



Marcel Bruguiboul et le dessin

Dossier d'accompagnement

Ce dossier d'accompagnement, spécialement conçu pour les enseignants, a été réalisé par le service des publics des musées de Castres sous la haute autorité de Jean-Louis Augé, conservateur en chef des Musées de la Ville de Castres.

Il a pour objectif de mieux connaître l'exposition temporaire *Marcel Briguiboul et le dessin* et d'aider à la préparation des visites ou des ateliers liés à l'exposition.

(Du 28 juin au 27 octobre 2013).

Marcel Briguiboul (1837-1892) est un personnage incontournable du musée de Castres, c'est en effet grâce à lui et à sa famille que les trois peintures de Goya qu'il a acquises en 1881 entrent au musée à la fin du XIXe siècle. En plus d'être un collectionneur avisé, Marcel Briguiboul était aussi un excellent peintre et un dessinateur de talent.

Conçus et réalisés par Aïcha Iraïn, les ateliers sensibiliseront les élèves à la formation classique de l'artiste qui transparaît dans ses études de nus académiques, ses aquarelles d'architectures et de paysages, témoins aussi d'un souci constant de son sens de l'observation, de sa sensibilité et de sa délicatesse.

Ce dossier est également un support de prolongements possibles en classe.

Marcel Briguiboul (1837-1892), maître en dessin

La Ville de Castres doit beaucoup à la famille Briguiboul qui illustre la parfaite générosité des grands donateurs du XIX et du XXème siècle.

Grâce à Pierre Briguiboul (1871-1893) les trois tableaux de Goya ont intégré les collections du musée de Castres en 1893-94 en compagnie d'un ensemble remarquable d'œuvres et d'objets d'art dont le fameux *Casque d'ivoire de Georges II d'Angleterre*. Valentine Briguiboul (1853-1927), la mère de Pierre, a complété cette sensationnelle donation en 1927 en léguant à la Ville l'ensemble de l'œuvre de son époux ainsi que la Villa Briguiboul, siège actuel des Ecoles d'Art dramatique et des Beaux-Arts. Marcel Briguiboul avait eu, quant à lui, le trait de génie d'acquérir à Madrid en 1881 ces Goya qui font la fierté de Castres décidant, à terme, la vocation hispanique du musée en 1947, grâce à l'action de Gaston Poulain, Conservateur énergique et conscient d'un tel atout patrimonial.

Pour toute chose, même d'exception, il se trouve des périodes d'oubli ou du moins d'indifférence. L'Art de Marcel Briguiboul, fortement marqué par une formation académique (il fut élève de Léon Coignet et de Charles Gabriel Gleyre), n'a pas séduit outre mesure malgré des réels succès au Salon parisien. Sa disparition prématurée en 1892 puis la désaffection de l'Art dit « Pompier » après le triomphe successif - et durable - de l'Impressionnisme, du Cubisme, du Surréalisme, du Fauvisme ont véritablement mis aux oubliettes l'expression classique et le métier de peintre issu de la formation des Ecoles d'Art. Il a fallu attendre l'ouverture du Musée d'Orsay ainsi que le retour à la figuration pour que l'on revienne à un peu d'équilibre dans le jugement porté concernant des générations d'artistes doués, voire excellents. Désormais on commence à s'intéresser à nouveau à « l'Ecole de Paris » !

Marcel Briguiboul a reçu à trois reprises l'hommage qui lui était dû : en 1982 et 1985 où grâce à l'action de Jeannine Baticle des expositions avaient été organisées assorties d'une première campagne de restauration. En 1994 une rétrospective s'est tenue au musée Goya pour le Centenaire du legs de Pierre Briguiboul. Le catalogue qui se voulait exhaustif a permis de publier la quasi-totalité des œuvres conservées dans la collection du musée Goya avec toutefois un handicap : l'impossibilité de présenter la totalité des œuvres graphiques faute de place dans les salles d'expositions.

A l'occasion du Cent-Vingtième anniversaire du legs de Pierre Briguiboul, il nous a paru indispensable de parachever ce travail de mémoire, d'inventaire et de conservation préventive. En effet les fonds graphiques sont par essence fragiles en raison du support



Marcel Briguiboul, - *Autoportrait au haut de forme et à la pipe* - Vers 1861 -
Huile sur toile - H. 1,31 ; L. 0,82 m - N°inv. 28-1-7
© Castres – musée Goya

papier réactif à l'acidité des matériaux d'encadrement et surtout à la lumière naturelle ou artificielle. En outre, quelques pièces complémentaires avaient été acquises pour compléter ce fonds remarquable et il était devenu indispensable de le traiter dans son intégralité. La restauration systématique a donc été menée par M. Eric Ouley.

Le dessin n'est autre que le premier geste artistique, la première approche visible de l'idée du peintre ou du sculpteur. L'expression en est parfois plus libre que l'œuvre achevée et la comparaison avec cette dernière s'avère fructueuse en tous points tant pour mesurer ce qui demeure que ce qui évolue dans la pensée de l'artiste.

A travers ces cent quarante-deux dessins nous pouvons apprécier le parcours de Marcel Bruguiboul depuis sa formation à Barcelone à la Llotja jusqu'à ses dessins d'Académie de Paris puis sa maturité. Nous pouvons aussi admirer des études préparatoires pour certaines œuvres dont la sculpture du *Narcisse*. Outre de charmants paysages, il se dégage aussi à travers d'émouvants portraits enfantins ou bien des « têtes d'expression » cette sensibilité propre à Marcel Bruguiboul dont les témoignages qui nous restent décrivent un homme secret, voire introverti, collectionneur avéré sur le modèle d'un Mariano Fortuny qu'il a probablement connu.

Nous pouvons aussi mesurer son talent d'aquarelliste en particulier dans les copies faites au Musée du Prado (alors Musée Royal) des œuvres de Goya (le *Tres de Mayo*) ou bien de Velázquez (*Les Fileuses*) ce qui en dit long sur le « coup d'œil » de cet homme qui a su goûter, bien des années avant Edouard Manet, la leçon des grands maîtres espagnols.

Ainsi Marcel Bruguiboul demeure par bien des côtés énigmatique car on ne peut le classer parmi les artistes académiques en raison de ses tentations symbolistes et quelque peu pré-impressionnistes sans préjudice de sa qualité d'orientaliste. Il est à déplorer sincèrement sa fin prématurée ainsi qu'un isolement certain et semble-t-il voulu puisqu'il cesse d'exposer au Salon parisien après 1880, à l'âge de quarante-trois ans. Il est aussi à déplorer la disparition des archives personnelles de Marcel Bruguiboul car nous en sommes réduits à des interrogations sur ce point. Tout au moins pouvons-nous nous poser la question de l'aisance financière de la famille Bruguiboul autorisant une existence confortable mais, en contrepartie, la très faible diffusion de l'œuvre en soi. De même le drame familial autour de Pierre Bruguiboul, mort à vingt-deux ans seulement, et dont l'émouvant *Portrait en noir* (H/T, v. 1882-83 Inv : 28-1-17), très espagnol, laisse deviner la santé précaire.

Ce parcours, thématique et évocateur, complète donc la réhabilitation de Marcel Bruguiboul et de son œuvre en attendant, comme le souhaitait Valentine Bruguiboul, une présentation permanente des meilleures pièces elles-mêmes. Là demeure le rôle essentiel des musées : au-delà des modes ainsi que des parti-pris, conserver et diffuser la meilleure part d'un patrimoine public pour le public. Cela implique l'équilibre sensible, la juste appréciation de la qualité plastique avec pour référence absolue l'honnêteté de l'expression artistique.

De cela nous sommes sûrs chez Marcel Bruguiboul à qui nous devons tant et que nous saluons.

Jean-Louis Augé,
Conservateur en Chef des musées Goya et Jaurès, 2013

Petite Histoire de l'Académie de peinture et de sculpture et principes de primauté du dessin par Isabelle Montferrié, professeur à l'Ecole municipale des Beaux-arts de Castres

La Renaissance italienne : de l'artisan au savant

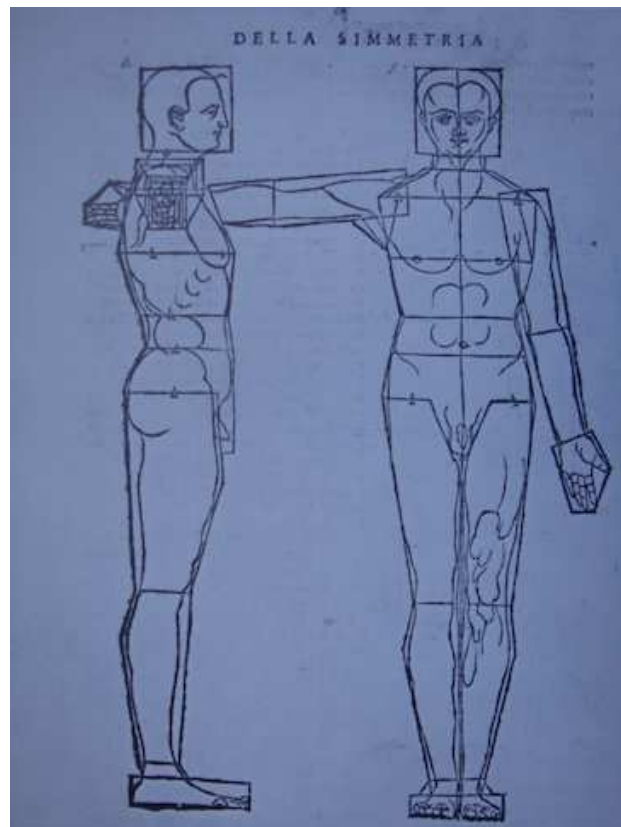
Au XVème siècle en Italie, le statut de l'artiste évolue radicalement. En effet, il était encore considéré à la fin du Moyen-Age comme un artisan dont le métier est régi par la corporation des peintres, la guilde de St Luc, et dont la formation se fait dans l'atelier d'un maître, où il apprenait en premier lieu à préparer pigments et supports.

Avec la volonté de s'appuyer sur le modèle de l'Antiquité gréco-romaine qui caractérise la Renaissance, l'artiste va prendre une place auprès des érudits et des théoriciens dans les cours des princes mécènes d'Italie du Nord : ainsi par exemple les philosophes néo-platoniciens, historiens, poètes du Jardin de Laurent le Magnifique à Florence, comme Marcile Ficin ou Pic de la Mirandole, donnent des sujets philosophiques au peintre Botticelli... C'est au même moment que la place du dessin devient essentielle dans son apprentissage.

La découverte de la perspective conique au début du XVème siècle, la place donnée à l'anatomie et aux proportions du corps humain idéalisé selon le canon antique, la connaissance des mathématiques et la copie des ruines et œuvres gréco-romaines, nécessitent la maîtrise parfaite du dessin.

Imitation du réel et harmonie des proportions donnent les lois du Beau idéalisé, dont la clé est le Nombre d'Or, et dont le nu est l'expression la plus parfaite ; c'est ce que développe par exemple Albert Dürer dans son *Traité des proportions* de 1525 à la suite des Italiens comme Luca Paccioli.

L'artiste de la Renaissance devient ainsi peu à peu un érudit, et apparaît alors la volonté de placer la peinture au rang des "arts libéraux" et non plus mécaniques (artisanat).



Albert Dürer *Proportions du corps humain*, 1525

Au travail manuel de l'atelier- broyage des pigments, préparations des fonds, etc...- se rajoute l'étude des données les plus théoriques de l'art, toutes liées au dessin.

Premières académies

Les élèves se regroupent autour de modèles, reproductions d'antiques, modèles vivants, œuvres des maîtres, comme à Rome, où l'on a trace d'une des premières "académies" dès 1530 : l'académie du sculpteur florentin Baccio Bandinelli.

Celle-ci est avant tout une rencontre d'érudits humanistes sur le modèle des écoles philosophiques grecques.

La fresque de Raphael de La chambre de la signature du Vatican, "L'école d'Athènes" qui date de 1510, montre ainsi Platon sous les traits de Léonard au centre, Michel-Ange au premier plan figure Héraclite ; véritable

emblème de la pensée néo-platonicienne, les artistes de la Renaissance y sont ainsi assimilés aux grands philosophes et mathématiciens de l'Antiquité.

Les peintres deviennent aussi théoriciens de leur propre art comme Giorgio Vasari qui écrit en 1550 ses "Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes".

Grand admirateur du "divin" Michel-Ange, il y défend un art basé sur le dessin (florentin) plutôt que sur la couleur (vénitien).

En 1563 est fondée sur ces principes l'Académie des Arts du Dessin à Florence.



Académie Bandinelli, 1531 Eau-forte

La France au XVIIème siècle, l'Académie royale de peinture et de sculpture: la querelle du dessin et de la couleur

En France, l'Académie royale de peinture et de sculpture est créée au siècle suivant en 1648, elle remplace les corporations et reprend les principes des académies italiennes.

Sous la protection du roi Louis XIV et de Colbert qui la réforme en 1661, dirigée par le peintre Charles Lebrun, elle sera un formidable outil de contrôle de la création artistique et de propagande à la gloire du roi soleil.

L'enseignement y dure une dizaine d'année, la pratique se faisant dans l'atelier d'un maître.

A l'Académie, les élèves reçoivent un enseignement théorique basé sur le dessin : nu, anatomie, modèle vivant (hommes uniquement jusqu'à la fin du XVIIIème siècle), copies de maîtres et d'après l'antique.

Des concours trimestriels récompensent les meilleurs élèves mais c'est le Prix de Rome qui consacre les meilleurs : séjour de 3 ans à Rome à l'Académie de France -Palais Mancini puis Villa Médicis-, où le peintre copie en contreparties les chefs-d'œuvre italiens et romains, qui constitueront la collection de l'Académie.



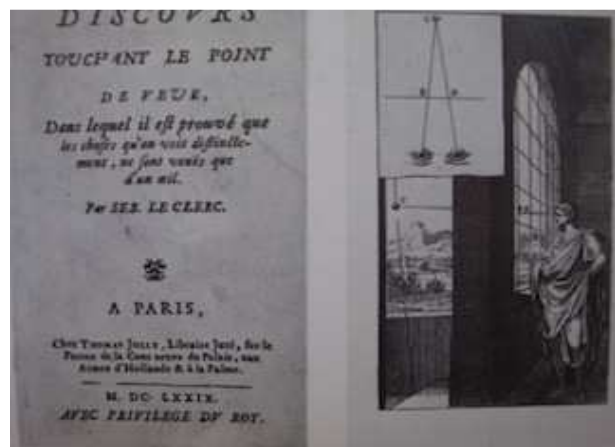
Hendrick Goltzius
Copie d'après le Torse du Belvédère
vers 1600, sanguine 255x166cm.

Les épreuves du concours consistent en une esquisse, puis un grand tableau à sujet historique à la gloire du Roi, et une "académie" peinte, ou peinture de nu.



Jean Houasse *Séance de dessin de nu*, 1715
Huile sur toile

Des conférences théoriques mensuelles complètent les cours de géométrie, perspective, anatomie. Parmi les débats théoriques au sein même de l'Académie, la querelle du dessin et de la couleur à la fin du XVIIème siècle oppose partisans de Poussin et de Rubens, marquant l'évolution du goût à la fin du règne de Louis XIV vers un art plus sensuel et lié au plaisir des sens.



Sébastien Leclerc " *Discours touchant le point de vue* "
Traité de perspective, Paris 1679

De l'Académie à l'Ecole des Beaux-Arts : le XIXème siècle, permanence de la doctrine classique : le rôle du dessin

Prééminence du dessin sur la couleur

La suppression de l'Académie royale à la révolution en 1793 n'empêche pas la continuité esthétique et dogmatique des théories issues de la Renaissance : le Beau, le Bien, le Vrai associés dans la pureté de la forme.

L'Ecole des Beaux-arts dont l'institution se structure sous l'Empire en 1807 avec l'installation des locaux en 1815 dans l'ancien Musée des Monuments français et s'inscrit dans une continuité avec l'Académie dans son rapport au pouvoir et à la norme.

Institut, salons annuels, académie de France à Rome, système de concours et de prix (qui seront maintenus jusqu'en 1968), recréent les cadres régissant la formation et la carrière des artistes.

C'est le prolongement du courant néo-classique qui naît au milieu du XVIIIème siècle et marque la volonté de revenir aux sources archéologiques et esthétiques de l'Antiquité et des grands maîtres, Raphael, Poussin...

L'archéologue et théoricien Winckelmann écrit ainsi : "La couleur contribue à la beauté mais ce n'est pas la beauté elle-même ; ce n'est pas elle mais la forme qui en constitue l'essence."

Le dessin qui détermine la forme par son contour se fait alors épuré et précis, continu, comme chez Jacques-Louis David, ou ses émules, dont le célèbre Jean-Auguste Dominique Ingres, qui déclare ainsi : "le dessin est la probité de l'art", se faisant le défenseur du classicisme et du dogme académique face au romantisme de Delacroix.

Chez Ingres le dessin linéaire précède la mise en couleur qui lui succède.

1826 Ingres " *Portrait de Mme Marcotte de Sainte-Marie* "
Mine de graphite (32x24cm), 1826



Le corps humain, le nu comme principe du Beau

Les exercices de dessin restent la base de l'enseignement, la parfaite maîtrise du dessin d'observation, notamment du corps humain qui reste le cœur de l'esthétique néo-classique, selon les principes de hiérarchie des genres énoncés par Félibien sous Louis

XIV : " Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que celui qui peint des choses mortes et sans mouvements. Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres..."

Ingres, *étude d'hommes* vers 1827-34



L'exercice de l'Académie reste donc la base dans la formation. Le dessin est donc fondamental dans l'esthétique classique où il marque la prééminence de la raison sur la sensibilité, de la forme sur la couleur. Il permet d'imiter le réel et de clarifier la forme en la séparant du fond. Le contour net et la minutie des détails marquent ainsi l'esthétique académique au XIXème siècle.

Fonctions du dessin dans l'élaboration d'un projet : les études préparatoires

Le dessin est aussi une étape indispensable dans la mise en œuvre d'un projet, que celui-ci soit architectural, sculpté ou peint, il demande selon les principes classiques, de nombreuses études préliminaires. Il permet de poser l'idée générale, esquisses rapides ou plus précises :

- études de composition :

Charles Lebrun (1619-1690), *Etude pour la Bataille d'Arbèles*, 1669, pierre noire



- des croquis de détails, études de mouvements, d'attitudes, d'objets :



J.L.David *Etude de femme pour Le serment des Horaces*, 1784 pierre noire craie

- jusqu'à aboutir au projet définitif qui, pour la peinture, sera mis au carreau et agrandi à l'échelle, le "modello " ultime étape qui fixe tous les détails de la peinture finale.



Pierre Puvis de Chavannes (1824-98) vers 1875 *carton pour La famille de pêcheur*, lavis de sanguine

- Croquis sur le vif, études documentaires :

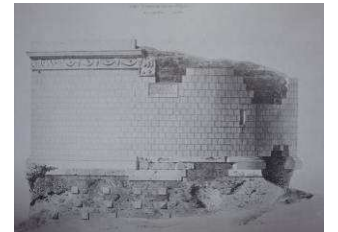
Enfin, le dessin est ce qui permet de fixer la trace fugitive d'un instant, d'un lieu, souvenirs de voyage et croquis de paysage, qui témoignent de l'intérêt des artistes pour le monde réel depuis la renaissance. Les dessins archéologiques très précis des néoclassiques en sont une des formes, à vocation documentaire et scientifique :

Felix Duban (1797-1870) "*Tombeau de Cecilia Metella*" aquarelle



Les souvenirs de voyage ou de promenade peuvent aussi donner lieu à des dessins sur le vif de paysages lors de voyages, sources d'inspiration pour les peintres classiques ou romantiques.

Camille Corot (1796-1875) *Sous-bois à Civita Castellana* 1826



Prolongements pédagogiques par Thérèse Urroz, Chargée de mission par la Délégation Académique à l'Action Culturelle de l'Education nationale

La notion de fond et de forme a toujours été considérée dans l'histoire de l'art mais sa revendication s'est faite au XIX^e siècle avec le mouvement Impressionniste. Grâce aux avancées technologiques, aux recherches scientifiques du chimiste Chevreul, les artistes, de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, ont pu se pencher sur les effets de la lumière sur la forme. Comment le fond présente la forme ? Quels sont les choix plastiques de l'artiste pour créer de la profondeur de champ ? Et si l'on considérait la forme par les vides comme l'affirme l'artiste peintre Marcel Gromaire (1892/1971) dans ses écrits sur la peinture qu'il réalise de 1921 à 1939 : « Les vides figurant entre les objets représentés doivent retenir nos soins autant que les objets ; en fait il n'y a pas de vides, et encore moins sur la toile que dans le spectacle fourni par la nature. Sur la toile, ces zones qui servent de liaison aux volumes qui par leurs formes imprévues doivent exciter notre imagination tout autant que les autres.»

C'est donc à travers un questionnement, qui prend pour appuie les œuvres de Marcel Bruguiboul, que l'enseignant pourra non seulement aborder un vocabulaire spécifique mais aussi traiter les questions de la forme dans le champ artistique contemporain. Comment l'artiste a représenté la forme ? Est-elle le résultat d'un travail graphique sur les ombres propres ? Sur les ombres portées ? Comment le fond définit, précise la forme ? De quelle nature est le fond ? Et si l'on effectuait une lecture du tableau en considérant les masses dans les différents plans ? Comment solliciter l'imagination et l'écriture automatique en considérant le fond sous un autre angle, comme l'affirme Léonard de Vinci dans ses réflexions sur le dessin : « Si vous prenez garde aux salissures de quelques vieux murs ou aux bigarrures de certaines pierres jaspées (...) il s'y pourra rencontrer des inventions et des représentations de divers paysages, des confusions de batailles, des attitudes spirituelles, des airs de tête ou de figures étranges, des habillements capricieux et infinité d'autres choses, parce ce que l'esprit s'excite parmi cette confusion et qu'il y découvre plusieurs inventions. »

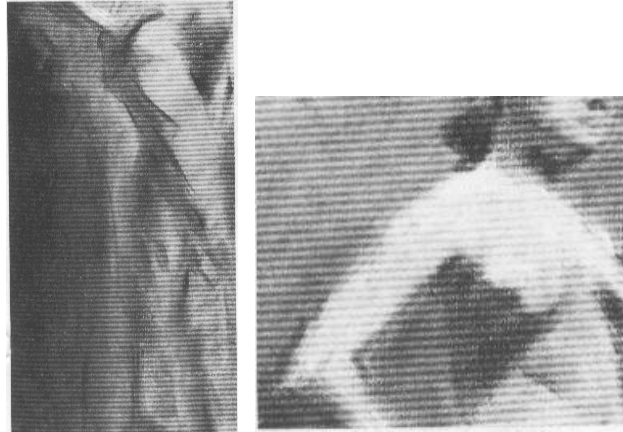
Histoire des arts : Complétez le questionnement et prolongez la recherche à travers des croquis, des démarches d'artistes dans le champ contemporain.

Le carnet de croquis et le dessin académique

Le carnet de croquis chez l'artiste permet de lutter contre les mauvais tours de la mémoire, de suivre une idée, de la travailler, de la reprendre...comme le journal d'un écrivain. Paul Klee disait qu'il « herborisait », glanant des formes de la nature, exactement comme un botaniste qui ramasse des plantes pour les classer et les étudier. En d'autre terme, le croquis est ce geste premier par lequel l'artiste pille les formes, celles de la nature pour inventer son propre langage plastique. Le jeu de la copie (appropriation, citation, parodie) permet de traquer l'invention, de chercher les effets de styles de l'artiste référent. Elle met en relation la vision de l'artiste avec son vocabulaire plastique personnel. Esquisser, croquer c'est assumer des choix, c'est les mener à son terme pour créer une œuvre originale. Cette démarche se retrouve dans toutes les formes de la création artistique ; l'acte de glaner est un exercice obligé qui permet d'enrichir son « herbier » personnel !

° **Henri Matisse (1869/1954) et son étude de femme nue :**

Etude de femme nue (1899-1900), Fusain, Musée de peinture et de sculpture, Grenoble

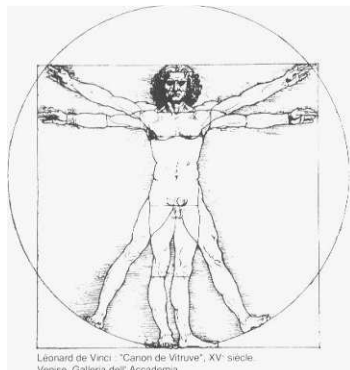


Détails de l'étude de femme nue

A l'âge de 30 ans, Matisse dessine une « étude de femme nue » en considérant la forme en tant que masse. Son approche de la forme rejoint celle de Gromaire car elle considère les vides. Cette méthode de travail fait inévitablement penser au travail du sculpteur qui travaille le bloc de pierre pour faire apparaître une forme d'une masse compacte et brute. Dans l'étude de Matisse, on remarque que le noir intense des ombres portées révèle la forme tel un négatif photographique. Les contrastes clairs/obscurs construisent une forme qui existe autrement que par le cerne ; elle est composée d'une multitude de surfaces. Ces surfaces qui forment le corps de la forme sont travaillées graphiquement (hachures, estompes, valeurs de gris, tons de gris, trames...). Le relief est ainsi créé. Les ombres propres, appelées « primaires » et considérées comme des « couvercles des corps auxquels elles s'attachent » par Léonard de Vinci, sont la base de la forme, de sa représentation.

Proposition : Parmi les œuvres de Marcel Bruguiboul, recherchez celles qui utilisent les ombres portées, celles qui font surgir la forme de l'ombre !

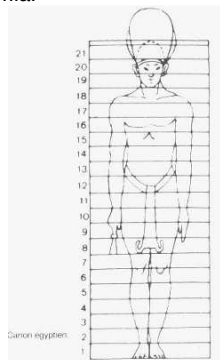
A propos du corps l'humain et de sa normalisation : l'idée de la beauté change avec les époques, avec l'esprit du temps, oscillant entre le culte de la fécondité, du désir, de la grâce ou de la force. Cette volonté de normaliser les mesures du corps humain est très ancienne : l'art égyptien est remarquable à cet égard ! Pour les artistes de l'Égypte Ancienne, la représentation d'un corps doit permettre de prolonger la vie du sujet dans l'au-delà. La mesure du corps est établie par rapport à un modèle au garde-à-vous, de face, divisé en un certain nombre de parties (de 18 à 22). C'est Polyclète, un sculpteur du V^e siècle avant notre ère, qui propose les normes d'un modèle viril, calqué sur la morphologie d'un athlète. Il donna à ses modèles un aspect plus détendu en leur faisant abandonner la position frontale pour une position sur une jambe, position dite « hanchée ». La hauteur totale du corps qu'il propose équivaut à sept fois celle de la tête. Phidias modifia ce rapport en donnant au corps huit fois et demi la taille de la tête ; ce qui a permis de définir un corps moins trapu ! Les romains s'en inspirèrent et Vitruve codifia ces rapports dans son traité « De Architectura ». C'est à l'époque de la Renaissance, que ces proportions divines culminent ! Léonard de Vinci va proposer l'homme de Vitruve alors que Dürer refuse cet automatisme ; que Botticelli allonge ses corps féminins pour les idéaliser ; que Bruegel peint des personnages trapus et costauds, bien adaptés à la laideur du monde qu'il décrit ; que Michel Ange continue les disproportions pour créer un effet dramatique dans ses sculptures. A l'époque baroque, Rubens proposera des femmes rondes, charnues et épaisses. Le classicisme du XIX^e siècle tentera de reprendre les canons antiques mais les artistes du mouvement impressionniste créeront leur propre esthétique. Au XX^e siècle les avant-gardes successives pourront représenter le corps de multiples façon : fragmenté, déstructuré, défiguré, hybride. Chaque artiste proposera son propre système : Picasso en désossant et écartelant les modèles ; Matisse en stylisant ses sujets ; Willem de Kooning en proposant des portraits de femmes proche de l'abstraction ! L'architecte Le Corbusier inventera le modulator qui combine le corps et le nombre d'or.



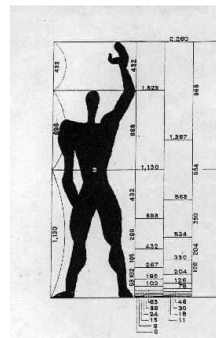
Léonard de Vinci, **Canon de Vitruve**, XV siècle, Venise Galleria dell' Accademia.



Albrecht Dürer, planche du traité des proportions du corps humain, livre IV.



Canon égyptien



Le Modulor de Le Corbusier représente un homme debout et levant le bras gauche. Il mesure 1,83m de la tête aux pieds et 2,28m avec son bras levé.

°Incitation : « Le corps de la forme ! »

« Les frottages » de :

- Max Ernst (1891-1976)

Ernst découvre en 1925 le frottage. Saisi un jour par l'aspect hallucinatoire d'un plancher en bois aux rainures très apparentes, il y pose des feuilles de papier qu'il frotte avec de la mine de plomb. Un paysage sous-jacent paraît. Max Ernst codifie le procédé dans son *Histoire naturelle* (1926). Grattées dans la couleur, ces structures frottées lui permettent désormais de faire surgir de ces toiles monstres, oiseaux, forêts nocturnes, *Hordes*, *Villes entières* attaquées par une végétation luxuriante. Max Ernst exprime dans ces frottages ses propres visions.

- Henri Michaux (1899-1984)

Henri Michaux réalise entre 1944 et 1947, une série de "frottages" qui, « en frottant au hasard une mine de plomb sur le papier, laissent apparaître des figures, des yeux, des créatures animales ou humaines à peine émergées de la surface dans une grande force hallucinatoire » propos recueillis sur le site du musée des Abattoirs de Toulouse (exposition Henri Michaux, "Frottages", du 12/11/2011 au 13/1/2012).

Propositions pédagogiques pour le primaire :

www.ac-grenoble.fr/artsvisuels26/frottages/frottages

www.acgrenoble.fr/artsvisuels26/empreintes/frottages_michaux.doc

« Les empreintes » de :

- Claude Viallat (1936-)

Les empreintes de Claude Viallat sont réalisées à partir d'une forme découpée et plongée dans un liquide coloré. La forme existe par la trace qu'elle laisse sur le support. Suivant la nature du support, la forme présente des définitions différentes. Claude Viallat a fait partie d'un mouvement appelé « Support-Surface » créé en 1969 et composé Vincent Bioulès, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Louis Cane, Noël Dolla, Bernard Pagès, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour et André Valensi. Claude Viallat développa une démarche très singulière en s'inspirant d'un procédé traditionnel, utilisé dans les pays méditerranéens pour blanchir les cuisines.

« Une éponge trempée dans un sceau de chaux bleue et appliquée systématiquement sur un mur blanc. Ce procédé d'empreintes adapté à une forme quelconque pressée sur une toile non tendue et non apprêtée devait se révéler extrêmement productif. Trouver une forme quelconque revenait à utiliser la première forme venue. Je dessinais sur une plaque de mousse polyuréthane une forme approximative de palette que je trempais dans la couleur liquide (gélatine et colorant) et pressais le tout sur la toile. (...) Par ailleurs, le travail fait par imprégnation était le produit recto-verso, parfois simplement modifié par la capillarité, parfois délibérément sur les deux faces ». Propos de Claude Viallat.

Propos sur l'espace et le support : Quel que soit la nature du support, on peut le définir avant tout comme une surface de forme géométrique. C'est dans cet espace que l'artiste invente et dispose les formes. Cette disposition n'est pas le fruit du hasard ! Elle suit soit les règles de composition (des tracés mathématiques qui permettent de définir l'emplacement des formes dans l'espace du support), soit une démarche que s'impose l'artiste qui lui permettra de doser la part du hasard dans son œuvre.

- Pierre Alechinsky (1929-)

Pierre Alechinsky et ses estampages : « Un premier estampage m'est venu sous la brosse quand j'ai voulu garder le souvenir d'un banc de la fin du siècle dernier, fait de huit cercles concentriques et d'un tronc d'arbre en ferraille qui traînait dans la cour d'une maison d'une amie. Sur deux papiers de Taïwan assemblés côte-à-côte, deux pour couvrir l'objet (un mètre cinquante de diamètre chacun), ce qui fut facile comme bonjour. Progressivement au rythme du va-et-vient latéral de ma brosse imbibée, les huit cercles sablés par le temps réapparaissent. » Propos de l'artiste (Catalogue L'Empreinte, p.224).

- Niele Toroni (1937-)

Niele Toroni et ses empreintes réalisées avec un outil unique qui est un pinceau numéro cinquante. L'artiste s'impose une gestuelle répétitive, telle une écriture automatique, qui lui permet de remplir l'espace du support. Ses empreintes sont répétées à intervalles réguliers ; elles représentent la trace du pinceau. Chaque trace étant espacée de trente centimètres. Voici ce qu'il dit à propos de cette trace : « l'empreinte n'est pas image, idée, illusion d'empreinte mais bien une empreinte réelle d'un pinceau numéro cinquante (...) la forme plus ou moins carrée obtenue est donnée par la partie poilue du pinceau imprégnée de couleur, qui appliquée sur une surface, y laisse son empreinte ».

« La sculpture » de Henry Moore (1898/1986) qui sculpte le vide en proposant des points de vue dans l'espace.

« La matière et la texture » dans « le bœuf écorché » de Rembrandt (1606/1669), l'artiste exprime la texture de la forme par une accumulation de peinture. L'épaisseur traduit la chair qui est fixée à la carcasse. Les reliefs créés par cette accumulation de matière font allusion à « un crêpi de couleurs » ; propos de Claude Monet exprimé lors de son travail sur la Cathédrale de Rouen (trente tableaux représentant des vues différentes de la cathédrale Notre-Dame de Rouen, réalisées de 1892 à 1894).

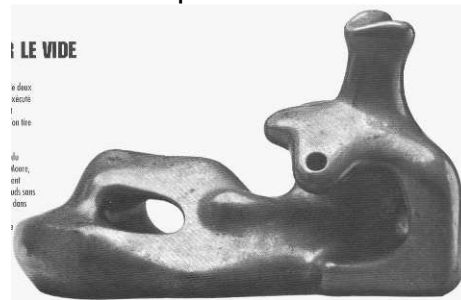


Figure étendue, 1939, Londres.
Victor and Albert Museum.



Le Bœuf écorché, 1655, huile /toile, H. : 0,94 m. ; L. : 0,69 m.
Musée du Louvre, Paris.

Les matières brutes de Dubuffet : toute son œuvre est marquée par son intérêt des matières. Certaines de ses séries s'intitulent « Matériologies » ou « Texturologies ». Ses matériaux sont bruts, pauvres et divers. Cette remise en question des matériaux traditionnels dans la peinture, de son vivant, va s'étendre à beaucoup de domaine de l'art contemporain ! D'autres démarches : Jackson Pollock et l'action painting avec les all over, Alberto Buri et sa matière fétiche « le plastique », César et ses expansions en polyuréthane...

Bibliographie : *L'art et sa méthode, Volume 1 : Les peintres et leur technique*, éditions Fabri, Paris, 1989. *Vocabulaire des arts plastiques du XX^e siècle*, Jean-Yves Boisseur, Minerve, 1998, Paris. *L'atelier du peintre, dictionnaire des termes*

techniques, Larousse, 1998, Paris.

Qu'est-ce qu'un dessin ?

Un dessin est une mise en forme par le trait d'une réalité, d'un objet, d'une idée. Il permet à l'artiste de travailler la forme, de rechercher le mouvement, la mise en scène, le décor, etc. Lorsque le dessin est rapide, on appelle cela un **croquis**. Longtemps considéré comme étant le brouillon de l'œuvre définitive le **dessin préparatoire** devient une **œuvre d'art** à part entière au XVIIème siècle grâce aux amateurs d'art qui constituent des collections.

L'exposition **Marcel Bruguiboul et le dessin** comprend 142 dessins qui représentent divers sujets et font appel à différents moyens et outils. Le crayon graphite ainsi que l'aquarelle sont des techniques largement utilisées par l'artiste.

Il y a de nombreuses techniques possible, mais nous pouvons en retenir quelques unes et notamment :

Le crayon graphite : assemblage de poudre de carbone mélangé à de l'argile, broyé et calciné. Suivant le pourcentage d'argile, on obtient des crayons plus ou moins durs.

Le crayon couleur : assemblage de poudre de carbone mélangé à de l'argile et des pigments de couleurs, broyé et calciné.

Le fusain : bois calciné.

La pierre noire : sorte de schiste argileux brûlé puis broyé et enfin moulé pour obtenir un crayon.

La craie (blanche, noire ou sanguine) : pigments de couleurs mêlés à de la craie et de la gomme arabique.

Le pastel sec : pigments de couleurs mélangés à de la craie avec de la gomme arabique ou de gélatine.

Le pastel gras ou crayon gras : pigments de couleurs mélangés à des graisses animales et à de la cire.

L'encre de chine : mélange de noir de fumée obtenu par la combustion de graisse animale ou végétale. Le tout additionné de gomme arabique ou de gélatine.

Le lavis : réalisation à partir d'encre mélangée dans de l'eau.

La gouache et l'aquarelle : peinture soluble à l'eau réalisée à partir de pigments de couleurs mélangés à de la colle.

Quelques repères biographiques de Marcel Briguiboul



Légende des illustrations

Marcel Briguiboul :
Les Fileuses d'après Velázquez, Aquarelle sur papier
Le concert champêtre d'après Titien, Huile sur toile
Portrait de Mme Briguiboul à l'ombrelle, Huile sur toile
La Junte des Philippines par Francisco de Goya y Lucientes, huile sur toile
Villa Briguiboul à Castres
Portrait de Pierre Briguiboul, Huile sur toile
Saint Jean l'évangéliste à Patmos par Joan Mates, tempéra
Casque du Roi George II d'Angleterre par David Lemarchand

1861-1868 : Marcel Briguiboul participe aux expositions des Salons parisiens (manifestation artistique présentant l'artiste et ses l'œuvres agréées par l'Académie des Beaux-Arts).

1858-1859 : Il se rend à Paris et intègre l'Ecole Impériale et Spéciale des Beaux-arts.

1855-1856 : Il étudie aux Beaux-Arts de Madrid et travaille dans les salles du Musée du Prado et copie les maîtres anciens : Titien, Rubens, Velázquez.

1869 : Il hérite de la fortune familiale.

1854-1855 : Il étudie à l'Ecole des Beaux-Arts de Barcelone (la Llotja).

1870 : Il s'engage dans l'armée (guerre contre la Prusse) et rencontre alors sa future femme, Valentine Arban qui le soigne alors qu'il est blessé dans une embuscade.

1837 : Marcel Briguiboul, naît le 2 novembre 1837 à Sainte-Colombe sur l'Hers (Aude).





1882-1892 : Il s'installe à Castres.

1881 : Il achète des œuvres de Francisco de Goya, dont 'La Junte des Philippines'.

1872-1892 : Il voyage en Algérie et en Europe (Italie, Espagne, Monte Carlo).

1871 : Il reçoit la Croix de Chevalier de la Légion d'Honneur.

Le 20 mars 1892 : Marcel Bruguiboul décède.

1893 : Son fils, Pierre, lègue à la Ville de Castres les Goya ainsi que des pièces dont le casque du Roi George II d'Angleterre et l'Apocalypse de Saint Jean.

1894 : La Ville de Castres accepte le legs par décision du Conseil Municipal.



Sélection des œuvres de Marcel Bruguiboul



Christ en croix d'après
Velázquez, Huile sur toile,
H. 2,46 ; L. 1,67



Ballerine espagnole,
Aquarelle sur papier,
H. 0,392 ; L. 0,282



Autoportrait au haut de forme et à
la pipe, Huile sur toile,
H. 1,32 ; L. 0,82



Le 3 mai 1808 (d'après Goya),
Aquarelle sur papier,
H. 0,392 ; L. 0,525 m



Paysage au pont,
Aquarelle sur papier,
H. 0,255 ; L. 0,172



Nature morte au lièvre,
Huile sur toile,
H. 0,78 ; L. 0,92



Personnage agenouillé, Pierre
noire sur papier,
H. 0,245 ; L. 0,315



Etude pour enfant à la toque,
Crayon graphite sur papier,
H. 0,141 ; L. 0,115



Etude pour Saint-Jean Baptiste
enfant Mine de plomb sur papier,
H. 0,14 ; L. 0,115



Jeune fille au bandeau rouge,
Aquarelle sur papier marouflé,
H. 0,36 ; L. 0,29



Jeune fille aux cheveux frisés,
Aquarelle sur papier,
H. 0,393 ; L. 0,282,



La Fillette à la cruche,
Aquarelle sur papier,
H. 0,567 ; L. 0,343

Renseignements et réservations

Musée Goya - Hôtel de Ville - B.P. 10406 - 81108 CASTRES Cedex

Contacts : Valérie Aébi, responsable du service des publics
tel : 05 63 71 59 87 | v.aebi@ville-castres.fr
Assistée de Fabienne Pennet
tel : 05 63 71 59 23 | f.pennet@ville-castres.fr

**Education nationale | Chargée de mission
par la Délégation Académique à l'Action Culturelle :**
Thérèse Urroz /05 63 74 54 73 | Therese.Urroz@ac-toulouse.fr

Informations pratiques

Accueil des groupes scolaires
Du mardi au vendredi de 9h00 à 12h00 et de 14h00 à 17h00 de septembre à mai
(Jusqu'à 18h pour les autres mois)

