

M'A
Musées d'Angers

Musée des Beaux-Arts

LA
FABRI
QUITE

28 novembre 2015 - 28 février 2016

DE
L'ŒU
VRE

Dossier de presse

ANGERS VILLE
CULTURELLE



SOMMAIRE

La Fabrique de l'œuvre

Le propos de l'exposition par Ariane James-Sarazin, commissaire de l'exposition

Le grand dess(e)in ou « la fabrique de l'être » (extraits)
par Dominique Brême, commissaire de l'exposition

Le parcours de l'exposition
La démarche et l'esprit de l'exposition
Les lignes de forces de l'exposition

1. La richesse scientifique
2. La scénographie

Remerciements

Propositions contemporaines autour de « La Fabrique de l'œuvre » par l'artothèque

Le propos par Élodie Derval, commissaire de l'exposition

Installation *in situ* - Éric Winarto
Cabinet d'arts graphiques

Exposition « Intentions graphiques »
Palier de l'auditorium et galerie d'actualités

Les publications

Le catalogue de l'exposition « La Fabrique de l'œuvre »
La revue R.a-r

Autour des expositions

Les activités proposées au public

Le dessin vu par des artistes et des auteurs
(morceaux choisis)

Visuels disponibles pour la presse

Les musées d'Angers
Angers ville culturelle
Informations pratiques

LE PROPOS DE L'EXPOSITION

par Ariane James-Sarazin, commissaire de l'exposition
« La Fabrique de l'œuvre » du 28 novembre 2015 au 28 février 2016

« Il n'existe aucun moyen de vérifier quelle décision est la bonne car il n'existe aucune comparaison.
Tout est vécu tout de suite pour la première fois et sans comparaison.
Comme si un acteur entrait en scène sans avoir jamais répété.
Mais que peut valoir la vie, si la première répétition de la vie est déjà la vie même ?
C'est ce qui fait que la vie ressemble toujours à une esquisse.
Mais même « esquisse » n'est pas le mot juste, car une esquisse est toujours
l'ébauche de quelque chose, la préparation d'un tableau,
tandis que l'esquisse qu'est notre vie est une esquisse de rien, une ébauche sans tableau.
Tomas se répète le proverbe allemand : *einmal ist keinmal*, une vie ne compte pas, une fois c'est jamais.
Ne pouvoir vivre qu'une vie, c'est comme ne pas vivre du tout. »

Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*

L'un des fleurons des musées d'art, d'histoire et d'archéologie d'Angers, qui en comptent cinq réunis sous la même direction depuis 1947, est sans conteste son Cabinet d'arts graphiques, riche de plus de 13 500 dessins¹. S'il est aujourd'hui conservé dans les réserves du musée des Beaux-Arts, il n'en reste pas moins le fruit de la convergence de trois fonds distincts (musée des Beaux-Arts, musée des Antiquités Saint-Jean et musée-hôtel de Pincé). Numériquement important, cet ensemble ne l'est pas moins par la qualité de ses feuilles, dont fort peu d'anonymes ou d'incertaines. Tous les grands noms de l'histoire de l'art (**Cousin, Callot, Vouet, Puget, Poussin, Boucher, Fragonard, David, Guérin, Ingres, Girodet, Gérard, Géricault, David d'Angers, Delacroix, Boudin, Bloemaert, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Nicolo dell'Abate, le cavalier d'Arpin, Le Parmesan, Le Guerchin, Carlo Maratti, Pannini, Batoni, Friedrich**) appartenant à toutes les écoles et couvrant un champ chronologique extrêmement large, du XV^e au XIX^e siècle, y sont représentés par des dessins souvent impressionnants par leurs dimensions et la diversité des techniques qu'ils mettent en œuvre. L'originalité des collections d'arts graphiques d'Angers tient aussi à leur mode de constitution, puisqu'elles sont le reflet du goût, de l'activité, de l'époque et des affinités esthétiques des donateurs – collectionneurs, artistes ou leurs héritiers, historiens de l'art et conservateurs, certains ayant été les deux ou les trois à la fois –, qui les ont en très grande partie rassemblées. Tous ont entretenu un lien particulier, souvent affectif, avec l'Anjou, qu'il s'agisse du **chevalier Pierre Louis Éveillard de Livois (1736-1790), du comte Étienne de Saint-Genys (1856-1915), du sculpteur Pierre Jean David d'Angers (1788-1856), des peintres Lancelot Théodore Turpin de Crissé (1782-1859), Guillaume Bodinier (1795-1872) et Jules-Eugène Lenepveu (1819-1898) ou encore de l'érudite Henry Jouin (1841-1913)**. La contribution d'artistes collectionneurs mérite à cet égard d'être soulignée, car elle a permis de rassembler à Angers non seulement une part conséquente de leur œuvre graphique personnelle, mais encore des feuilles majeures de leurs devanciers ou contemporains. Bien qu'ayant fait l'objet d'un certain nombre d'études universitaires qui se sont attachées à une école, une période, un thème ou un

1 – Voir à son sujet Ariane James-Sarazin, « Le Cabinet d'arts graphiques des musées d'Angers ou la générosité en partage », dans cat. exp. 2014, Sceaux, *De Rubens à Delacroix : 100 dessins du musée des Beaux-Arts d'Angers*, p. 9-23.

artiste en particulier², ce fonds n'a été présenté au public que de façon sporadique, de loin en loin³, la dernière exposition en date étant celle du domaine départemental de Sceaux en 2014 dont «La Fabrique de l'œuvre» constitue en quelque sorte le prolongement angevin, même si le parti, désormais thématique et non plus par aire et par siècle⁴, y est tout autre.

S'il est un domaine qu'il est difficile de circonscrire, c'est bien celui du dessin, car l'usage d'un support de prédilection, comme le papier, ou de techniques spécifiques, qu'elles soient sèches ou humides, n'épuise pas sa définition. Aussi a-t-on eu traditionnellement tendance à s'éloigner de la lettre pour en saisir l'esprit. Dès la Renaissance, le dessin est en effet conçu sous les deux espèces, matérielle et spirituelle, qu'exprime le double sens du mot italien *disegno*, une polysémie également à l'œuvre jusqu'au milieu du XVIII^e siècle dans le vocabulaire français, qui ne connaît alors que la forme «dessein». Se confondant dans le *Della Pittura* d'Alberti avec la notion de circonscription, le dessin est d'abord un tracé qui permet de délimiter le contour d'une figure ou d'une chose, celui-ci étant d'ailleurs une première abstraction, puisque sa ligne bougeant selon l'angle où on l'observe, il n'existe nullement dans la réalité. Dans son *Histoire naturelle* (livre xxv), Pline l'Ancien en fait ainsi l'expression primordiale du dessin, lorsqu'il rapporte comment, de façon tout à fait inédite pour l'humanité, la fille du potier grec Dibutade traça sur un mur la silhouette de son amant, afin de conserver à jamais son souvenir. Mais le dessin procède avant tout de l'intellect, dans la mesure où le tracé n'est que l'accomplissement d'un dessein, d'un projet, d'une intention, bref d'une idée, qui lui est antérieure et qui lui tient pour ainsi dire la main. «Le dessin, écrit Giorgio Vasari⁵, [...] élabore à partir d'éléments multiples un concept global. Celui-ci est comme la forme ou idée de tous les objets de la nature, toujours originale dans ses mesures. Qu'il s'agisse du corps humain ou de celui des animaux, de plantes ou d'édifices, de sculpture ou de peinture, on saisit la relation du tout aux parties, des parties entre elles et avec le tout. De cette appréhension se forme un concept, une raison, engendrée dans l'esprit par l'objet, dont l'expression manuelle se nomme dessin. Celui-ci est donc l'expression sensible, la formulation explicite d'une notion intérieure à l'esprit ou mentalement imaginée par d'autres et élaborée en idée. De là peut-être vient ce proverbe grec : «À partir de l'ongle, tout le lion». Un grand esprit, à la seule vue de la griffe d'un lion dans un bloc de pierre, avait pu restituer mentalement, d'après ses proportions et sa forme, les autres parties de l'animal et l'animal tout entier, comme s'il l'avait eu devant les yeux.»

Nourrie chez Vasari par l'expérience du monde sensible et de ce fait ne perdant pas toute relation avec l'icibas, l'idée qui guide la main de l'artiste devient quelques décennies plus tard chez Federico Zuccaro regard introspectif immanent, dans la mesure où elle manifeste une part de la lumière divine en chacun de nous. Poussant à l'extrémité la doctrine du *disegno* en opérant une distinction stricte entre dessin intérieur et dessin extérieur, Zuccaro achève et consacre cette tentative d'intellectualisation à outrance de l'acte même de dessiner : «Et j'affirme principalement que le dessin n'est ni matière, ni corps, ni accident d'aucune substance, mais qu'il est forme, idée, ordre, règle, ou objet de l'entendement»⁶.

2 – Claire Labalte, *Angers à travers ses fonds iconographiques*, mémoire de maîtrise, université de Rennes, 1976 ; Françoise Lernout-Duquesne, *Catalogue du fonds d'atelier de Guillaume Bodinier légué aux musées d'Angers*, mémoire de l'École du Louvre, 1984 ; Michelle Bardelot, *L'Anjou vu à travers les fonds iconographiques des musées d'Angers*, mémoire de maîtrise, université Paris IV-Panthéon Sorbonne, 1985 ; Sophie Gillot, *Catalogue des œuvres de Jules-Eugène Lenepveu (1819-1898) au musée des Beaux-Arts d'Angers*, mémoire de diplôme d'études approfondies, université Paris X-Nanterre, 1996 ; Chloé Lesschaeve, *Les dessins des musées d'Angers (1780-1876). Inventaire des dessins de la fin du XVIII^e et du XIX^e siècle conservés dans la collection des musées d'Angers*, mémoire de maîtrise, université de Tours, 1996, 2 vol. ; Karine Sauvignon, *Catalogue des dessins anciens des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles des musées d'Angers. École française. École du Nord*, mémoire de maîtrise, université Paris IV-Panthéon Sorbonne, 1998, 2 vol. Véronique Boidard consacre sa thèse de doctorat aux dessins du sculpteur David d'Angers ; elle a livré un premier résultat de ses recherches dans le catalogue de l'exposition *David d'Angers. Dessins des musées d'Angers*, qui s'est tenue au musée du Louvre du 27 février au 20 mai 2013.

3 – 1977-1978, Londres, Liverpool, Dublin, Birmingham, *The Finest Drawings from the Museums of Angers* ; 1978-1982 et 1990, Angers, Calais, Rennes, Les Sables-d'Olonne, Nice, *Cent dessins des musées d'Angers* ; 2000-2001, Quimper, Angers, *Dessins d'artistes. Les plus beaux dessins français des musées d'Angers* ; 2003, Angers, *Les Italies de Jules-Eugène Lenepveu. Aquarelles de voyage (1848-1876)* ; 2004-2005, Angers, Guillaume Bodinier, *Paysages d'Italie. Dessins de 1823 à 1826* ; 2005-2006, Angers, David, Géricault, Friedrich et les autres... *Dessins et miniatures de la collection Pierre-Jean David d'Angers* ; 2006, Angers, *De Speckaert à Jongkind. Dessins méconnus des musées d'Angers* ; 2013, Paris, musée du Louvre, *David d'Angers. Dessins des musées d'Angers*.

4 – De Rubens à Delacroix : 100 dessins du musée des Beaux-Arts d'Angers. Commissariat : Dominique Brême et Ariane James-Sarazin.

5 – Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. André Chastel, Paris, 1981-1989, vol. 1, p. 149..

6 – Federico Zuccaro, *L'Idée de pittori, scultori et architetti* (1607), éd. Paola Barocchi, 1971, vol. 2, p. 2118.

Dès lors, grâce au dessin qui lui confère le statut de *cosa mentale* selon l'expression fameuse de Léonard de Vinci, l'activité artistique peut s'émanciper de l'univers artisanal et revendiquer sa supériorité toute libérale. Autrement dit, la noblesse de l'artiste trouve son fondement et sa justification par le dessin. Quant au débat qui oppose dès la Renaissance partisans de la couleur (écoles vénitienne et lombarde) et défenseurs de la ligne (écoles florentine et romaine) et qui atteint son paroxysme théorique en France sous Louis XIV, entre rubélistes et poussinistes, avant de connaître de nouvelles résurgences au XIX^e siècle en se cristallisant autour du « duel » Delacroix *versus* Ingres, il puise aux mêmes sources, puisque contrairement au dessin, « mot magique » car tout à la fois « mot descriptif et mot métaphysique », « mot technique et mot idéal »⁷, qui tient autant de l'esprit que de la main, la couleur peut lui paraître inférieure par nature, dans la mesure où elle ne tirerait son éclat que des pigments qui la composent. En réponse à la conférence sur le mérite de la couleur que Gabriel Blanchard avait prononcée le 7 novembre 1671 devant ses confrères de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Charles Le Brun expose le 9 janvier 1672 l'état de triple dépendance de la couleur par rapport à la lumière qui altère sa perception, à la matière qui détermine sa teinte et surtout au dessin, « parce qu'il lui est impossible de représenter ni figurer quoi que ce soit, si ce n'est par l'ordonnance du dessin [...] Et s'il est vrai [...] que le mérite de quelque chose est d'autant plus grand qu'il dépend moins d'une cause étrangère, il s'ensuit que le mérite du dessin est infiniment au-dessus de celui de la couleur, lequel tire son lustre du dessin. [...] Et si nous nous en rapportons à ce que les Anciens nous ont dit de l'origine de la peinture, nous verrons que ce ne fut pas avec de la couleur qu'elle fut trouvée ; car l'on dit que la bergère qui fit le portrait de son amant n'avait pour couleur et pour pinceau qu'un poinçon, ou tout au plus un crayon avec lequel elle traça l'image de celui qu'elle aimait, et néanmoins toute l'Antiquité n'a pas laissé de nommer ce premier portrait l'origine de la peinture, quoique l'ouvrière n'eût employé aucune couleur pour le faire »⁸.

Forgée par la théorie renaissante, puis classique, cette conception qui tend à réduire l'acte graphique à une sécrétion purement mécanique d'une mise en ordre préalable de la pensée et qui vise paradoxalement à l'élever en cherchant à confondre le fond et la forme, le sens et sa représentation, a fait quelque peu oublier son rôle plus prosaïque et heuristique dans le processus de création. À l'occasion de mémorables expositions qui ont donné lieu à d'éclairants catalogues⁹, Éric Pagliano a brillamment replacé le dessin à sa juste et indéniabile valeur, en réinsérant les feuilles qui nous sont parvenues dans un réseau documentaire dense et une dynamique de travail, celui de l'atelier, au service de la satisfaction de l'intention ultime que constituerait l'œuvre achevée, fresque ou tableau de chevalet le plus souvent. S'inspirant des méthodes de la génétique littéraire¹⁰ et plus largement d'une approche philologique, l'historien de l'art collecte, compile, puis soumet à l'examen critique le plus rigoureux, pour chaque dessin qu'il étudie, tout à la fois les indices matériels qui lui sont inhérents (choix et effets de tel outil ou de tel médium, nature du support, degré de finition, mise au carreau sur ou sous-jacent, traces de piquage, contre-épreuve, cadre feint, épargne ou usage du hors-champ, *ductus* du tracé, chronologie des reprises et des ratures, repentirs et retombes, emploi du recto et du verso, insertion ou pas d'une signature, etc.) et l'ensemble des archives, figurées et textuelles, qui peuvent être mises en relation avec lui. Celles-ci recouvrent aussi bien les autres feuilles connues, qui ont jalonné la genèse de l'œuvre jusqu'à son exécution finale, que l'œuvre elle-même, ses éventuelles répliques ou copies, les écrits de l'artiste ou tout témoignage tiers, réputé authentique la concernant. L'objectif est de révéler ce qui reste ordinairement caché, parce qu'éclipsé par la sacralité attachée au moindre croquis érigé par le collectionnisme au rang d'œuvre d'art et à l'intention ultime faite peinture, ou ce qui ressort de la « cuisine » d'atelier, voire de la chaîne de production, à savoir les ressorts du *modus operandi* de l'artiste : emprunts et digestions de formes extérieures appartenant à des devanciers ou des contemporains ; premières pensées, études d'ensemble et de détails ; reports et transferts d'un support à l'autre, d'un format à l'autre ; variantes et variations ; recyclage

7 – cité par Jean-Luc Nancy, « Le plaisir au dessin », dans cat. exp. 2007-2008, Lyon, *Le Plaisir au dessin. Carte blanche à Jean-Luc Nancy*, p. 41.

8 – Voir Jacqueline Lichtenstein, *La Peinture*, Paris, 1995, p. 535.

9 – 2008, Lyon, *Dess(e)ins italiens* et 2013, Montpellier, *L'Atelier de l'œuvre : dessins italiens de Raphaël à Tiepolo*.

10 – Voir quelques références bibliographiques sur la génétique littéraire : Jacques NEEFS, « La critique génétique : l'histoire d'une théorie », dans *De la genèse du texte littéraire : Manuscrit, Auteur, Texte, Critique*, Paris, 1988, p. 11-22. Pierre-Marc De BIASI, *Génétique des textes*, Paris, 2011.

de compositions inscrites sur un dessin et servant à l'élaboration de plusieurs tableaux, chez le même artiste, parmi ses collaborateurs ou à l'extérieur de son atelier ; motifs persistants tels des tics de langage qui ressurgissent de manière « rhizomique »¹¹ de feuille en feuille, au point qu'« on ne sait d'où ils viennent ou du moins, on croit le savoir mais cela se perd dans la mémoire (celle du peintre) et on ne sait où ils vont »¹²...

Parce que nos recherches personnelles sur la fabrique du portrait aux XVII^e et XVIII^e siècles nous ont amenés, Dominique Brême et moi-même, à nous interroger sur la place tout à fait singulière et polyvalente qu'y occupe le dessin, nous avons souhaité tous deux emboîter le pas à Éric Pagliano, mais de manière beaucoup plus modeste et surtout moins systématique. À cela, plusieurs raisons : il y avait d'abord la réalité du fonds angevin sur lequel nous nous sommes appuyés, où les époques anciennes demeurent marginales (5,5 %) et où aucune école ne forme un tout suffisamment cohérent et important. Il y avait aussi la volonté, éminemment cavalière, d'offrir un panorama large et diversifié d'artistes, de genres, de techniques et de styles graphiques, du XV^e à la première moitié du XIX^e siècle, mais également d'usages, de visées et de pratiques du dessin dans le processus créatif. Il y avait surtout la conviction qu'un dessin, même « préparatoire », ne saurait être réduit à « la promesse d'une œuvre d'art »¹³. Tantôt exercice d'admiration impliquant divers degrés d'engagement (de l'académie et de la copie d'après l'antique et les maîtres jusqu'à la sublimation de références exogènes), tantôt devançant, accompagnant, entourant, contournant, voire excédant l'élaboration de l'œuvre définitive (tableau, sculpture, vitrail, gravure, à supposer qu'il y en ait une, voire même une seule !), de la première pensée à l'étude d'ensemble, puis à la reprise séparée des principaux éléments constitutifs de la composition avant sa mise au net (*modello*), tantôt aide-mémoire (*ricordo*), cadeau (à l'instar des *presentation drawings* de Michel-Ange) ou produit dérivé commercial, réalisés d'après l'œuvre définitive, tantôt œuvre en soi, créée pour elle-même, à titre de nécessité intérieure, de plaisir de la forme, de gestualité pure, de délassément (griffonnages, caricatures et autres rébus graphiques ou *divinarelli pittorici* à la manière d'Annibal Carrache), de genres destinés à la vente (portrait, paysage, scènes de la vie quotidienne), souvent tout à la fois, le dessin porte témoignage d'un cheminement « aux sentiers qui bifurquent »¹⁴ et des intentions multiples, concomitantes ou successives, explicites ou non préméditées, de chaque artiste. Si nous avons recouru à une forme de typologie, ordonnée en quatre séquences – Exercices, Genèses, Fortunes, Obsessions –, dont la porosité ne résistera à aucun examen un peu attentif, qu'on veuille bien nous pardonner ce qui n'est que facilité didactique et fruit d'une subjectivité assumée : nombre de feuilles auraient en effet mérité d'être classées dans l'une ou l'autre catégorie, du fait même qu'elles ressortissent de toutes, compte tenu de la pluralité des intentions et des temporalités qu'elles recouvrent en puissance. Tout en se gardant des sècheresses d'une vision univoque, linéaire et finaliste, nous nous sommes donc attachés à constituer autour de la plupart des dessins exposés, extraits du Cabinet d'arts graphiques d'Angers, un dossier qui rassemble, hors de toute ambition d'exhaustivité (celle-ci serait chimérique, eu égard aux pertes, aux destructions et à nos insuffisances !), tant sous la forme d'originaux que de reproductions, des œuvres et des témoignages en rapport (peintures et sculptures finales, gravures, dessins de comparaison de l'artiste ou de confrères, qu'ils aient été des devanciers, des contemporains ou des suiveurs, etc.) qui éclairent l'écriture et la démarche personnelles de chaque artiste, en même temps qu'ils permettent de lever une partie du voile sur les méthodes, les outils et les logiques déductives, dont dispose l'historien de l'art dans sa quête de compréhension et d'attribution. La constitution de ces dossiers a induit, selon les cas, différentes lectures du dessin, qui, loin d'être exclusives l'une de l'autre comme on le voit souvent, restituent, lorsqu'on les croise et on les cumule, toute la complexité de l'acte graphique, partagé entre : l'automatisme de la main né des répétitions de l'apprentissage ; l'énergie, l'impulsivité, la lenteur ou la répétition, bref le rythme propre du geste ; le contentement plein et entier de s'abandonner à ses « sinuosités improvisées et imprévisibles »¹⁵ ; la prégnance des lieux communs hérités des exemples antérieurs ou transmis par l'habitude ; la force latente de la culture visuelle et de l'expérience sensible ; la proximité de la psyché et de l'imaginaire ; les garde-fou de la raison et d'une appréhension objective du monde ; les fulgurances, les hésitations, les tris et

11 – Ce qualificatif est emprunté à Éric Pagliano.

12 – Éric Pagliano, « De la connaissance à la génétique des dess[e]ins », dans cat. exp. 2013, Montpellier, *L'Atelier de l'œuvre : dessins italiens de Raphaël à Tiepolo*, p. 27.

13 – *Ibid.*, p. 23.

14 – Pour reprendre le titre d'une des *Fictions* de Jorge Luis Borges, *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*.

15 – Philippe-Alain Michaud, « Comme le rêve le dessin », dans cat. exp. 2005, Paris, *Comme le rêve le dessin. Dessins italiens des XVI^e et XVII^e siècles* du musée du Louvre. Dessins contemporains du Centre Pompidou, p. 16.



Jacques-Louis David
Étude pour la mère des Horaces et ses petits-fils (détail), vers 1784-1785
Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier vergé chamois,
mise au carreau, 545 x 453 mm © Musées d'Angers



Jean-Honoré Fragonard
Paysage italien avec deux figures, vers 1760
Sanguine, 365 x 458 mm © Musées d'Angers

autres « décrassages »¹⁶, les impasses, les abandons et les acharnements ; la soumission à un protocole d'élaboration précis ; l'émancipation par rapport aux choses et aux êtres tels qu'on les voit, tels qu'on les perçoit et tels qu'on se les représente mentalement ; les divagations et les écarts d'une pensée qui s'ébat sur la feuille comme elle le ferait dans la campagne ; les nécessités, les hasards et les fortunes du trait, qui adviennent au gré d'une association d'idées, d'une logique interne à la forme, d'un accident ou d'une propriété du support, du médium, de l'outil, ou bien encore du contexte particulier (lieu, temps, climat, lumière, état d'âme, etc.) dans lequel œuvre l'artiste, nécessités, hasards et fortunes que celui-ci transforme, parfois à son corps défendant, en autant d'opportunités de créer... « Quand j'exécute mes dessins, écrit Henri Matisse¹⁷, le chemin que fait mon crayon sur la feuille de papier a, en partie, quelque chose d'analogue au geste d'un homme qui chercherait, à tâtons, son chemin dans l'obscurité. Je veux dire que ma route n'a rien de prévu : je suis conduit, je ne conduis pas. Je vais d'un point de l'objet de mon modèle à un autre point que je vois toujours uniquement seul, indépendamment des autres points vers lesquels se dirigera par la suite ma plume. N'est-ce pas que je suis seulement dirigé par un élan intérieur que je traduis au fur et à mesure de sa formation plutôt que par l'extérieur que mes yeux fixent et qui n'a pourtant pas plus d'importance pour moi à ce moment précis qu'une faible lueur dans la nuit vers laquelle je dois me diriger d'abord – pour, une fois atteinte, percevoir une autre lueur vers laquelle je marcherai, en inventant toujours mon chemin pour y arriver ». La présence à quelques cimaises de l'exposition « La Fabrique de l'œuvre » du grand paysage onirique, *BLACKLIGHT SELVA*, commandé à Éric Winarto dont le trait lyrique et dantesque, aux frondaisons phosphorescentes, naît de l'obscurité totale, et des « Intentions graphiques » de quinze artistes contemporains¹⁸, déjà présents dans les collections de l'artothèque d'Angers, accentue notre parti pris d'examiner le dessin ancien dans toute la pluralité de ses intentions, y compris celle de ne pas en avoir à priori et de s'offrir dans la gratuité absolue d'un acte pur. Car même si la manière d'interroger et de considérer la forme dessinée diffère, même si l'inachevé, le repentir, la rature, la réserve, la variante ou l'exégèse du motif, qui relevaient autrefois du processus de création, sont devenus des procédés esthétiques en soi, même si le champ d'expérimentation s'étend parallèlement à celui des techniques convoquées, la quête, l'enjeu et finalement le grand dessein restent toujours le même : entre la « contention de mémoire résurrectionniste, évocatrice, [cette] mémoire qui dit à chaque chose : « Lazare, lève-toi » et ce « feu, [cette] ivresse de crayon, [...] ressemblant presque à une fureur. [Cette] peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie »¹⁹, entre discipline et priapisme, contrainte et élan compulsif du dessin, c'est cette tentative, sans cesse recommencée et insatisfaite, tâtonnante et malaisée, d'exprimer et d'accomplir notre humanité, en accommodant, comme on le dit du regard, par le dessin, raison et sentiment. Ce que Dominique Brême, en un essai inspiré, appelle du beau nom de fabrique de l'être par celle de l'œuvre...

16 – Au XVIII^e siècle, « décrasser » un dessin signifie effacer son tracé préliminaire.

17 – Henri Matisse, « Notes sur les dessins de la série « Thèmes et variations », *Écrits et propos sur l'art*, Paris, 1972, p. 158.

18 – Gilgian Gelzer, documentation Céline Duval, Élise Beaucousin, Paul Cox, Herman de Vries, Grégory Markovic, Richard Serra, Claire Maugeais, Gabriele Chiari, Corinne Laroche, Yan Bernard, Daniel Dezeuze, Julien Parsy, Guillaume Pinard, Glen Baxter.

19 – Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, 1863, p. 13.

LE GRAND DESS(E)IN OU «LA FABRIQUE DE L'ÊTRE» par Dominique Brême, commissaire de l'exposition extraits

Le dessin comme pratique compulsive

[...] On ne peut s'étonner que Giorgio Vasari, créateur de la première grande académie artistique²⁰, ait défini le dessin comme « père de nos trois arts » (la sculpture, la peinture et l'architecture). Cette notion de paternité (et donc de filiation) exprime en effet – quoique le peintre florentin n'ait pu, en son temps, le formuler ainsi – le fait que le dessin (c'est-à-dire l'acte par lequel, rappelons-le, s'est forgée peu à peu la fonction même de symbolisation fondatrice d'humanité) soit à l'origine de pratiques exigeant, d'abord, la maîtrise du geste inaugural de différenciation de l'être dans le monde : la pose d'un trait discriminant. Il serait en effet naïf d'interpréter la formulation de Vasari comme déductive du simple constat que sculpture, peinture et architecture ont nécessairement recours au dessin, et de croire qu'elle n'est, de ce fait, qu'une simple métaphore suggestive. Le contexte néoplatonicien puissant, dans lequel baignait assidûment Vasari, obligeait à ce que le « père de l'histoire de l'art » procédât lui-même d'une forme de *théorie du signe*, à savoir cette fascination collective pour l'hieroglyphe en tant qu'il est tendu, par son aspect figuratif et sa fonction linguistique, entre monde sensible et monde intelligible. Le « père » est celui qui donne vie et, en l'occurrence, sens. Le « dessin » est alors « dessein », en cela que le projet (idée, dessein) s'identifie à l'acte (tracé, dessin) et devient ainsi une manifestation efficace du *logos*, qui est à la fois cause et finalité, contenu et contenant, fond et forme.

Aussi, lorsque l'on étudie la « fabrique de l'œuvre », doit-on d'abord se demander de quoi l'on fait l'étude. On peut en effet, en réduisant la formule de Vasari à l'état de jolie métaphore, partir des dessins eux-mêmes et chercher, peu en amont et beaucoup en aval, comment ils portent et manifestent le processus de création, depuis le croqueton fulgurant d'une toute première pensée, jusqu'au dessin dit « de présentation²¹ ». Le schéma logique s'impose alors – de façon inconsciente, il faut le souhaiter – d'une progression du travail de l'artiste devenue comme simplement métaphorique du cheminement de sa pensée : le commentaire de l'historien se fait essentiellement clinique, c'est-à-dire purement descriptif des changements opérés, de proche en proche, par l'auteur des œuvres étudiées. Il est sûr, ainsi, de ne pas tromper l'évolution de la pensée du dessinateur, en cela qu'il décrit seulement les disparitions, les ajouts, les déplacements, les repentirs, les moments de concentration sur tel ou tel détail et que, finalement, il paraphrase – mais, hélas !, de manière tautologique – le mouvement d'une pensée rendue sensible par une suite de phénomènes arrêtés. Le schéma rhétorique devient le suivant : « l'idée de l'artiste a évolué, ce que montrent des changements notables dans l'évolution de son projet, changements qui incarnent eux-mêmes un mouvement de la pensée »... La ruse est évidemment de séparer, dans le fil du commentaire, les deux premières assertions de la troisième puis, plus loin, d'utiliser celle-ci dans l'oubli des deux précédentes... Les mots associés au questionnement du sens auront ainsi été prononcés, mais le sens lui-même n'aura jamais été véritablement interrogé. Ce faisant, l'historien perd le caractère de consubstantialité qui, au travers de l'œuvre en formation, identifiait l'idée aux conditions mêmes de son émergence.

20 – À Florence, en 1563, sous le nom d'*Accademia delle Arti del Disegno* (Académie des Arts du Dessin).

21 – Maquette très achevée, destinée à être « présentée » au commanditaire, avant réalisation d'un projet ambitieux soit par sa taille, soit par la sophistication de sa mise en œuvre technique.

Il perd surtout – et son intérêt est ici bien plus grand – la dimension proprement métaphysique de l'acte graphique en soi, et se suffit d'un discours critique bâti sur l'usage de quelques poncifs peu engageants. Il perd ainsi, enfin, la possibilité d'un jugement esthétique fondé sur une approche ontologique et transhistorique à la mesure de ce qui sous-tend toute vocation et, corollairement, tout acte de nature poétique. Car si l'on se souvient que la figuration libre est à l'origine de l'écriture ; que le langage – en l'occurrence écrit – est une forme rationalisée de la fonction symbolique ; et enfin que figuration et écriture, malgré une souche commune, ont évolué en deux voies parallèles, l'une continuant d'exprimer l'impensé et l'autre disant ce qui est déjà su de *l'être au monde*, alors il ne faut pas manquer de considérer le dessin – en acceptant, dans une logique vasarienne, qu'il soit bien le dénominateur commun et génétique de tous les arts plastiques – comme l'*accommodement* permanent d'une certaine intuition à la raison et inversement.

Ainsi la mission de l'artiste est bien de recalculer perpétuellement, comme on le ferait d'une pendule, les modalités de l'être au monde au-delà de l'empire limité de la raison. Le déplacement incessant du *logos*, dont je parlais plus haut, explique la nécessité de ce recalage incessant. Et ce qui fait le génie d'un artiste – il ne suffit pas de dire ni même de reconnaître qu'il est un héros de l'humanité, encore faut-il savoir pourquoi et comment²² – c'est évidemment la faculté particulière qu'il a d'exprimer, au travers d'une expérience personnelle de l'être, quelque chose qui touche à l'ontologie de tous. À la différence de l'homme du commun, l'artiste accepte et assume l'insuffisance constitutive de sa (la) pensée. Contrairement à ce que l'on voudrait croire, il n'en sait pas plus, mais bien moins que les autres ; il perçoit et reconnaît cet inachèvement, qui le mine, et relève le défi de ce qui constitue, pour lui, l'exorcisme d'une sorte de possession originelle. Aussi bien va-t-il interroger, de manière compulsive, tous les territoires de son imagination, celle-ci n'étant pas considérée par lui comme une faculté plus ou moins performante, mais comme le seul moyen de pénétrer un château hanté, dont il doit urgemment retrouver les clés pour en chasser les démons.

[...]

Dessiner constitue un acte compulsif de réitération qui a pour but de *faire le chemin à l'envers*, pour *refaire* le chemin, parce qu'il *faut* le refaire, la raison étant *in fine* incapable d'assumer entièrement le sens insuffisant qu'elle s'est donné des choses. Aussi l'amateur – en l'occurrence le visiteur de cette exposition – doit-il tenter de considérer le dessin non comme un effort de l'artiste pour ordonner son imaginaire mais, à l'inverse, pour accorder à l'œuvre la part de désordre poétique dont elle ne peut s'affranchir, au risque de la faire mentir sur la nature de *l'être au monde* relativement à l'ancien *continuum* être-action-espace-temps. Celui-ci en effet – quoique brisé par l'instauration d'un langage normalisé et contraignant, lui-même condition de la structuration d'une pensée accidentellement réflexive, devenue pour cela logique et catégorisée – constitue les régions les plus reculées, mais aussi les plus vastes – et de beaucoup – de notre psyché.

Le dessin auréole donc tout élément de signification convenue autour duquel il s'exprime, du rappel des conditions de son émergence depuis les tréfonds de l'indifférencié. Ainsi conçu, le « père de nos trois arts » rend supportable à la raison l'insuffisance du sens qu'elle produit – un monde sans art est anxigène – et, inversement, tire du magma de notre imaginaire les figures distinctes nécessaires – car un monde sans ordre est, par définition, inconcevable – à ce que l'espèce, puis l'individu objectivent, au sens propre du mot, les conditions de leur survie. Compulsif et réitératif, le dessin est l'indispensable compromis par lequel le monde est rendu à la fois possible et supportable, compréhensible et mystérieux.

[...]

22 – En dépit d'un orgueil souvent exacerbé, les artistes sont souvent agacés par cette *reconnaissance de fait* dont ils font l'objet et qu'ils considèrent, à bon droit, comme un réflexe du vulgaire pour se défaire « par le haut » de leur pouvoir subversif. La reconnaissance du génie et sa réification dans l'ordre des logophores, sont en effet les moyens le mieux adaptés à sa neutralisation définitive.

« La soumission à l'obligation de représentation figurative²³ »

Revenons plus directement au dessin. Il ne suffit donc pas qu'il y ait décalage, détournement ou incongruité pour que soit assurée la nature poétique d'une quelconque *mise en œuvre*. Dessiner, comme il a été dit, relève de l'impératif existentiel d'un individu – agissant incidemment au bénéfice de tous – de tendre un pont entre l'encore indifférencié du continuum être-action-espace-temps, présent en nous de lointaine mémoire, et le déjà identifié par la raison au moyen du langage. La question est donc désormais de savoir quelle méthode – intuitive ou conçue – l'artiste utilise pour trouver l'état de tension optimal entre deux infinis qu'il doit également satisfaire.

Le dessinateur qui, de son crayon, tranche dans la forme et dans le sens (dans la forme-sens serait d'ailleurs plus juste), se donne pour mission soit de représenter un être ou un objet unique, soit de figurer l'état d'une relation entre plusieurs êtres ou objets. L'image mentale qu'il a d'un être ou d'un objet donnés consiste en une forme moyenne et générique qui, par les sollicitations répétées de l'expérience, et par la faculté première de notre appareil cognitif de discriminer entre les formes et de les organiser, a fini par imprégner son intellect. Les formes propres, l'articulation de plusieurs entre elles, la taille, la proportion, la couleur, la texture et très généralement l'aspect d'un être ou d'un objet dans son ensemble, finissent par habiter un mental qui, tandis qu'il élabore sur une voie strictement parallèle le langage afférent, transforme des réalités physiques en entités. Tout le monde sait dessiner un « bonhomme » – comme celui que vient de tracer l'enfant portraituré par Giovanni Francesco Caroto – mais tout le monde ne sait pas dessiner un enfant comme l'est celui représenté par le peintre. Tout le trouble généré par ce tableau sur le spectateur vient de cette rencontre, d'habitude inavouée, entre une nécessité lointaine (le « bonhomme » en tant qu'il exprime l'émergence de la fonction symbolique chez l'enfant) et un geste critique abouti, fondateur d'évolution culturelle (le portrait de l'enfant tenant un dessin comme démonstration de son humanité en puissance). Au fond, les images mentales dont nous disposons – si tant est qu'elles aient vraiment une visibilité – sont certainement aussi schématiques que ce « bonhomme », réduit au hiéroglyphe mais élevé à l'abstraction de son propre concept, avant dissociation en deux représentations symboliques l'une à l'autre étrangères. La montagne, la maison, l'arbre, le cheval : tout se représente idéalement sous la forme d'un hiéroglyphe originel. Ce sont des images faites de souvenirs sensibles (les formes articulées en une configuration propre ayant touché la rétine) et de leur fixation conceptuelle par imprégnation de constellations neuronales²⁴. Nous avons l'illusion de voir mentalement les êtres ou les objets que nous imaginons mais, en fait, il revient seulement au dessin ou au langage de les manifester dans l'ordre du visible ou dans celui, plus abstrait, du dicible. Il en est ainsi du souvenir que nous avons de nos rêves et de la narration que nous en faisons, revenus à l'état de veille : la conscience impose une vraisemblance à l'histoire qu'elle reconstruit, tant dans l'aspect des êtres apparus que dans le scénario qui les a réunis. Toutefois, pendant le sommeil, ce sont bien des êtres aux formes mal différenciées et des actions à la cohérence mal définie qui hantent librement nos esprits. Et même si nous pouvons décrire les monstres dont nous

23 – Sigmund Freud, dans *L'Interprétation du rêve* ; l'expression originale, en langue allemande, est « Rücksicht auf Darstellbarkeit » (*Die Traumdeutung*, Leipzig et Vienne, 1900, p. 229).

24 – À ce stade de la réflexion, citons ces quelques lignes pénétrantes du peintre Gérard Garouste : « Duchamp est sorti du champ de l'art et du vocabulaire artistique, il est passé dans un autre registre que celui de la création, celui de la critique ou de l'étude des signes. En m'en tenant à une technique classique et à un sujet mythique, j'ai pris Duchamp au pied de la lettre. Après le *ready-made*, l'enjeu de l'art ne réside plus dans le renouvellement formel. Si je ne crois plus à l'iconoclasme, en revanche j'ai confiance en l'intelligence de la rétine. Depuis notre naissance, l'œil transmet au cerveau un nombre incalculable d'informations qui sont enregistrées souvent à notre insu. La rétine est cultivée.

Elle agit comme une mémoire réflexe, anticipant le temps de la raison. Faire un portrait, c'est activer en moi une forme de mémoire réflexe, de même dans l'œil du spectateur où tout rentre en ligne de compte, l'image représentée mais aussi la technique, la touche, le cadre, le mur, l'environnement, etc., tout cela fait partie du tableau. Ce mode de connaissance est le résultat d'un travail de mémorisation et de mise en relation rationnel, imaginaire et symbolique dont la plupart du temps nous ne sommes pas conscients. Mais tout est lié dans une mémoire collective et personnelle. Tout a un sens, même si bien souvent nous ne savons pas pourquoi une chose nous touche plus qu'une autre. J'ai construit des tableaux qui se réclament davantage de la poésie que de la compréhension. Ils sont basés sur un système d'associations visuelles, analogiques et métaphoriques. Le premier contact avec une œuvre passe nécessairement par un sentiment de désordre et de confusion. Mais parce que la peinture produit un arrêt sur image, elle permet aussi la distance critique et laisse le temps de la réflexion. » (catalogue de l'exposition *Gérard Garouste, En chemin*, Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 27 juin-29 novembre 2015, p. 94).



Giovanni Francesco Caroto
Portrait d'un jeune enfant tenant un dessin, v. 1515
Huile sur bois, H. 37 x L. 29 cm
Vérone, musée de Castelvecchio
Cliché Bridgeman Images : ELC434975
© Mondadori Electa / Bridgeman Images

avons rêvé, même si nous sommes capables de rebâtir leur histoire ainsi devenue compréhensible (à défaut d'être logique)²⁵ – réintroduisant en cela l'espace et le temps dont la raison ne peut faire l'économie – notre rêve n'était qu'un chaos d'où émergeaient à grand peine de simples sollicitations formelles, nécessairement hybrides et turbulentes.

Parmi les facteurs qui détermineront la forme particulière qui sera donnée à la représentation de tel être ou de tel objet, le ressenti émotionnel ou affectif de l'artiste en leur direction jouera évidemment un rôle déterminant. Ainsi la puissance dont procède l'aspect final d'une *re-présentation* à vocation poétique, et non exclusivement communicative, pourrait enchaîner les stades suivants : volonté de représentation (*stimulus*) ; captation visuelle de l'objet à *re-présenter* (relative aux conditions externes de la visibilité et physiologiques de la vue) ; objectivation (c'est-à-dire conceptualisation de l'intégrité formelle du motif en tant qu'objet) ; perception subjective de l'objet (perturbation émotionnelle liée à ce qui en est su) ; qualité du rapport psychomoteur liant en un geste continu l'ensemble des puissances impliquées, depuis la perception rétinienne jusqu'au mouvement voulu du bras et de la main, en passant par la volonté d'inflexion sémantique de la *re-présentation* (intentionnalité critique) au profit de l'ordre objectif (dépersonnalisation de l'intentionnalité poétique) ou de la perturbation émotionnelle ressentie (intentionnalité propre à l'artiste). À ce parcours s'ajoutent la captation visuelle du tracé en cours ; l'analyse immédiate de l'effet produit relativement à l'effet voulu ; la réorientation du geste et des effets selon les sollicitations concurrentes de ce qui émerge dans le visible (facteur d'inflexion du sens) et de ce qui s'impose encore de l'intention, le tout au profit de l'élaboration d'un compromis de nature dialectique entre un dessin qui peu à peu s'autonomise et une pensée qui, parallèlement, tend à son épuisement dans l'ordre de la raison et à son élévation dans l'ordre poétique. C'est là le moment où les artistes sentent que leur œuvre leur échappe, par dépassement manifeste de leur intention première ; c'est là qu'ils doivent se soumettre à son intentionnalité propre et la laisser partir²⁶...

Lorsque l'artiste met en œuvre l'état d'une relation entre plusieurs êtres ou objets, il lui faut faire un travail identique à partir d'une chaîne narrative sanctionnée ou non par la tradition²⁷. Il est alors confronté à un double impératif : celui de procéder à un travail critique sur le sujet même de son œuvre, et celui de configurer chaque élément de représentation de telle sorte qu'il participe efficacement de l'intention poétique élaborée à partir du sujet, étant entendu que l'intention générale ne peut passer que par l'articulation d'intentions particulières. Il y a donc ici la nécessité de procéder à la structuration d'une double cohérence discursive – celle en propre du sujet et celle, plus contingente, de chaque élément considéré en lui-même – et le risque est grand, au cours de l'élaboration de l'œuvre, de perturber la continuité et l'harmonie du geste artistique au profit d'une diversité de représentations brouillant l'idée portée par le sujet.

[...]

25 – Ce que Freud appelle le « travail d'élaboration du rêve ».

26 – Il y a, dans ce « laisser partir », quelque chose d'une mort (un œuvre au noir) pour une résurrection, la mort étant celle de l'intention consciente et maîtrisée par la raison, donc nécessairement étroite ; la résurrection se faisant dans l'ordre ouvert du pur intelligible, confusément accessible à une forme de surconscience. Ce passage se fait par *transmutation* poétique.

27 – Selon qu'elle est de pure invention ou issue d'un quelconque patrimoine littéraire, folklorique, etc.



Théodore Géricault
Jeune homme tenant dans ses bras une femme qu'il vient de retirer des flots : Paul et Virginie (?), vers 1816
 Encre brune, lavis brun et gris, rehauts de gouache blanche sur papier vélin bleuté, 134 x 174 mm
 © Musées d'Angers

« La fin de l'art est la délectation »

Et puisque Poussin vient d'être évoqué, partons de sa définition fameuse de la « fin de l'art » – la « délectation » – pour comprendre autrement ce qui est en jeu dans l'émergence et la cristallisation d'un « dess(e)in ». Oui, il y a plaisir à dessiner, plaisir à contempler un beau dessin, c'est-à-dire – si nous en restons aux hypothèses développées jusqu'ici – à tourner autour d'une idée à l'occasion de sa *mise en œuvre* dans l'ordre du visible. Mais ce « plaisir » ne doit pas être interprété comme une forme de satisfaction *hédonique*, dont la confusion constitutive serait rendue acceptable du seul fait de la gratification narcissique qu'elle procure. Bien au contraire, le plaisir esthétique relève d'une mise en danger de soi et de l'ordre établi, raison pour laquelle, d'ailleurs, l'artiste a acquis, dans nos sociétés très socialement structurées, le statut ambigu et paradoxal de *logophore subversif*, un peu sur le modèle du fou du roi, bienvenu et craint de tous.

Cette délectation est donc une sorte de jubilation intérieure, *une ivresse de l'intelligence* suscitée par le fait de se trouver en situation, artiste ou spectateur, de ne pas s'en laisser compter par le monde tel qu'il nous environne ni par la raison telle qu'elle nous contraint, mais de se situer à leur point de jonction pour y percevoir la fragilité et la grandeur du proprement humain. L'authenticité et la fugacité de ce positionnement – la contemplation, voire la méditation poétique ne pouvant être soutenues longtemps en état de conscience²⁸ – génèrent la sensation d'un accomplissement possible, auquel l'être trouve son souverain bien. Ainsi conçu, le plaisir esthétique serait une sorte de phénomène compensatoire – comme l'est aussi le rire selon Henri Bergson – à la rupture soudaine d'une chaîne logique pour une appréhension plus immédiate de la dimension intrinsèquement poétique de l'être. La raison faisant soudainement faillite, une intuition mentale s'y substitue et s'exprime au travers d'un sentiment de plénitude.

Ainsi le tracé d'un dessin en son évolution, s'il porte la marque d'un accomplissement symbolique, porte aussi le rythme d'un bien-être nécessairement communicatif. « Nécessairement » dans l'absolu car, dans les faits, deux conditions doivent être remplies pour que le phénomène opère : premièrement que le dessin soit d'une inspiration suffisante, c'est-à-dire porteur d'un pouvoir poétique assez fort pour que tout spectateur puisse en percevoir malgré lui la portée devenue universelle ; secondement, que ce même spectateur sache ignorer les subterfuges que la raison lui propose pour contourner le pouvoir de l'œuvre ontologiquement subversive qu'il regarde. Voilà bien en quoi, d'ailleurs, la production ou la contemplation d'une œuvre d'art relève d'attitudes intrinsèquement élitistes. Si, comme je l'ai dit plus haut, provoquer une incongruité au regard de la raison ne suffit pas à qualifier une œuvre de l'esprit, s'engager avec sincérité sur la voie poétique exige un effort que tous les artistes ne sont pas en mesure de consentir. Il en va de même du spectateur qui, s'il est honnête, sait devoir faire taire en lui toutes ses certitudes et se laisser gagner par une *vision du monde*²⁹ qui n'est pas la sienne et qu'il peut espérer lui apporter beaucoup sur sa propre capacité à la transcendance. [...]

28 – Le but de la transe, de l'hypnose ou de la méditation transcendantale est précisément de prolonger aussi longtemps que possible la suspension de l'état de conscience.

29 – L'expression comprend bien sûr, littéralement, la conscience claire et l'acceptation totale d'un réel transcendé par la fonction symbolique.

LE PARCOURS DE L'EXPOSITION

L'exposition se déploie sur 503 m², dans la salle d'exposition temporaire

1 espace introductif

Du dessin au dessin

Blanchard versus Le Brun

Lecture théâtralisée des débats de l'Académie royale de peinture et de sculpture tenus en 1671-1672 entre Gabriel Blanchard et Charles Le Brun, sur les mérites respectifs du dessin et de la couleur.

4 parties thématiques

Partie I / Exercices

- ⊕ *Le point de vue de l'artiste* : par **Ernest Pignon Ernest**, artiste [interview audiovisuelle]
- ⊕ *Regard sur un dessin de l'exposition* : « Paysage, fleuve courant entre des coteaux de lignes sévères et simples » de Nicolas Poussin, vers 1635-1640, par **Ariane James-Sarazin** [interview audio]

Partie II / Genèses

- ⊕ *Le point de vue de l'historien de l'art* : par **Éric Pagliano** [interview audiovisuelle]
- ⊕ *Le point de vue du collectionneur* : par **Louis-Antoine Prat** [interview audiovisuelle]

Partie III / Fortunes

- ⊕ *Le point de vue du restaurateur* : par **Cécile Gombaud**, à propos de la restauration de la gouache « Suzanne accusée par les vieillards » d'Antoine Coypel, vers 1700 [interview audiovisuelle]
- ⊕ *Regard sur un dessin de l'exposition* : « Étude de la tête d'Egiste » de Pierre Narcisse Guérin, vers 1817, par **Li Kunwu**, artiste chinois et dessinateur de BD

Partie IV / Obsessions

1 espace de médiation aménagé en atelier

Vidéos disponibles sur : www.heyman-renoult.com
 (pour obtenir le mot de passe: l.gouge@heyman-renoult.com)

LA DÉMARCHE ET L'ESPRIT DE L'EXPOSITION

Le dessin : une pensée en mouvement

Le dossier génétique se nourrit d'œuvres en rapport : une démarche proche de la conception de l'art que portait André Malraux.

Dans sa recherche, l'historien de l'art procède par comparaisons, rapprochements, analogies, séquençages, mises en réseau, etc.

Dans sa rencontre vivante avec l'art, il étudie, analyse, trie, isole, cartographie, relie parfois les œuvres entre elles pour (re)donner à chacune sa voix, et la rendre autrement présente.

Le dossier génétique offre une double approche : celle de l'artiste et celle de l'historien de l'art. Il permet de pénétrer au plus intime de la fabrique de l'œuvre et de l'histoire de l'art.

L'exposition s'est attachée à constituer autour d'un certain nombre de dessins exposés des embryons de dossiers génétiques et/ou documentaires à valeur d'exemples non exhaustifs.

Ceux-ci rassemblent, tant sous la forme d'originaux que de reproductions, des œuvres et des témoignages, en rapport (peintures et sculptures finales, gravures, dessins de comparaison de l'artiste ou de confrères, qu'ils aient été des devanciers, des contemporains ou des suiveurs, etc.) qui éclairent l'écriture et la démarche personnelles de chaque artiste, et qui nous permettent de mieux comprendre l'élaboration de son projet, à l'appui de sa sensibilité, de son regard et de sa recherche.

Dans le même temps, ces dossiers dévoilent également les méthodes, les outils et les logiques déductives, dont dispose l'historien de l'art dans sa quête de compréhension et d'attribution. Il s'agit de montrer que son travail repose sur une démarche raisonnée, non démiurgique, où la subjectivité est tenue, autant que faire se peut, en bride, même si la sensibilité et l'œil, qui sont des ressorts indispensables à ce que l'on appelle ordinairement le « *connoisseurship* », ont une large part et ne sauraient être minorés.

Exemple de dossier génétique

Visuels HD disponibles sur <http://presse.angers.fr> et sur www.heyman-renoult.com (pour obtenir le mot de passe : l.gouge@heyman-renoult.com)



Anne-Louis Girodet
Les Funérailles d'Atala, vers 1806
Pierre noire, lavis d'encre brune et noire, rehauts de gouache blanche sur papier filigrané, 132 x 157 mm
© Musées d'Angers



Anne-Louis Girodet
La Communion d'Atala, vers 1806-1807
Plume et encre brune, 95 x 114 mm
Besançon, musée d'art et d'archéologie © Photo Pierre Guenat



Anne-Louis Girodet
Chactas embrassant les jambes d'Atala, Crayon noir, rehauts de craie blanche sur papier brun, 248 x 400 mm
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques © RMN-GP / Michel Urtado



Louis Boilly
Flore au tombeau
(parodie de l'*Atala* de Girodet), 1829
630 x 477 mm
Paris, BnF, département des Estampes et de la photographie © photo BnF

LES LIGNES DE FORCE DE L'EXPOSITION

1. La richesse scientifique

La Fabrique de l'œuvre offre au visiteur un panorama généreux des plus belles feuilles des musées d'Angers, dues aux plus grands artistes.

162 œuvres originales environ sont exposées.

Elles représentent la richesse et la diversité du Cabinet d'arts graphiques qui réunit plus de 13 500 dessins et qui est le fruit de la convergence de 3 fonds distincts : musée des Beaux-Arts, musée des Antiquités Saint-Jean (disparu ; collections en réserve), musée Pincé (fermé actuellement au public).

Dont 112 dessins des écoles européennes (française, italienne, flamande, hollandaise, allemande), du XV^e au XIX^e siècle, appartenant aux collections des musées d'Angers.

et 50 œuvres (peintures, sculptures, dessins, gravures, objets d'art) extérieures aux collections des musées d'Angers, empruntées aux institutions françaises (le musée du Louvre, la Bibliothèque nationale de France, l'École nationale supérieure des beaux-arts, le musée des Beaux-Arts de Dijon, le musée d'art et d'archéologie de Besançon, le Palais des Beaux-Arts de Lille, le musée Fabre de Montpellier) et étrangères (Hessisches Landesmuseum de Darmstadt, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche).

La Fabrique de l'œuvre fait connaître au visiteur la richesse de la collection du Cabinet d'arts graphiques des musées d'Angers constituée d'œuvres majeures qui reflètent le goût, l'activité, l'époque et les affinités esthétiques des donateurs (collectionneurs, artistes ou historiens de l'art et conservateurs).

Tous ces donateurs ont entretenu un lien particulier, souvent affectif, avec l'Anjou, qu'il s'agisse du chevalier de Livois (1736-1790), du comte de Saint-Genys (1856-1915), du sculpteur David d'Angers (1788-1856), des peintres Lancelot Théodore Turpin de Crissé (1782-1859), Guillaume Bodinier (1795-1872) et Jules-Eugène Lenepveu (1819-1898) ou de l'historien de l'art Henry Jouin (1841-1913). La contribution d'artistes collectionneurs mérite à cet égard d'être soulignée, car elle a permis de rassembler à Angers non seulement une part conséquente de leur œuvre graphique personnelle, mais encore des feuilles majeures de leurs devanciers ou contemporains.

La Fabrique de l'œuvre dévoile en un seul et même site toute la vivacité du dessin, de la Renaissance à l'époque contemporaine, et la permanence, par delà les siècles, des questionnements et des démarches artistiques.

En regard des dessins anciens présentés dans « La Fabrique de l'œuvre », le musée des Beaux-Arts présente simultanément deux propositions contemporaines confiées à l'artothèque : l'exposition « Intentions graphiques », ainsi qu'une installation *in situ* de l'artiste Éric Winarto, accueilli en résidence.

Ces trois déclinaisons autour d'œuvres anciennes et contemporaines permettront de souligner l'étonnante continuité des intentions à l'œuvre, du XV^e siècle à nos jours. Déployé dans plusieurs salles du musée, ce passionnant parcours offrira un écrin singulier et exigeant, mis en valeur par un travail de scénographie et de graphisme savamment pensé avec l'architecture des lieux, de façon à proposer au public une véritable rencontre : une opportunité rare !



2. La scénographie

Un parti-pris affirmé créé par les scénographes de l'Agence du&ma et le graphiste Cédric Gatillon

Cette exposition ne consiste pas seulement à montrer au public des dessins, elle invite à rentrer dans un processus de création et d'élaboration d'une œuvre et à apprécier le travail des chercheurs. Il s'est agi de mettre en lumière la relation entre dessins originaux, œuvres diverses et le corpus documentaire, dossier génétique, qui les renseigne. Comment opérer des groupes constitués d'œuvres et de reproduction tout en conservant le calme nécessaire à la contemplation de dessins et dans un même temps (ou en léger décalé...) en proposer une lecture dynamique, riche et critique ?

Le parti pris scénographique s'est construit en référence à l'image d'André Malraux penché sur son « musée imaginaire » que l'on découvre à l'entrée de l'exposition. Les scénographes se sont inspirés des cabinets d'arts graphiques, de l'ordonnement des archives en indexant le dossier génétique à l'œuvre.

Un accrochage sensible et vivant.

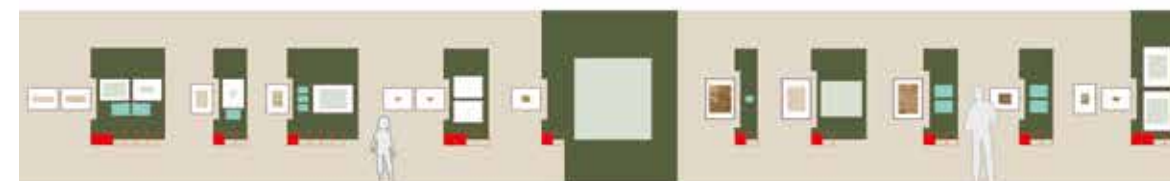
En écho au propos scientifique de l'exposition, le plan d'accrochage des œuvres s'organise à la verticale selon 2 plans pour permettre la mise en relation d'un ensemble d'œuvres, des rapprochements ou encore la mise en exergue de certains dessins et témoignages. On trouvera ainsi :

Au 1^{er} plan, sur cimaise blanche : les dessins

Au 2^e plan, dans des alcôves colorées : les dossiers génétiques et/ou documentaires

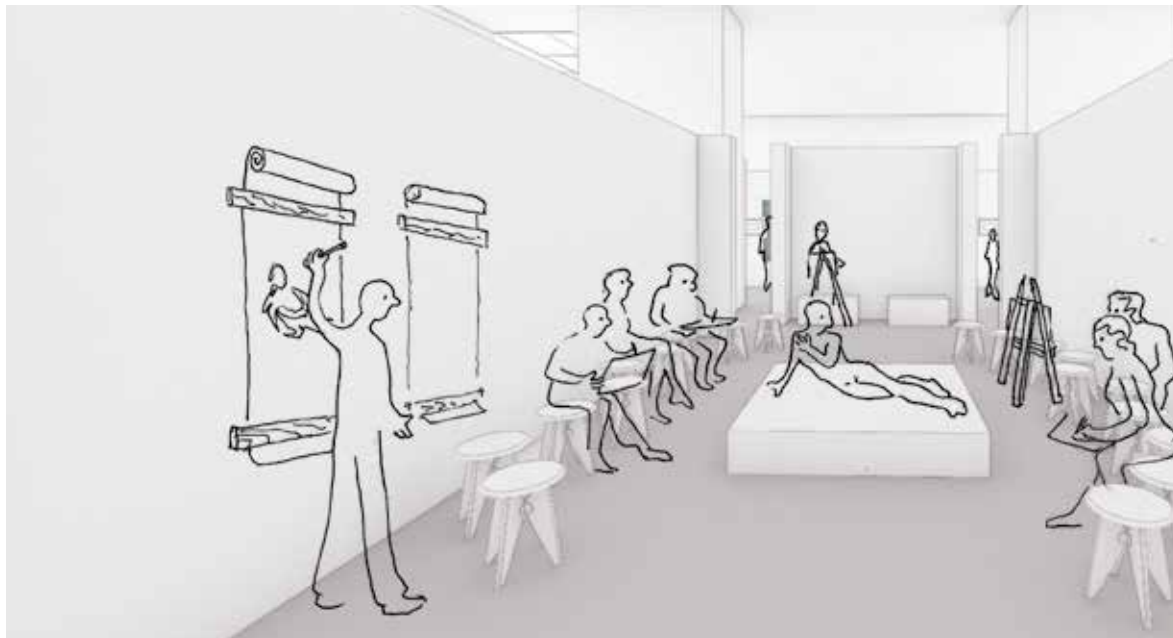
Ce découpage permet d'atteindre un juste équilibre en faisant coexister dessins originaux, œuvres variées et corpus documentaires dans un dialogue inédit. Ce parti-pris permet une lecture des œuvres à la fois sensible et dynamique, documentée et critique.

C'est ainsi qu'en regardant derrière, dessous, la mécanique de la création est dévoilée et permet d'entrer dans la « fabrique de l'œuvre ».



LE PROPOS DE L'EXPOSITION

par **Élodie Derval**, commissaire de l'exposition
Installation in situ - Éric Winarto et «**Intentions graphiques**»
7 novembre 2015 - 28 février 2016



Cet espace de médiation offre au public des dispositifs en libre accès pour encourager la pratique du dessin.

Il est doté :

- d'un mur d'expression graphique permettant aux visiteurs de tester des outils et de s'exprimer librement par le dessin ;
- d'un espace dédié à la pose du modèle vivant avec tabourets, chevalets, tablette tactile, etc ;
- d'un mobilier présentant du matériel de dessin (en libre utilisation) avec : des nuanciers de papiers offrant une diversité de couleurs, de grammages, etc. des médiums et outils (crayons, craie, mine de plomb, fusain, pierre noire, sanguine...).
- d'une vitrine consacrée aux techniques sèches et humides du dessin ;
- de 2 dispositifs, adulte et enfant, pour dessiner sur de grandes feuilles de papier et emporter son dessin..

Par ailleurs, un **journal d'exposition** (gratuit) est mis à disposition du public pour lui permettre de découvrir l'exposition à son rythme, en toute autonomie.

Dans la continuité de l'exposition «La Fabrique de l'œuvre», le dessin contemporain se déploie dans différents espaces du musée des Beaux-Arts à travers deux propositions.

La première proposition correspond à l'installation éphémère de l'artiste Éric Winarto accueilli en résidence dès le 19 octobre. Elle s'intègre dans un parcours qui relie les deux expositions traitant du dessin ancien et contemporain, sous la forme d'un *wall painting*. Les visiteurs seront immergés dans un univers singulier de paysages envoûtants. Chargée de spiritualité, l'œuvre se révélera au fil de son élaboration pour apparaître dans son intégralité après plusieurs jours de travail. Les rapports aux gestes et au tracé dans l'œuvre d'Éric Winarto ne sont pas sans rappeler les dessins de certains maîtres anciens, tels que Poussin et Rembrandt. Une belle discussion s'engagera ainsi entre œuvre contemporaine et œuvres anciennes, révélant la continuité des interrogations artistiques qui construisent l'histoire de l'art. Pour l'élaboration de ses *wall paintings*, Éric Winarto modifie l'espace habituel d'exposition. Les limites murales semblent disparaître pour laisser place à une fenêtre, ouverte sur un monde en suspension. L'artiste revêt les murs de peinture fluorescente, puis dessine un paysage, révélé à la lumière noire. Les végétaux carbonisés s'agitent pour laisser place à des décors, tout droit sortis de *La Divine Comédie* de Dante.

Sous le titre «Intentions graphiques», la deuxième proposition met en regard quinze artistes, invités à dévoiler l'une de leurs œuvres les plus récentes. Déjà présents dans la collection de l'artothèque d'Angers, tous révèlent la diversité de son fonds d'arts graphiques et l'intérêt qu'ils accordent au dessin. Celui-ci, exploité aujourd'hui en tant que médium et non plus uniquement comme œuvre préparatoire, acquiert une légitimité à part entière. Depuis quelques années, il est mis à l'honneur à travers tout un ensemble d'événements qui lui sont consacrés : publications, foires, salons, expositions.

En outre, cette exposition a pour intention d'entrer au cœur même de ces pratiques graphiques, diverses par leur technique ou leur statut : le dessin est considéré chez certains comme une œuvre autonome ou répondant à une étape de travail ; il suit, chez d'autres, un protocole précis dans son exécution ou répond à un autre médium ; il est ailleurs un espace mental ou de narration.

Pour refléter au mieux leurs recherches artistiques, les artistes ont été amenés à exprimer la nature de leurs intentions graphiques en répondant à différentes questions. À travers ces écrits qui révèlent la diversité des modes de penser, le public prendra connaissance de la genèse de l'œuvre, entrant au plus près des réflexions qui la nourrissent.

Cette exposition pose ainsi un regard sur la création et la fabrique de l'œuvre. Un mouvement qui pour certains est source de liberté, quasi performatif, pouvant constituer un rapport physique à l'œuvre, totalement explosif, spontané, intuitif, est pour d'autres un geste répété d'une précision extrême, intégré dans un processus délibérément choisi. Cette écriture, ce langage visuel qui rythment le support, constituent l'acte de dessiner. Celui-ci tend parfois à s'effacer, ne laissant aucune trace du passage de l'artiste pour faire exister l'œuvre en tant que telle.

Installation *in situ* – Éric Winarto

Cabinet d'arts graphiques

Éric Winarto est né en 1980 à Kuala Lumpur en Malaisie. Il est diplômé de la Haute École d'Art et de Design de Genève, où il vit et travaille.

L'œuvre *in situ* qu'il réalise pour le Cabinet d'arts graphiques du musée des Beaux-Arts d'Angers, s'intègre dans une série évolutive, débutée par l'artiste en 2006, intitulée : *BLACKLIGHT SELVA*.

Expositions personnelles (sélection)

2015 : Andres Donadio, Eric Winarto, Galerie Lhoste, Arles / Galerie Forma, Lausanne

2014 : Blackbird, Galerie Analix Forever, Genève / Blacklight Selva, laboratoire d'art contemporain, Andata - Ritorno, Genève / Conrete Music & Blacklight Selva, Jérémy Chevalier & Eric Winarto, Chenshia Gallery, Wuhan, Chine / Centre Pro Natura de Champ-Pittet, Yverdon-les-Bains, Suisse / Blacklight Selva, espace kugler, Genève

2013 : Blacklight Selva, Halle Nord, Genève / Paperworks, Galerie Hübner + Hübner, Francfort, Allemagne

2012 : Blacklight Selva, Abbaye de Noirlac, Bruère-Allichamps, France

Je structure l'ombre pour révéler la lumière », précise l'artiste, profondément marqué par les œuvres de Roman Opalka, Yves Klein, James Turrell et Anish Kapoor. Les peintures éphémères de *BLACKLIGHT SELVA* sont de l'ordre de l'apparition. Souvent peintes à même les murs, elles adoptent des configurations très variables en fonction des espaces, se présentant dans certains lieux comme des percées, des meurtrières, et ailleurs comme de véritable *all over* recouvrant l'intégralité des parois. Œuvre en perpétuelle évolution *Blacklight Selva* a déjà existé dans des versions très différentes au musée de Rath de Genève, à l'abbaye de Noirlac, sur les murs de la chapelle Saint-Gildas à Bieuzy-les-Eaux en Bretagne, ou encore à la Künstlerhaus de Dortmund. L'aspect de la forêt y diffère à chaque fois, l'épaisseur des feuillages laissant place à de légères frondaisons, et la touche elle-même variant considérablement. [...]

Florence Jallet, historienne de l'art. Extrait du carnet de l'exposition « Murs/Murs » au Domaine de Kerguéhennec, été 2015.

Focus sur la série *BLACKLIGHT SELVA*

« Ces forêts, souvent bouleversées par des vents puissants, ne doivent pas évoquer la destruction uniquement, mais bien plutôt l'espace des mouvements contradictoires de la passion. La création du monde et sa fin, les précipices de l'esprit mais aussi l'émergence d'une tension vitale et d'une beauté inattendue ». Éric Winarto

[...] Cette fenêtre obscure, *la selva oscura* de Dante, est à l'origine d'une œuvre qu'Éric Winarto développe depuis 2004, sous le titre de *BLACKLIGHT SELVA*. Lieu symbole de l'âme en perte, d'effroi et de dérégulation, la forêt de Dante est le théâtre d'un parcours existentiel où le poète traverse des expériences physiques autant que spirituelles. [...]

Le titre de *BLACKLIGHT SELVA* se réfère à cette forêt métaphysique, mais renvoie également à une caractéristique physique de cette œuvre sans cesse recommencée. L'artiste utilise en effet la lumière noire pour révéler la peinture fluorescente blanche dont il recouvre les murs et sur laquelle il peint (dans l'obscurité) à l'acrylique blanche. Une fois la lumière noire allumée, d'énigmatiques branchages parfois rythmés de tracés rectilignes se découpent ainsi comme en contre-jour sur un fond bleu luminescent. « Je peins avec l'ombre.

Entretien avec Éric Winarto par Élodie Derval

Comment avez-vous réfléchi à l'œuvre réalisée au musée des Beaux-Arts d'Angers ?

Dans ce couloir, je pense à une condensation de lumière, une composition sur le vide lumineux à hauteur des yeux et le reste, constitué d'un foisonnement de feuilles encore plus denses que les dessins réalisés précédemment. J'imagine, dans cette installation, un mouvement comme une vague dans un espace serré. Entre détail minutieux et geste audacieux, l'ensemble manifeste la dimension poétique de l'œuvre.

Souhaitez-vous élaborer des liens avec les expositions « Intentions graphiques » et « La Fabrique de l'œuvre » ?

Il y a déjà un lien. Je ne dédaigne pas les œuvres antérieures ou contemporaines depuis que j'ai commencé la peinture. J'essaie de rester authentique dans ma recherche, tout en étant attentif aux œuvres des autres artistes. Les influences peuvent être explicites. Je connais les œuvres majeures des artistes exposés dans « Intentions graphiques » et « La Fabrique de l'œuvre ».



Quels seraient ces liens ?

La notion de silence et de vertige dans l'œuvre de Serra. Le mystère de la lumière chez Caspar Friedrich, car ses paysages ont toujours été réalistes comparés à ceux de ses contemporains. C'est un paysage mental digne de la Renaissance. Montrer ce qui est essentiel, comme dans l'œuvre de Rembrandt, éviter un excès de narration. Le mouvement comme vitalité et force picturale chez Rubens. La dimension tragique de Géricault, mais ne jamais oublier le rôle primordial de la peinture. Le mouvement de feuilles et d'arbres comme le labyrinthe de Fragonard. Le paysage, entre langage pictural et vision philosophique avec l'image narrative de Poussin.

Quelles sont vos intentions graphiques dans cette installation ?

Le trait est un trait. Si plusieurs années se sont écoulées sur ce travail de tracé, j'évolue au fil des années, il m'apporte autant que je le développe. Le dessin, l'esprit graphique est aussi vital. Il est capable d'essence comme métaphore subtile de la vie.

Vous travaillez la peinture, comment s'insère le dessin dans votre pratique picturale ?

Le dessin et la peinture se superposent dans mon œuvre. Des petits traits répétitifs disposés sur une feuille manifestent une composition formelle, mais sur une peinture murale, ils évoquent mouvement, envol, rythme... Le dessin dans ma peinture murale est très spontané, c'est un moment tendu prêt à exploser. On voit le résultat pour l'installation à l'abbaye de Noirlac ou au domaine de Kerguéhennec. Ma peinture existe grâce au dessin.

Quelle place laisserez-vous à l'inattendu, à l'instantané dans votre wall painting ?

L'inattendu, l'instantané dans mon travail est primordial. C'est le cœur même de mon œuvre et l'essence même de l'ensemble de ma création.

Pouvez-vous nous expliquer la façon dont vous concevez la naissance du dessin, son élaboration ?

L'expérience de vie est fondamentale. Aimer sincèrement ce que l'on fait, ensuite, le dessin vient tout seul... Jamais un trait ne sera alors un simple trait... J'ai appris ceci avec Roman Opalka, jamais un nombre ne sera un simple chiffre, s'il est vécu tout au long de sa vie. Ma peinture commence par un trait qui rappelle une branche et une feuille et qui, par la suite, jaillit comme une forêt indéfinissable.

Quelle place tient le paysage dans votre travail ? Pourquoi ?

Le paysage est mon seul terrain possible pour exprimer l'immensité du monde, de la vie, de notre destin. L'image poétique est aussi le résultat de cette confrontation au paysage. Sans le paysage, j'ai parfois de la peine à faire jaillir une image poétique. Je ne cherche pas la beauté canonique du paysage, mais plutôt ce que l'humain est capable de voir en termes d'infini à travers un paysage. Accepter ce qui est grand. Le paysage reste pour moi le terrain mystérieux sans limite. J'aime d'ailleurs cette pensée issue de l'ancien temps que le paysage a un horizon sans fin. On imaginait que la terre n'était pas ronde. Cette utopie est pour moi d'une très grande beauté.

Photographie ci-dessus : Éric Winarto en résidence au musée des Beaux-Arts, octobre 2015, © Alain Chudeau

L'installation *in situ* d'Éric Winarto est soutenue par la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia

Fondation suisse pour la culture
prohelvetia

« Intentions graphiques »

À l'invitation de l'artothèque, 15 artistes contemporains parmi lesquels **Glen Baxter, Élise Beauconsin, Yan Bernard, Gabriele Chiari, Paul Cox, herman de vries, Daniel Dezeuze, documentation céline duval, Gilgian Gelzer, Corinne Laroche, Grégory Markovic, Claire Maugeais, Julien Parsy, Guillaume Pinard, Richard Serra** ont accepté de présenter une œuvre récente en participant à l'exposition « Intentions graphiques ».

Élodie Derval, commissaire de l'exposition, s'est entretenue avec chacun d'eux. C'est sur le mode du même questionnaire que les artistes ont accepté de dévoiler leurs démarches et les enjeux de leurs productions respectives.

Entretien avec **Gilgian Gelzer** et **Gabriele Chiari** par **Élodie Derval**

Comment envisagez-vous la pratique du dessin, quelle place tient ce médium dans votre travail ? Le dessin est-il dans votre travail un commencement, une œuvre en devenir ou une fin, un point d'aboutissement ? Se suffit-il à lui-même ou entretient-il en relation avec d'autres formes d'expression ?

Gilgian Gelzer : Comme l'électricité, une question de contact et de courants. Quelque chose qui se propage à la surface, l'effleure ou la pénètre, fait d'intensités, d'ondes et de trajectoires. Mentale et physique, la question du dessin traverse mon travail de part en part. Le dessin se situe au cœur de mon travail, il peut y prendre des formes très diverses et s'associer à d'autres pratiques. C'est une voie, un lien.

Gabriele Chiari : Cela fait environ treize ans que je pratique exclusivement l'aquarelle, que je considère comme un médium à part entière. Néanmoins, je la situe à mi-chemin entre la peinture et le dessin auquel je dois beaucoup. Si j'ai posé des gestes intentionnels aux crayons et outils graphiques variés pendant mes années de formation, aujourd'hui, je crée plutôt les conditions d'apparition d'un dessin parfaitement autonome dont je ne suis que partiellement l'auteur. C'est-à-dire que j'applique la couleur en quelques gestes assez neutres, presque mécaniques, au bénéfice d'un dessin qu'elle crée elle-même à partir de son mouvement d'expansion et de séchage.

Quelles sont les sources auxquelles se nourrit votre pratique du dessin, pouvez-vous nous expliquer ce qui est à l'origine et déclenche votre travail graphique ? Qu'est-ce qui l'alimente ?

G. Gelzer : Le désir de rendre visible un état, de matérialiser un espace et de le parcourir.

G. Chiari : Même s'il m'est difficile d'évoquer des sources extérieures précises, j'ai besoin de beaucoup de calme, de lumière et d'un temps disponible pour



Grégory Markovic, *Sans titre*, 2015, fusain sur papier, 150x390 cm, © photo Musées d'Angers / F. Baglin

travailler. À l'atelier, c'est souvent la couleur qui déclenche le processus de travail : une teinte ou une propriété physique particulières sont le point de départ d'une série d'expérimentations.

Quelles sont les étapes qui précèdent la conception ?

G. Gelzer : Le choix des outils, du lieu et du temps.

G. Chiari : La conception préalable se résume souvent à une simple hypothèse car même après des années de pratique, j'ai la chance de ne pas connaître le chemin sur lequel l'expérimentation me mènera. Tout est à découvrir à chaque fois.

Pouvez-vous nous expliquer la façon dont vous concevez la naissance du dessin, son élaboration ?

G. Gelzer : Cela se réalise dans l'expérience immédiate du geste, du regard et de leur intrication. C'est la reconnaissance, par le tracé, d'une étendue, où la ligne donne progressivement corps à une trame, incarne une figure, déploie un territoire.

G. Chiari : Le choix d'une couleur constitue bien souvent le point de départ. Un premier essai en taille réelle, sur une feuille de papier aquarelle de 73 x 110 cm, me permet de me faire une idée des propriétés de la couleur et d'étudier son comportement au séchage. Certaines teintes se fractionnent dans leurs composantes chromatiques lorsqu'elles sont fortement diluées, comme c'est le cas pour l'aquarelle « Schmincke » présentée dans l'exposition, par exemple. D'autres, au contraire, gardent l'homogénéité de la teinte mais développent un contraste très marqué entre les bordures des auréoles et les surfaces intérieures plutôt claires. Ces observations induisent pour chacune des aquarelles une hypothèse de travail spécifique qui

consiste à choisir le processus le plus approprié pour mettre en valeur la singularité de la couleur : application au pinceau large, vaporisation, coulure, travail au pochoir. Au fil des essais, au nombre de dix, voire de vingt, différentes pistes émergent, sont testées, évaluées, adaptées, parfois rejetées, souvent infléchies jusqu'à ce qu'une aquarelle réunisse suffisamment de précision, de clarté, de lisibilité – et de « beauté », bien sûr...

Comment exploitez-vous le médium pour faire apparaître le dessin ?

G. Gelzer : Je suis la ligne.

L'œuvre finale est-elle préméditée, quelle place laissez-vous à l'inattendu, au hasard, à l'accident ?

G. Gelzer : Quelle place me laissent l'inattendu, le hasard ou l'accident dans mes intentions ?

G. Chiari : Dans la mesure où il m'est impossible d'anticiper le résultat que j'obtiendrai, l'aléatoire est un invité permanent dans mon travail. Ceci dit, le travail de sélection, de cadrage et de reprise du processus est tout aussi important, c'est une sorte d'intention à posteriori.

Comment envisagez-vous la perception de vos œuvres par le public ?

G. Gelzer : Une rencontre, un champ d'énergie, une trajectoire.

G. Chiari : Dans l'absolu, mon travail est résolument abstrait et je ne cherche pas à guider la lecture. En cela, le spectateur est parfaitement libre de considérer « what you see is what you see » ou de se laisser porter par des associations qui lui sont personnelles. Ce qui me plaît, c'est de voir qu'il y a quelques leitmotiv partagés.

PUBLICATIONS

Le catalogue de l'exposition « La Fabrique de l'œuvre »

Le catalogue publié aux Éditions Snoeck sera disponible à la librairie du musée des Beaux-Arts.

La Fabrique de l'œuvre. Dessins des musées d'Angers
Sous la direction d'Ariane James-Sarazin et Dominique Brème. Notices : Christine Besson, Véronique Boidard, Dominique Brème, Delphine Galloy, Ariane James-Sarazin.

300 pages, 304 illustrations, 39,00 €
Éditeur : Éditions Snoeck



La revue R.a-r

Dédiée à l'art contemporain le plus actuel, *R.a-r* – éditée par l'artothèque d'Angers – s'offre d'abord comme un objet artistique dont la forme est confiée chaque année à un artiste différent et renferme en ses pages une œuvre en tirage limité. Elle est aussi un espace de réflexion, de découverte et de partage où critiques et historiens d'art, acteurs institutionnels et privés, collectionneurs et galeristes, abonnés et amateurs, artistes et écrivains confrontent leurs points de vue.

Elle met en lumière des événements liés à l'identité et aux missions propres de l'artothèque et porte un large regard sur l'actualité artistique. Regroupant interviews, textes critiques et scientifiques, coups de cœur, œuvres graphiques et prolongements multimédia sur le web, elle est réalisée en étroite collaboration avec des créateurs de revues, conçues sur le territoire.

La revue *R.a-r* consacre un dossier au dessin contemporain dans son prochain numéro 2016. Confiée chaque année à un artiste différent, la couverture sera créée l'année prochaine par Éric Winarto. Dans ses pages, la revue renfermera également une œuvre de l'artiste, en tirage limité.

Revue aller-retour de l'artothèque d'Angers. n°02 – janvier 2016. 15 € – à paraître mi-janvier 2016. Commande par mail à artothèque@ville.angers.fr. En vente à Angers à la boutique du musée des Beaux-Arts et à l'artothèque.

Revue *R.a-r* n°1, parution décembre 2014



AUTOUR DES EXPOSITIONS

*Intentions graphiques
Installation in situ d'Éric Winarto
La Fabrique de l'œuvre*

Les activités proposées au public :
Les animations – la programmation événementielle – les conférences

Un journal d'exposition est mis gratuitement à disposition du public afin que chacun découvre l'exposition à son rythme, en toute autonomie.

TOUT PUBLIC

Ateliers techniques du dessin

Deux demi-journées pour approfondir par le dessin la découverte de l'exposition « La Fabrique de l'œuvre » (2 x 3h).

Présentation d'œuvres choisies de l'exposition en compagnie d'un médiateur culturel suivie d'une initiation en atelier aux techniques du dessin (sanguine, fusain, mine de plomb...) avec **Grégory Markovic**, artiste et enseignant de dessin.

► mar 29 & merc 30 déc / 9h30-12h30

► jeu 11 & ven 12 fév / 9h30-12h30

Public : adultes et jeunes à partir de 15 ans (16 participants maximum).

Forfait ateliers 15€. Réservation obligatoire.

En raison de la jauge limitée, il ne sera accepté qu'une seule participation par personne par atelier.

Ateliers de modèle vivant

Une séance d'initiation au modèle vivant pour approfondir la découverte de l'exposition « La Fabrique de l'œuvre » (2h30).

Après une découverte d'œuvres choisies de l'exposition en compagnie d'un médiateur culturel, initiez-vous, en atelier, au dessin d'après le modèle vivant avec **Mathieu Delalle**, artiste et enseignant de dessin.

► ven 11 déc, 15 jan, 26 fév / 19h

Public : adultes et jeunes à partir de 15 ans (20 participants maximum).

Forfait ateliers 15€. Réservation obligatoire.

En raison de la jauge limitée, il ne sera accepté qu'une seule participation par personne par atelier.

Concert-performance par Lullabox

Lullabox réunit sur scène une chanteuse et une illustratrice/vidéaste. Un concert dessiné prend ainsi forme, où la musique et les images créées en temps réel se font écho. Une expérience sonore et visuelle sensible en résonance avec les 2 expositions (1h).

► ven 19 fév / 20h30

► sam 20 fév / 16h

musée des Beaux-Arts

À partir de 6 ans – 7€ / 6€ – Gratuit -7 ans

Réservation recommandée

Nocturne

Ouverture gratuite et exceptionnelle des expositions juste avant leur démontage (3h).
Entrée libre et gratuite, sans réservation, dans la limite des conditions de sécurité.

Commentaires express sur les œuvres, par les médiateurs du musée.

Projection en continu du court-métrage d'animation *La Joie de vivre*, de Hermann Gross et de Hector Hop-pin (1934). Durée : 9 min

► sam 27 fév / 18h30-21h30 – Gratuit

ADULTES

Parcours commentés «La Fabrique de l'œuvre»

Une manière dynamique d'aborder les collections et les expositions (1h30).

À travers une sélection d'œuvres choisies, découvrez la place occupée par le dessin dans le processus de création des artistes du 15^e au 19^e siècle : de l'étape préparatoire à l'œuvre créée pour elle-même. Le parcours permet également de porter un regard sur le travail de recherche de l'historien de l'art.

► Ts les dim / (du 28 nov au 28 fév) / 15h30

7€ / 6€ (entrée du musée comprise)

► Traduit en LSF dim 13 déc / 15h30

musée des Beaux-Arts

Parcours commentés «Intentions graphiques : carte blanche à l'artothèque»

L'artothèque vous invite à découvrir deux propositions autour du dessin contemporain en contrepoint à l'exposition «La Fabrique de l'œuvre» : 15 œuvres récentes d'artistes de la collection et un *wall painting* créé pour l'occasion par l'artiste Éric Winarto.

► dim 22 nov, 17 jan, 13 / 11h

7€ / 6€ (entrée du musée comprise)

► Traduit en LSF dim 17 jan / 11h

musée des Beaux-Arts

NOUVEAU !

Le goût des mots dans l'art : le dessin

Les musées d'Angers s'associent à l'association

Les Lyriades pour croiser leurs regards sur l'art et la langue française dans un parcours commenté à deux voix (1h30).

Venez découvrir les œuvres de l'exposition

«La Fabrique de l'œuvre» sous l'angle des mots du dessin. La variété et la richesse du vocabulaire technique vous passionneront. Esquisse, ébauche, rehaut, filigrane... n'auront plus de secrets pour vous !

► dim 10 jan / 14h

► mar 12 jan / 14h30

► ven 15 jan / 20h30

musée des Beaux-Arts

7€/6€ - (entrée du musée comprise)

Visites privilégiées

Abonnés Muséofil'

Parcours commenté de l'expo «La Fabrique de l'œuvre»

► mar 24 nov / 19h ; ven 11 déc / 14h30 ;

jeu 28 jan / 19h

Parcours commenté de l'expo «Intentions graphiques»

► mar 8 déc / 19h ; jeu 4 fév / 19h

Rendez-vous de midi

Présentation d'œuvres choisies par les conservateurs des musées d'Angers

L'Invention du paysage (16^e-19^e s.) : de Titien à Friedrich

avec **Ariane James-Sarazin**, commissaire de

l'exposition

► mar 8 déc / 12h30

musée des Beaux-Arts

5€ / 4€ - Réservation obligatoire

Conférences

Pour approfondir certains thèmes de l'exposition

«La Fabrique de l'œuvre» avec des spécialistes (1h30)

Conférences du musée

Le Radeau de La Méduse et l'idologie du seul but d'art

par **Bruno Chenique**, docteur en histoire de l'art, ancien pensionnaire à la Villa Médicis (Rome) et au Getty Center (Los Angeles).


► mar 10 nov / 18h30

Anthologie curieuse et passionnée du dessin

par **Edwart Vignot**, historien de l'art, journaliste et collectionneur. Ancien directeur du département dessins chez Christie's à Paris.

► mer 25 nov / 18h30

Musée des Beaux-Arts

 Auditorium (équipé d'une boucle magnétique)

Les conférences des musées sont accessibles gratuitement.

Réservation obligatoire 02 41 05 38 38

En cas de désistement, merci de prévenir au même numéro.

Les Chemins de l'art

Cycle de cinq conférences organisées par Angers Musées Vivants, membre de la Société d'Amis de Musée

Qu'est-ce que le dessin ? Techniques et enjeux esthétiques

par **Dominique Brême**, conservateur du Musée-château de Sceaux et commissaire associé de l'exposition

► mar 3 nov / 18h

De la Renaissance au Baroque : l'émancipation d'un art

par **Dominique Brême**, conservateur du Musée-château de Sceaux et commissaire associé de l'exposition

► mar 17 nov / 18h

Le dessin au XVIII^e siècle

par **Juliette Trey**, conservateur au département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris

► mar 24 nov / 18h

Du Néoclassicisme au Romantisme, le dialogue de la Raison et du Sentiment

par **Gilles Genty**, historien d'art

► mar 8 déc / 18h

De l'Impressionnisme à l'Art Moderne, le droit de tout oser

par **Gilles Genty**, historien d'art

► mar 15 déc / 18h

Attention, conditions particulières pour l'accès à ces conférences

Être membre d'Angers Musées Vivants

Souscrire un abonnement au cycle de conférence (14 à 26€) auprès d'AMV

Ces conférences ont lieu au Théâtre Chanzy, 30 avenue de Chanzy.

ENFANTS, ADOS, FAMILLES

Atelier famille À vos crayons !

Pour vous et vos enfants à partir de 6 ans, partagez ensemble un temps d'atelier avec un plasticien (2h). Dessin automatique ou à l'envers, les yeux fermés ou à main levée... venez explorer le dessin sous toutes ses formes et le pratiquer de façon ludique avec **Stéphane Delaunay**, artiste et enseignant de dessin.

► sam 02 jan / 10h30 & 14h30

musée des Beaux-Arts

Public : familles (adultes et enfants à partir de 6 ans)

Enfant : 4€ / Adulte : 7€ / Forfait famille 15€

Réservation obligatoire 02 41 05 38 38

(lun-ven 10h-12h et 14h-17h)

Tous ensemble ! À main levée

Pour vous et vos enfants, venez partager ensemble, avec un médiateur, un temps convivial et dynamique de découverte des collections et des expositions (1h30).

Croquis, dessin préparatoire, aide-mémoire, découvrez toutes les formes que peut prendre le dessin par des activités mettant en lumière un choix d'œuvres de l'exposition «La Fabrique de l'œuvre».

► dim 27 déc ; dim 03 jan ; dim 17 jan ;

dim 07 & 14 fév / 10h30

► mer 30 déc ; mer 10, 17 & 24 fév / 15h30

musée des Beaux-Arts

Public : familles (adultes et enfants à partir de 6 ans)

Enfant : 4€ / Adulte : 7€ / Forfait famille 15€

Réservation obligatoire 02 41 05 38 38

(lun-ven 10h-12h et 14h-17h)

ACCUEIL DES GROUPES

À partir de 10 personnes, en famille ou entre amis, formez un groupe !

Réservez une visite avec médiateur rien que pour vous, le jour de votre choix (sous réserve de disponibilités) et bénéficiez du tarif réduit.

Réservation obligatoire. Visite en semaine et le week-end. Tarif applicable par personne : 4€ ou 3,6€ [Angers Loire Tourisme et Tour operator].

Gratuité : scolaires et centres de loisirs.

RENSEIGNEMENTS / RÉSERVATIONS

Renseignement et réservations des animations et des événements auprès du Service culturel pour les publics.

Tél. : 02 41 05 38 38 (lun.-ven. / 10h-12h & 14h-17h)
Réservation des activités des vacances de Noël à partir du 03 nov.

Réservation des activités des vacances d'hiver à partir du 05 janv.

Programmation sous réserve de modifications.

Accueil des participants dans la limite des places disponibles.

Plus d'infos sur www.musees.angers.fr

LE DESSIN VU PAR DES ARTISTES ET DES AUTEURS

Petite collection de citations – Morceaux choisis par Ariane James-Sarazin

« Procédant de l'intellect, le dessin, père de nos trois arts – architecture, sculpture et peinture –, élabore à partir d'éléments multiples un concept global. Celui-ci est comme la forme ou idée de tous les objets de la nature, toujours originale dans ses mesures. Qu'il s'agisse du corps humain ou de celui des animaux, de plantes ou d'édifices, de sculpture ou de peinture, on saisit la relation du tout aux parties, des parties entre elles et avec le tout. De cette appréhension se forme un concept, une raison, engendrée dans l'esprit par l'objet, dont l'expression manuelle se nomme dessin. Celui-ci est donc l'expression sensible, la formulation explicite d'une notion intérieure à l'esprit ou mentalement imaginée par d'autres et élaborée en idée. De là peut-être vient ce proverbe grec : « À partir de l'ongle, tout le lion. » Un grand esprit, à la seule vue de la griffe d'un lion dans un bloc de pierre, avait pu restituer mentalement, d'après ses proportions et sa forme, les autres parties de l'animal et l'animal tout entier, comme s'il l'avait eu devant les yeux. » [...] (**Giorgio Vasari**, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 1568)

« La couleur dépend du dessin, parce qu'il lui est impossible de représenter ni figurer quoi que ce soit, si ce n'est par l'ordonnance du dessin [...] Et si nous nous en rapportons à ce que les Anciens nous ont dit de l'origine de la peinture, nous verrons que ce ne fut pas avec de la couleur qu'elle fut trouvée ; car l'on dit que la bergère qui fit le portrait de son amant n'avait pour couleur et pour pinceau qu'un poinçon, ou tout au plus un crayon, avec lequel elle traça l'image de celui qu'elle aimait, et néanmoins toute l'Antiquité n'a pas laissé de nommer ce premier portrait l'origine de la peinture, quoique l'ouvrière n'eût employé aucune couleur pour la faire. » (**Charles Le Brun**, 1672).

« Dans l'exécution [...] se montrent deux choses : l'une, une contention de mémoire résurrectionniste, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose : « Lazare, lève-toi » ; l'autre, un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur. C'est la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie. » (**Charles Baudelaire**, *Le Peintre de la vie moderne*, 1863).

« Lorsqu'on se détourne des tableaux d'un maître pour considérer ses dessins, on a l'impression de voir un rideau se lever devant soi, et de pénétrer au plus intime d'un sanctuaire. Pour plus d'un motif un dessin constitue un témoignage autographe supérieur à la peinture. Il est réalisé relativement rapidement – il résulte d'une action spontanée et ne doit pas emprunter la route longue et épuisante des procédures artisanales. Il est donc moins lié à l'enseignement, aux traditions et aux conventions d'atelier [...] Dans bien des cas, le dessinateur ne répond pas à une demande émanant de l'extérieur, ne remplit pas une commande ; il se sent libre dans son humeur et son imagination, seul avec lui-même, comme s'il s'agissait, pour ainsi dire, d'un monologue [...] » (**Max J. Friedländer**, *Art and Connoisseurship*, Londres, 1942).

« Quand j'exécute mes dessins Variations, le chemin que fait mon crayon sur la feuille de papier a, en partie, quelque chose d'analogie au geste d'un homme qui chercherait, à tâtons, son chemin dans l'obscurité. Je veux dire que ma route n'a rien de prévu : je suis conduit, je ne conduis pas. Je vais d'un point de l'objet de mon modèle à un autre point que je vois toujours uniquement seul, indépendamment des autres points vers lesquels se dirigera par la suite ma plume. N'est-ce pas que je suis seulement dirigé par un élan intérieur que je traduis au fur et à mesure de sa formation plutôt que par l'extérieur que mes yeux fixent et qui n'a pourtant pas plus d'importance pour moi à ce moment précis qu'une faible lueur dans la nuit vers laquelle je dois me diriger d'abord – pour, une fois atteinte, percevoir une autre lueur vers laquelle je marcherai, en inventant toujours mon chemin pour y arriver. » (**Henri Matisse**, « Notes sur les dessins de la série « Thèmes et variations », dans *Écrits et propos sur l'art*, 1972).

« Et j'affirme principalement que le Dessin n'est ni matière, ni corps, ni accident d'aucune substance, mais qu'il est forme, idée, ordre, règle, ou objet de l'entendement. » (**Federico Zuccaro**, *L'Idée de pittori, scultori et architetti*, Turin, 1607).

« La ligne [...] surgissement, rafale qui reflue pour rejaillir, propulsion ininterrompue, à l'encontre de la forme construite, ce qui la produit la porte à terme sans la déliter. Son achèvement ne suppose pas une fin, mais au contraire une échancrure – la plus grande déchirure naturellement rectiligne et non inculpable, celle qui laisse entrevoir les attaches secrètes entre deux choses, et, partant, des rapports essentiels jusque-là inaperçus, l'identité première du réel avant le mot et qu'on nomme poétique. » (**René Char**, *Recherche de la base et du sommet*, 1971).

« Le dessin est l'ouverture de la forme. Il l'est en deux sens : l'ouverture en tant que début, départ, origine, envoi, élan ou levée, et l'ouverture en tant que disponibilité ou capacité propre. » (**Jean-Luc Nancy**, *Le Plaisir au dessin*, 2007).

« Ce qu'on appelle « l'art » [...] forme le régime propre d'un tel plaisir. Il est permis de dire : l'art, c'est la mise à l'œuvre du plaisir de désirer. Entendons : de désirer donner forme et présence à ce qui dépasse toute présence et toute forme. L'œuvre qui en résulte, à la différence d'un ouvrage technique, tend d'elle-même vers plus ou vers autre chose qu'elle-même dans sa délimitation accomplie. Toute forme d'art [...] porte les signes de cette tension dont il faut redire qu'elle excède toute intention et ce désir dont le plaisir ne se laisse pas assouvir [...] Mais il est permis de considérer que le dessin représente de manière exemplaire la dynamique ainsi caractérisée. Le dessin – ce « dessin au trait » dont Matisse affirme qu'il est « la traduction la plus directe et la plus pure de l'émotion » – n'a pas d'autre intention que le geste par lequel une tension de cet ordre cherche à tracer son élan. Le dessin peut bien avoir été considéré comme la part la plus formelle et la plus intellectuelle, la plus représentative aussi, des arts visuels ; la signification du terme [...] peut bien avoir suggéré une nature intellectuelle ; le dessin peut bien aussi et de manière parallèle avoir été confiné dans la position de l'esquisse, de l'essai préparatoire, du schéma linéaire subordonné à l'œuvre pleine, parachevée en ses détails, sa texture, sa pâte et ses couleurs : le dessin n'en fait pas moins valoir à toutes les époques le privilège de la forme naissante et qui se plaît à son propre élan. Car avant de dessiner au sens de marquer les contours et de reporter les traits, il s'agit d'épouser un mouvement et d'en désirer l'allure, la lancée ou la levée. » (**Jean-Luc Nancy**, *Le Plaisir au dessin*, 2007).

« Qui n'a jamais connu ou pressenti le plaisir de dessiner ? Le plaisir de tracer, de traverser l'espace, de rayer le vide pour le rendre visible.

On ne cherche pas tant à représenter : on désire l'élan d'une forme, on guette sa genèse, sa formation, plus que son état final. Dans le dessin fini, c'est encore un élan qu'on désire, un recommencement.

L'art du dessin doit son attrait à une naissance renouvelée, une invention continuée, une levée – on voudrait dire, un enlèvement, une enlèvement...

Et avec elle, tout art doit son plaisir à un désir lancé sur des traces sans fin. »

(**Jean-Luc Nancy**, *Le Plaisir au dessin*, 2007).

« La mimesis n'est pas l'imitation ; le dessin ne reproduit pas une forme donnée, il produit – ou il laisse se produire – une forme où s'exprime le désir de voir naître la chose, de goûter à la joie de cet élan pour devenir « soi-même » sans s'identifier à rien. Le dessin est d'accompagner une formation sans fin. En se cherchant, la forme qui s'esquisse peut se reprendre, ou se raturer, se corriger, ou se repentir, se différer, ou se mettre en réserve, s'exercer à ses propres variations. Elle se cherche, elle ne se trouve que comme son propre essai renouvelé. » (**Jean-Luc Nancy**, *Le Plaisir au dessin*, 2007).

« Errance ronde et sûre d'une courbe qui enlace, léger fouillis comme de brindilles, ou construction faite d'angles et de droites, peu importe, le dessin est toujours ce qui vient en premier, ce qui est supposé jaillir de rien. » (**Jean-Christophe Bailly**, *L'Atelier infini, trente mille ans de peinture*, 2007).

VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE

La Fabrique de l'œuvre
Dessins des musées d'Angers
28 novembre 2015 - 28 février 2016



Jules-Eugène Lenepveu

Vue de l'une des salles de la galerie de l'Accademia à Venise
Aquarelle sur papier blanc, 285 x 430 mm
© Musées d'Angers, F. Baglin
Présenté dans la partie I – Exercices de l'exposition



Charles Meynier

Deux Académies d'homme, vers 1782-1789 ? ou vers 1810-1820 ?
Mine de plomb, 199 x 221 mm © Musées d'Angers, F. Baglin
Présenté dans la partie I – Exercices de l'exposition



Pierre Paul Rubens

Deux prisonniers enchaînés, d'après Francesco Salviati, 1600-1608
Pierre noire et estompe, plume et encre brune, rehauts de gouache blanche ; collé en plein, 485 x 350 mm © Musées d'Angers, F. Baglin
Présenté dans la partie I – Exercices de l'exposition



Nicolas Poussin

Paysage avec un homme portant un filet et une canne
plume et encre brune, lavis brun et gris, pierre noire
Dijon, musée des Beaux-Arts © RMN-GP / Michèle Bellot
Présenté dans la partie I – Exercices de l'exposition



Jacques Callot

Homme debout, vers 1619-1620
Sanguine, 170 x 105 mm © Musées d'Angers, F. Baglin
Présenté dans la partie II – Genèses de l'exposition



Jacques-Louis David

Étude pour la mère des Horaces et ses petits-fils, vers 1784-1785
Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier vergé chamois, mise au carreau, 545 x 453 mm © Musées d'Angers, F. Baglin
Présenté dans la partie II – Genèses de l'exposition



Marie-Philippe Coupin de La Couperie

Paolo et Francesca, 1822
Huile sur toile, H. 1020 x L.820 mm
Lille, Palais des Beaux-Arts © RMN-GP / René Gabriel
Présenté dans la partie II – Genèses de l'exposition



Francesco Barbieri dit Le Guerchin

La Vierge et l'Enfant Jésus, vers 1620
Plume et encre brune ferrogallique, 16,5 x 12,5 cm © Musées d'Angers
Présenté dans la partie III – Fortunes de l'exposition



Caspard-David Friedrich

Ruine de la porte d'Heiligen Kreuz, Meissen, 1824
Aquarelle et crayon sur papier, 210 x 149 mm
© Musées d'Angers, F. Baglin
Présenté dans la partie III – Fortunes de l'exposition



Jean-Honoré Fragonard

Paysage italien avec deux figures, vers 1760
Sanguine, 365 x 458 mm © Musées d'Angers, F. Baglin
Présenté dans la partie III – Fortunes de l'exposition



Harmensz van Rijn, dit Rembrandt

Isaac promettant sa bénédiction à Esau, vers 1640-1645
Plume et encre brune, roseau, lavis brun, 111 x 171 mm
© Musées d'Angers, F. Baglin
Présenté dans la partie IV – Obsessions de l'exposition



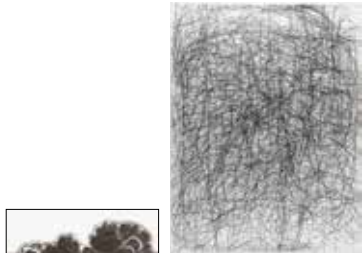
Théodore Géricault

Jeune homme tenant dans ses bras une femme qu'il vient de retirer des flots : Paul et Virginie (?), vers 1816
Encre brune, lavis brun et gris, rehauts de gouache blanche sur papier vélin bleuté, 134 x 174 mm © Musées d'Angers, F. Baglin
Présenté dans la partie IV – Obsessions de l'exposition

Visuels HD disponibles sur <http://presse.angers.fr>
et sur www.heyman-renoult.com (pour obtenir le mot de passe: l.gouge@heyman-renoult.com)

VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE

Installation in situ - Éric Winarto
Intentions graphiques
7 novembre 2015 - 28 février 2016



1 Gilgian GELZER

Sans titre (tryptique), 2014
mine de plomb sur papier, 200 x 150 cm
© Laurent Arduin, Courtesy : galerie Jean Fournier



5 Guillaume Pinard

Sans titre, 2009
encre sur papier, 28,5 x 21 cm
© Courtesy galerie Anne Barrault



2 Corinne LAROCHE

Imprint Yellow – What do you want to know more, 2009
crayon de couleur sur papier, 70 x 100 cm
© William Gaye, Courtesy : galerie Laurent Mueller, Paris.



3 documentation Céline Duval

L'île aux images, extrait 2-7, 2013
fonds Jules Maciet, bibliothèque des Arts Décoratifs, encre polymère sur Dibond, 73 x 189 cm
© Courtesy Semiose galerie, Paris



4 Gabriele Chiari

Schmincke (Aquarelle réf. 87), 2012
aquarelle sur papier, 73 x 110 cm. © Gérard Emeriau, Courtesy galerie Bernard Jordan



6 et 7 Éric Winarto

BLACKLIGHT SELVA, 2013
work in progress, installation in situ au musée des Beaux-Arts d'Angers,
octobre 2015 © Alain Chudeau



Visuels HD disponibles sur <http://presse.angers.fr>
et sur www.heyman-renoult.com (pour obtenir le mot de passe: l.gouge@heyman-renoult.com)

Les Musées d'ANGERS



Vue générale du *Chant du monde* de Jean Lurçat (1892-1966), Musée Jean-Lurçat

Depuis 1947, la Ville d'Angers a pris le parti de rassembler au sein d'une seule et même direction l'ensemble de ses musées d'art, d'histoire et d'archéologie. Ceux-ci forment à l'heure actuelle six départements de collections (Beaux-Arts ; fonds David d'Angers ; art textile ; Antiquité et civilisations extra-européennes ; archéologie et histoire locale ; fonds Duclaux) qui s'incarnent dans cinq établissements (musée des Beaux-Arts ; galerie David d'Angers ; musée-hôtel Pincé ; musée Jean-Lurçat et de la tapisserie contemporaine ; musée-château de Villevêque), tous labellisés musées de France, installés dans des bâtiments classés ou inscrits au titre des Monuments historiques et dotés de magnifiques espaces naturels. Quatre de ces cinq établissements sont ouverts au public, le musée-hôtel Pincé étant actuellement fermé pour travaux de mise aux normes, notamment en termes d'accessibilité.

Au total, les musées d'Angers sont riches de plus de 50 000 objets, allant de la protohistoire à l'époque contemporaine, sur tous supports, de toute nature et provenant de tous horizons. Cet encyclopédisme, joint au volume conservé et à la qualité des collections, en fait l'un des ensembles muséaux les plus importants de France.

Dans son classement national annuel des musées, le Journal des Arts a attribué en 2014 la première place aux musées d'Angers pour les villes de plus de 100 000 habitants, devant la Piscine de Roubaix et le LAM de Villeneuve d'Ascq : ce classement tient compte de différents critères dont les collections, la fréquentation et le dynamisme de la politique scientifique, culturelle et éducative.

En 2013, l'artothèque d'Angers a été rattachée à la direction des musées. Lieu d'initiation, de diffusion et d'appropriation de l'art contemporain, fondé sur le prêt d'œuvres originales multiples et le travail de médiation qui l'accompagne, l'artothèque d'Angers est riche de plus de 1 100 œuvres dues à plus de 400 artistes contemporains et s'impose comme « l'une des trois premières artothèques de France » (Christian Gattinoni, *Les Mots de la photographie*, Paris, 2004).

Expositions 2016

Nouvelles acquisitions, artothèque d'Angers / 14 janvier – 17 mars 2016

Étoffes du Nil, musée Jean-Lurçat et de la tapisserie contemporaine / 5 mars – 3 juillet 2016

Gravé dans le marbre – Inscriptions romaines, musée des Beaux-Arts / 1^{er} avril – 18 septembre 2016

Célébrations du cinquantième de la mort de Jean Lurçat (1892-1966) / 11 juin – 6 novembre 2016

- *L'Apocalypse selon Lurçat*, musée des Beaux-Arts

- *Commande artistique à Claire Morgan*, Hôpital Saint-Jean

ANGERS ville culturelle

L'offre culturelle

Angers, labellisée Ville d'art et d'histoire depuis 1986, est dotée d'équipements de référence nationale et internationale : un château qui abrite la tenture de l'Apocalypse, trois centres de création nationaux (théâtre, danse et arts de la rue), cinq théâtres, six musées et un musée, un réseau de bibliothèques, un conservatoire en musique-danse-théâtre, un orchestre symphonique permanent, une maison d'opéra, une scène de musiques actuelles, une école supérieure des beaux-arts, deux cinémas dont un classé Art et essai...

Cette effervescence artistique et culturelle est une réalité dans tous les domaines : chant, arts plastiques, danse, musique, image, écriture, histoire, patrimoine... De nombreux artistes, de grande qualité, la nourrissent ainsi que les associations locales engagées sur le terrain des pratiques en amateur et de la médiation, et contribuent à l'animation et au renouvellement de la vie de la cité.

L'existence de formations artistiques est un autre atout avec les cursus de l'école des beaux-arts et du Centre national de danse contemporaine, ou le stage de jeunes réalisateurs de Premiers plans qui attirent des candidats du monde entier. Des rencontres internationales d'écoles de danse et le projet unique en France de la Galerie sonore (musiques du monde) confortent cette dimension.

Enfin, des temps forts réguliers concourent à la qualité de vie et à l'attractivité d'Angers. Les Accroche-cœurs proposent une cinquantaine de spectacles intimistes ou géants dans l'espace public, qui attirent chaque année 250 000 spectateurs. Le festival Premiers Plans ouvre la ville au cinéma européen et mène une politique en profondeur d'éducation à l'image depuis plus de vingt ans. Tempo Rives, installé Cale de la Savatte au bord de la Maine, rythme l'été avec onze concerts gratuits axés sur la découverte musicale.

Une politique culturelle ambitieuse

La Ville d'Angers déploie une politique culturelle ambitieuse qui valorise et développe les interactions entre la création, la diffusion, la formation, le patrimoine, le foisonnement associatif et les projets des grands équipements.

Cette politique s'adresse à tous, avec la volonté d'être attentif à la diversité des conceptions et des pratiques illustrée par un Agenda 21 des cultures du territoire angevin qui associe les habitants et l'ensemble des acteurs de la culture.

La Ville d'Angers met au premier rang l'exigence artistique et donne toute sa place à la création et à la présence d'artistes dans le territoire, au même titre qu'à la diffusion des œuvres. Elle prend appui sur la qualité des projets portés par Le Quai, le Nouveau théâtre d'Angers, le Centre national de danse contemporaine, l'Orchestre national des Pays de la Loire, le Chabada, Angers Nantes Opéra et le Festival Premiers Plans et encourage les artistes par des aides, au travers notamment d'une pépinière artistique.

Elle développe les articulations et les complémentarités avec l'économie de la culture et le tourisme, notamment grâce aux musées avec la qualité de leurs collections permanentes et une stratégie de renouvellement de l'offre par des expositions temporaires.

Informations pratiques

Venir à Angers

Angers ville d'art et d'histoire

Au cœur du Val de Loire inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO, Angers bénéficie d'un cadre de vie exceptionnel. Réputée pour la richesse de son patrimoine et la qualité de son art de vivre, la capitale de l'Anjou, avec ses musées, ses festivals et ses temps forts, est l'un des plus beaux trésors de la culture française. Partout, la création est à l'honneur. La ville constitue également une base de départ idéale pour découvrir châteaux de charme, vignobles de renom ou encore le récent parc Terra Botanica.

Office de tourisme d'Angers Loire Métropole

7, place Kennedy - 49051 Angers cedex 02 - tél : +33 (0)2 41 23 50 00 / www.angersloiretourisme.com

Expositions

Installation *in situ* - Éric Winarto

Intentions graphiques

Commissariat : Élodie Derval

7 novembre 2015 - 28 février 2016

La Fabrique de l'œuvre. Dessins des musées d'Angers

Commissariat : Ariane James-Sarazin et Dominique Brême

28 novembre 2015 - 28 février 2016

Musée des Beaux-Arts d'Angers / 14, rue du Musée - 49100 Angers

Horaires et tarifs

Horaires d'ouverture : du mardi au dimanche, de 10h à 18h

Tarifs d'entrée aux expositions : 6€ / 5€, gratuit - de 26 ans.

Publications

La Fabrique de l'œuvre. Dessins des musées d'Angers

Catalogue de l'exposition, publié aux Éditions Snoeck. Disponible à la librairie du musée.

La Fabrique de l'œuvre. Dessins des musées d'Angers

Sous la direction d'Ariane James-Sarazin et Dominique Brême. Notices : Christine Besson, Véronique Boidard, Dominique Brême, Delphine Galloy, Ariane James-Sarazin.

300 pages, 304 illustrations, 39,00€

R.a-r N°02

Parution janvier 2016, 15€

Dédiée à l'art contemporain, la revue R.a-r éditée par l'artothèque, consacre un dossier au dessin contemporain dans son prochain numéro 2016.

Un journal d'exposition est remis gratuitement aux visiteurs pour chaque exposition.

Scénographie

Agence Du&Ma / www.du-ma.fr

Graphiste : Cédric Gatillon / www.cedricgatillon.com

Relations avec la presse

Presse nationale et internationale

Heymann, Renoult Associées
Sarah Heymann et Lucile Gouge
Tél : 01 44 61 76 76
l.gouge@heyman-renoult.com
www.heyman-renoult.com

Presse locale et régionale

Nicolas Baillais, responsable Relations presse
Angers // Angers Loire Métropole
02 41 05 40 33 - 06 32 81 60 54
nicolas.baillais@ville.angers.fr

Documents et photos téléchargeables sur www.heyman-renoult.com ou www.angers.fr/presse

Institutions prêteuses et partenaires

Institutions prêteuses

Le musée du Louvre, la Bibliothèque nationale de France, l'École nationale supérieure des beaux-arts, le musée des Beaux-Arts de Dijon, le musée d'art et d'archéologie de Besançon, le Palais des Beaux-Arts de Lille, le musée Fabre de Montpellier, Hessisches Landesmuseum de Darmstadt, Museo Internazionale delle Ceramiche de Faenza.

Soutiens et partenaires

Cette exposition bénéficie du soutien de l'Etat, ministère de la Culture et de la Communication, DRAC Pays de la Loire.

