement réunis : une image-matrice, une action de pression et un support souple. C'est, le plus souvent, une image imprimée sur du papier à l'aide d'une presse. Le résultat est appelé estampe, quelle que soit la technique utilisée pour la gravure de la matrice.

États

En gravure, la matrice peut être modifiée par l'artiste plusieurs fois. Les "états" sont des tirages successifs qui permettent de se rendre compte du travail effectué aux différents stades, afin d'apporter les corrections nécessaires.

Gravure

Toute technique permettant de dessiner en creusant ou en incisant un matériau en vue de reproduire une image. La gravure sur bois s'appelle la xylographie ou la xylogravure et celle sur cuivre la chalcographie. Par extension, on dit aussi qu'une gravure est un dessin imprimé, par pression, sur une feuille de papier, bien qu'il s'agisse en fait d'une estampe.



Pierre Bonnard
La Chambre jaune, 1942-1943
Lithographie couleur
© Musée de Valence, photo Philippe
Petiot

Lithographie

Procédé de reproduction qui utilise le principe chimique de répulsion de l'eau et des corps gras. Le dessin est réalisé sur la surface polie d'une pierre calcaire à l'aide d'un crayon gras, la pierre est ensuite humidifiée. Lors de l'encrage de la plaque, l'encre grasse ne va adhérer qu'aux parties dessinées et va être «repoussée» par l'eau. Cette technique n'est pas à proprement parler de la gravure, puisqu'il n'y a pas d'incision dans la matière, mais permet bien de produire des estampes.

Lettre

Il s'agit de l'ensemble des inscriptions situées au-dessus, dans et au-dessous de l'image gravée. La lettre, apparue au 16^e siècle, peut comprendre des titres, dédicaces, dates, descriptions, mais aussi des indications concernant la fabrication.

Matrice

C'est le support – préalablement préparé – en bois, cuivre, acier ou pierre lithographique, qui sert pour la réalisation d'une gravure. La matrice est incisée ou dessinée, encrée, puis passée sous une presse pour imprimer le motif.

Pointe sèche

Outil en acier utilisé dans la gravure sur métal qui a la forme d'une pointe enchâssée dans du bois et qui se tient comme un crayon. Le graveur entaille le métal à l'aide de cette pointe pour repousser de chaque côté de la taille des petits copeaux de métal qu'on appelle "les barbes", qui accrochent l'encre et influent sur la qualité d'impression, le trait devenant moins franc, plus «moelleux». Pablo Picasso a utilisé la pointe sèche à partir de 1905, pour rehausser certaines parties d'une eau-forte, par exemple.

Taille

Incision pratiquée par le graveur dans une planche sur bois ou sur métal. La taille permet de définir l'épaisseur, la qualité, le type de trait qui se trouve imprimé sur l'estampe et qui n'est autre que le résultat de l'encrage de la matrice. On distingue la taille d'épargne de la taille-douce et de la taille chimique.



Taille-douce

Terme désignant toute gravure réalisée en creusant sur les traits du dessin à reproduire. L'encre vient ensuite se déposer dans les sillons. Le papier doit donc aller chercher l'encre dans les creux ce qui requiert une très forte pression exercée par les deux cylindres de la presse. La gravure en creux se décompose en deux groupes distincts suivant les outils employés : les techniques de taille directe et les techniques de taille chimique.

Taille chimique

Avec le procédé de taille chimique, c'est par l'intermédiaire d'une solution acide que se creuse le dessin sur le support, plutôt que par la main du graveur. Le procédé de taille chimique le plus fréquent est l'eau-forte, mais l'on peut aussi recourir à l'aquatinte ou à la "manière de lavis".

Taille d'épargne (dite aussi gravure en relief)

Procédé technique ainsi nommée car l'on doit préserver les traits du dessin à reproduire en taillant autour de ceux-ci. Le graveur enlève les blancs, laissant en relief la partie à encrer. L'impression, qui demande alors une pression modérée et uniforme sur toute la surface de la matrice, peut se pratiquer à la main. En fonction du support utilisé, la taille d'épargne peut être qualifiée de "linogravure", gravure sur linoléum, ou de "xylogravure", gravure sur bois.

Tirage et épreuve

Chaque fois qu'une planche est encrée et imprimée, on en tire un exemplaire que l'on appelle "tirage". Le terme "épreuve" désigne l'exemplaire tiré pour juger de l'état d'avancement du travail. Mais, dans le milieu des marchands d'estampes et des artistes, l'épreuve se dit aussi, par extension, de tout exemplaire tirée d'une planche gravée.

Gravures d'après Jean-Baptiste Oudry
pour Les Fables de Jean de La Fontaine,
18^e siècle
Eau-forte
© Musée de Valence, photo Eric Caillet

PISTES PÉDAGOGIQUES

LE GESTE, LA POSTURE, L'ATTITUDE

Questionner les élèves sur les langages du corps revient à les interroger sur les codes sociaux de la gestuelle (gestes anodins, pose et posture, question du cadre et du cadrage, langage des signes, jeux de gestes, jeux de mains, expression du corps...).

PORTRAIT et AUTOportrait

Cadrer/décadrer, cadrer et entrer dans le détail, cadre et limite, déborder (Images de l'autre/image de soi, l'artiste et son modèle, se représenter...).

Ces questions peuvent déboucher sur les thématiques en histoire des arts :

« Arts, corps et expressions » :

- Le corps, sa présentation (du modèle photographique au modèle peint) : standard, modèles, canons, déstructurations, défiguration).
- Le corps et l'expression créatrice : actes, gestes, outils, rythmes, manipulations, postures, théâtralité.

« Arts, ruptures et continuités » :

L'oeuvre d'art et la tradition : ruptures (avant-garde) et continuités (emprunts, citations, échos), la copie des anciens, les éléments de modernité.

« Arts, techniques et expressions » :

Cette thématique permet d'aborder les oeuvres d'art comme support de connaissance, d'invention, d'expression en relation avec le monde technique.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOTHÈQUE ARSÈNE HÉRITIER

Horaires d'ouverture

- > Mercredi, jeudi, vendredi 14h-18h
- > Samedi 10h-12 h
- > Fermée le dimanche, lundi, mardi et jours fériés
- > Entrée libre

Ouvrages principaux, présents dans la bibliothèque Arsène Héritier du musée de Valence

- *Le dessin : histoire d'un art*

Jean Leymarie, Geneviève Monnier, Bernice Rose, Skira, 1979

Cote : 740 LEY

- *Comment regarder le dessin*

Marco Bussagli, Hazan, 2012 (Guide des arts : clés et repères)

Cote : 740 BUS

- *Les dessous du dessin : techniques, formes et fonctions*

Palais des Beaux-Arts de Lille, 1998

Cote : 741.9 FRA LIL

- *Du dessin au tableau : Poussin, Watteau, Fragonard, David & Ingres*

Pierre Rosenberg, Gallimard, 2001

Cote : 740 ROS

- *Desseins italiens : collection du Musée des Beaux-Arts de Lyon*

Éric Pagliano, Somogy ; INHA ; Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2008

Cote : 741.9 FRA LYO

- *Dessiner pour graver, graver pour dessiner : le dessin dans la révolution de l'estampe*

Sous la direction de Dominique Cordellier, Société du Salon du dessin ; l'Échelle de Jacob, 2012 et 2013

Cote : 740 DES [2 vol.]

- *L'estampe : histoire d'un art*

Michel Melot, Antony Griffiths, Richard S. Field, et al., Skira, 1981

Cote : 760 MEL

- *Quand la gravure fait illusion : autour de Watteau et Boucher, le dessin gravé au XVIIIe siècle*

Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, GourcuffGradenigo, 2006

Cote : 761 FRA VAL

- *L'Estampe, un art pour tous : Jacques et Catherine Putman éditeurs*

Rainer Michael Mason, Pierre Alechinsky, Catherine Putman, Actes Sud, 2011

Cote : 761 FRA NAN

INFORMATIONS PRATIQUES

MUSÉE DE VALENCE, ART ET ARCHÉOLOGIE

4, place des Ormeaux

26000 Valence

+33 (0)4 75 79 20 80

www.museedevalence.fr

Horaires d'ouverture au public

Mardi 14h-18h (de 9h à 18h pour les scolaires)

Mercredi au dimanche 10h-18h (à partir de 9h pour les groupes scolaires)

Nocturne jusqu'à 21h le troisième jeudi du mois

Fermé au public le lundi, mardi matin et jours fériés
(sauf 14 juillet et 15 août)

Fermeture de la billetterie : 17h30

Billet d'entrée valable
toute la journée

Le service Médiations propose une palette d'activités très variées pour explorer à la fois les collections et les expositions temporaires de façon vivante, privilégiant le contact avec les œuvres, pour que chacun puisse vivre une visite enrichissante et adaptée.

Si les objectifs éducatifs du musée sont complémentaires de ceux de l'enseignement scolaire, ils ne visent pas seulement l'acquisition de notions et de repères directement liés aux programmes. Par la découverte, la visite du musée contribue à aiguïser la curiosité des jeunes pour le patrimoine, l'Archéologie et les Beaux-Arts. Le service éducatif, avec l'aide d'enseignants détachés de l'Éducation Nationale, permet de répondre très précisément à la demande d'une classe.

Visites scolaires de l'exposition à partir du cycle 3 :

> Durée : 1h30

> Du mardi au vendredi, à partir de 9h

Pour toute visite, contacter le service réservation :

> e-mail : service-reservation-musee@mairie-valence.fr

> tel : 04 75 79 20 80

Présentation de l'exposition aux enseignants :

> Mercredi 2 septembre à 16h30

Plus d'informations :

Site du musée : <http://www.museedevalence.fr/>

Autour de l'exposition :

> L'atelier d'estampes, week-end du 5 et 6 septembre 2015

> La nocturne du modèle vivant, le jeudi 17 septembre à 17h

> Catalogue de l'exposition, en vente à l'accueil du musée

Dossier réalisé par Roland Pelletier, professeur-relais, avec le concours du service MédiationS.