

musée GOYA
musée d'art hispanique

service des publics



DALÍ
L'AUTRE VISAGE
DALÍ & LE LIVRE D'ART

CASTRES
MUSÉE GOYA

27 juin —
26 octobre

MUSEE Goya
MUSEE D'ART HISpanIQUE

Castres - Musée Goya - Ville de Castres - Place - Espace Dalí - Droits d'image de Salvador Dalí réservés - Photos Goya - Salvador Dalí - Puygros, 2014



Dalí l'autre visage, Dalí et le livre d'art
Dossier d'accompagnement

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

Il a pour objectif de mieux connaître l'exposition temporaire *Dalí l'autre visage, Dalí & le livre d'art* et d'aider à la préparation des visites ou des ateliers liés à l'exposition.

L'exposition est une présentation de l'autre visage de Dalí, plus intime et secret : elle est consacrée à une sélection de ses œuvres graphiques - de 1934 à 1977 - et à leur lien avec la grande littérature et le livre d'art.

Montres molles, béquilles, fourmis,... tout l'univers de Dalí se retrouve dans l'illustration des grands textes universels : la *Divine Comédie*, *les Chants de Maldoror*, *La Quête du Graal*, *Don Quichotte*...

Gravures et lithographies confirment l'exceptionnel talent de dessinateur de l'artiste catalan, un des plus marquants du XX^e siècle, maître de la performance, et de la provocation qui expérimente de nombreuses techniques de création pour les réinventer et en repousser les limites.

Pour la première fois seront exposées des pièces rares issues d'une collaboration exceptionnelle, sur près de vingt ans, entre Salvador Dalí et Michèle Broutta, éditrice d'art.

Sommaire

Pourquoi illustrer un texte	6
Repères chronologiques.....	8
Dalí et Michèle Broutta, une collaboration de 20 ans.....	10
Cartels développés des séries présentées	11
Les Chants de Maldoror, 1934	11
Macbeth de William Shakespeare, 1946	12
Manifeste mystique, 1951.....	13
Don Quichotte, 1956/57	14
Le Siècle d'Or	15
Cervantès	16
La Divine Comédie, 1960.....	18
Apocalypse de saint Jean, 1961.....	19
Le Décaméron, 1972	20
La Quête du Graal, 1975.....	21
Les Caprices de Goya, 1977	22
Technique de création : la gravure	23
Les différentes techniques	23
Les symboles daliniens	27
Le mou et le dur	27
Les béquilles, les fourmis, les mouches, les œufs.....	27
Dialogue entre Dalí et les artistes.....	29
Dali et Goya.....	29

Dali et Millet.....	29
Dali et Vermeer.....	31
Jeff Koons.....	32
Bibliographie.....	37
Webographie.....	39

Pourquoi illustrer un texte

Attestée dès l'Antiquité égyptienne (*Livre des morts*) et gréco-romaine, l'illustration des textes s'épanouit au Moyen-Age, favorisée par le passage du *volumen* au *codex*. Plus résistant que le papyrus, le parchemin permet l'emploi de couches de couleurs épaisses et plus d'effets picturaux ; de forme rectangulaire, le codex favorise le développement d'images autonomes, inspirées de la peinture. Qu'elle obéisse à des exigences symboliques ou esthétiques, l'enluminure noue un rapport intime entre texte et image.

L'apparition de l'imprimerie, au milieu du XV^e siècle, et le développement de moyens mécaniques de reproduction des images contribuent à la disparition du manuscrit à peintures, qui ne subsiste plus que dans des exemplaires d'hommage ou d'apparat. Dans les premiers livres illustrés imprimés, à peu près contemporains de l'invention de la typographie, texte et image gravés sur le même bois font bloc : ces livres xylographiques connaissent une grande diffusion au milieu et à la fin du XV^e siècle. Peu après l'invention de l'imprimerie à caractères mobiles, on trouve dans les années 1460 des livres typographiques illustrés de gravures sur bois (taille d'épargne), souvent de réemploi et parfois sans rapport avec le contenu du texte. Le premier de ces livres est un recueil de fables imprimé par l'Allemand Albert Pfister, à Bamberg, en 1461. Le plus ancien « livre à figures » français connu est un *Mirouer de la rédemption de l'humain lignaige* publié à Lyon le 26 août 1478 par Martin Husz. Les incunables se réfèrent ouvertement au modèle manuscrit dans leur présentation.

Au cours du XVI^e siècle, le livre imprimé illustré s'affranchit progressivement de ce modèle, en même temps que s'étend la gamme des techniques d'illustration (progrès de la gravure sur bois avec l'art de la taille croisée, gravure sur métal en taille-douce, à la pointe sèche, au burin ou à l'eau forte). Le statut de l'image évolue alors en deux sens distincts : valeur démonstrative dans les traités d'architecture, de médecine, les relations de voyage ; valeur symbolique avec le développement des recueils d'emblèmes et leurs images codifiées (*Emblematum libellus* d'André Alciat -1531- et *Iconologia* de Cesare Ripa - 1593). Alors que la gravure sur bois est rapidement cantonnée à l'imagerie populaire, l'eau-forte, par la finesse et la variété de tons qu'elle permet l'emporte progressivement sur le burin au XVII^e siècle, illustrée par de grands noms comme Jacques Callot ou son élève Abraham Bosse. L'art de l'estampe se développe alors indépendamment du livre. Néanmoins, pour des raisons de coût et de fabrication (la gravure sur métal ne peut être imprimée d'un bloc avec le texte), l'illustration se limite encore souvent à la page liminaire (frontispices).

Le XVIII^e siècle institutionnalise l'illustration, de plus en plus marquée par l'influence des styles picturaux. Un nombre croissant d'ouvrages est illustré, principalement dans le domaine littéraire où l'image sert à susciter des émotions, à illustrer l'atmosphère de l'œuvre. Des images en couleurs sont obtenues par coloriage au pochoir ou à main levée des exemplaires, un par un. L'Allemand Jakob Christoph Le Blon met au point un système d'impression en trichromie qui permet la réalisation de planches dans le livre. La période révolutionnaire confirme l'importance de l'image, notamment avec le développement de la caricature.

Le XIX^e siècle marque le triomphe de l'image. Développée vers 1760 en Angleterre, la gravure sur bois de bout (selon un plan perpendiculaire au sens des fibres de bois) se répand via les graveurs anglais installés à Paris. Elle concurrence en qualité la gravure en taille douce et marque le retour à l'impression sur la même page du texte et de l'illustration, permettant une hausse des tirages. Parallèlement, l'essor de la lithographie, inventée à la fin du XVIII^e siècle par l'Allemand Aloysius Senefelder, puis de la chromolithographie (1818), marquent une transformation radicale dans le processus de création de l'image, qui ne nécessite plus l'intervention du graveur. C'est aussi la naissance véritable du livre d'artiste, dont l'un des exemples majeurs est le *Faust* de Goethe, illustré par Delacroix (1828). L'image peut désormais être diffusée en masse ; elle apparaît aussi sur les couvertures de livres. Elle accompagne l'essor de genres spécifiques comme la littérature enfantine ou les guides touristiques.

Les procédés traditionnels subsistent dans l'édition de luxe : bibliophilie, livre de peintre ou livre d'artiste, publié par des marchands d'art (Vollard, Kahnweiler, Maeght) ou des éditeurs spécialisés (Skira, Tériade).

Repères chronologiques

Salvador Dalí (1904 - 1989)

1904 Le 11 mai, naissance à Figueras (province de Gérone, Catalogne), de Salvador Felipe Jacinto, fils du notaire Salvador Dalí Cusí et de Felipe Domènech Ferrés.

1919 Première exposition collective au théâtre de Figueras, futur musée Dalí.

Il entame la rédaction de son *Journal d'un génie adolescent*.

1922 Inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando.

Il loge à la *Residencia de Estudiantes* de Madrid où il se lie avec Luis Buñuel, Federico García Lorca, Pedro Garfías, Eugenio Montes et Pepin Bello, qui tous deviendront des artistes renommés.

1929 Séjour à Paris. Introduit par Juan Miró, il entre en contact avec le groupe surréaliste dont le chef de file est André Breton.

Projection, à Paris, au studio des Ursulines, d'un *Chien andalou*, dont il a écrit le scénario avec Luis Buñuel.

Pendant l'été, à Cadaqués, il reçoit la visite de Camille Goemans, marchand d'art, et de sa compagne, ainsi que de René Magritte, de sa femme, de Luis Buñuel et de Paul Eluard accompagné de Gala avec leur fille Cécile.

Gala et Dalí ne se quittent plus. Rupture avec sa famille.

1930 Sortie à Paris, au Studio 28, de *L'Age d'or*, deuxième film réalisé avec Luis Buñuel. Les Editions Surréalistes publient son livre, *La Femme visible*, réunissant plusieurs textes dont le poème *Le Grand Masturbateur*, ou *L'Âne pourri* qui expose les fondements de la méthode paranoïaque-critique.

Début de la collaboration avec la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution*.

Membre à part entière du mouvement surréaliste.

1933 Première livraison de la revue *Minotaure* dans laquelle il publie le prologue du *Mythe tragique de l'Angélu de Millet, interprétation paranoïaque-critique* dont le texte complet ne paraîtra qu'en 1963.

Première exposition individuelle à la galerie Julien Levy de New-York.

1934 Il épouse civilement Gala, née Elena Ivanovna Diakonova.

Les Editions Surréalistes publient son livre *La Conquête de l'Irrationnel*.

1938 Inauguration de l'Exposition internationale du Surréalisme, organisée par André Breton à la galerie Beaux-Arts, à Paris.

Avec André Breton et Paul Eluard, il participe à la rédaction du *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, publié par la Galerie Beaux-Arts, à Paris.

1939 André Breton l'exclut du groupe surréaliste.

1940 Les troupes allemandes entrent dans Bordeaux, il quitte la France avec Gala ; le couple se rend aux Etats-Unis où il demeurera jusqu'en 1948.

1946 Illustration de plusieurs livres : *Vie de Benvenuto Cellini*, *Macbeth* de Shakespeare et la première partie des *Aventures de don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantes.

1948 Au mois de juillet, après huit années d'absence, retour en Espagne.

1949 Il entre dans sa période « mystique nucléaire » après l'explosion des deux bombes atomiques lancées sur le Japon à la fin des années quarante ; il expose les intuitions de cette nouvelle période dans le *Manifeste mystique*.

1951 À Paris, présentation du *Manifeste mystique*, illustré par ses soins.

1954 À Rome, au palais Pallavicini, il expose ses illustrations de *La Divine Comédie* de Dante Alighieri.

1957 Il illustre des *Pages choisies de Don Quichotte* publiées aux éditions Joseph Foret.

1958 Mariage de Gala et de Dalí au sanctuaire Els Angels à Sant Marti Vell près de Gérone.

1960 Pour l'éditeur Joseph Foret, il produit trois gravures destinées à illustrer l'*Apocalypse de saint Jean*, et grave la couverture de bronze du livre.

1961 Naissance du projet de théâtre-musée Dalí à Figueras.

1963 À Paris, chez Jean-Jacques Pauvert, publication du *Mythe tragique de l'Angélu de Millet* dont le manuscrit avait disparu depuis vingt-deux ans. Publication, aux Heures Claires, des cent gravures illustrant la *Divine Comédie* de Dante Alighieri.

1964 On lui décerne la Grand-Croix de l'Ordre d'Isabelle la Catholique. Rétrospective de grande envergure organisée à Tokyo. Publication du *Journal d'un génie* aux éditions de la Table Ronde.

1965 Rétrospective *Salvador Dalí, 1910-1965*, à la Gallery of Modern Art de New-York.

1969 Vif intérêt pour la science et l'holographie. Il travaille sur la troisième dimension et aspire à accéder à la quatrième, autrement dit à l'immortalité. Grande rétrospective de son œuvre au Museum de Rotterdam et à la Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden.

1970 Il illustre *Tristan et Iseult*, publié aux éditions Michèle Broutta.

1972 Publication du *Décameron* de Boccace, illustré par lui-même, aux éditions Michèle Broutta.

1975 : Il crée seize eaux fortes pour *La Vida es sueño (La Vie est un songe)* de Calderón de la Barca, aux éditions Subirana S.A., de Barcelone, et douze gravures à la pointe-sèche pour *La Quête du Graal*, aux éditions Michèle Broutta.

1977 Publication, chez Berggruen et Cie, de quatre-vingt gravures d'après les *Caprices* de Goya. Exposition des quatre-vingts gravures de Dalí au Musée Goya de Castres. Au musée Guggenheim de New-York, première peinture stéréoscopique.

1979 Il entre à l'Institut de France en qualité de membre de l'Académie des Beaux-Arts. Inauguration de la grande rétrospective *Dalí* au Centre Georges-Pompidou, à Paris.

1980 Rétrospective à la Tate Gallery de New-York ; deux cent cinquante-et-une œuvres présentées.

1982 Le 10 juin, mort de Gala, à Portlligat. Le roi Juan Carlos Ier le fait marquis de Púbol.

1983 Grande exposition : *400 œuvres de Salvador Dalí de 1914 à 1983* à Madrid, Figueras, puis Barcelone.

1989 Le 23 janvier, mort de Dalí, à Figueras.

Dalí et Michèle Broutta, une collaboration de 20 ans

« Un livre réussi réunit textes et images en parfaite harmonie ». (Michèle Broutta)

Après des études supérieures de philosophie et de sociologie à la Sorbonne, Michèle Broutta fait en 1957 une rencontre déterminante avec l'éditeur d'art Joseph Foret. Par son intermédiaire, elle fait la connaissance d'artistes illustrateurs dont Dalí, Buffet ... et d'écrivains comme Cocteau, Giono, Rostand... Assistante de Foret durant sept années, elle aura l'immense plaisir de participer à la création d'un livre unique, *l'Apocalypse*, qui nécessitera quatre années intenses de travail, de 1958 à 1961 et se distinguera par ses dimensions extravagantes, 86 x 78 cm, pour un poids de 210 kilos. Dalí conçoit la splendide couverture de bronze, incrustée de pierres précieuses. Sept prestigieux artistes, Bernard Buffet, Salvador Dalí, Leonor Fini, Foujita, Georges Mathieu, Trémois et Ossip Zadkine réalisent 21 illustrations originales.

Michèle Broutta collabore pour la toute première fois avec Dalí en 1966 lorsque travaillant chez Hachette elle s'illustre au Pub Renault sur les champs Elysées en invitant Dalí à réaliser un portrait de Jules Verne, intitulé *L'Intellect jaillissant*, et présenté cet été dans l'exposition de Castres.

Devenue éditrice d'art, elle ouvre au début des années 70 sa propre maison d'édition de bibliophilie (*Œuvres graphiques contemporaines, OGC*) et réalise son premier livre d'art avec Dalí, *Tristan et Iseult* (1970). Cette fructueuse association durera plus de vingt ans et donnera naissance à d'exceptionnels livres d'art : *Le Décaméron* (1972) puis *La Quête du Graal* (1975).

Michèle Broutta a eu durant sa carrière d'éditrice le talent de créer un lieu de rencontre privilégié entre les plasticiens, les écrivains et les artisans d'art pour apporter au monde du livre de véritables objets d'art. Un exemple significatif est *Le Décaméron* dont la fameuse couverture en étain gravé demeure une pièce exceptionnelle et une œuvre d'art à part entière.

« Les illustrateurs sont des artistes qui pratiquent une autre langue, l'image n'a pas de traduction. » Michèle Broutta

Cartels développés des séries présentées

Les Chants de Maldoror, 1934

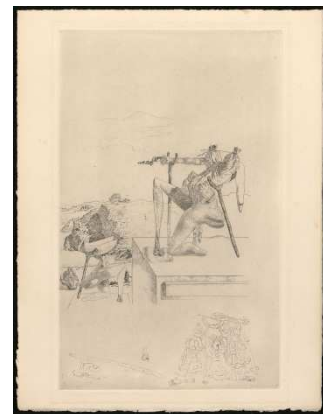
Texte d'Isidore Ducasse, (comte de Lautréamont)

Illustré de quarante-quatre héliogravures reprises à la pointe sèche de Dalí

29,8 x 18,4 cm pour la suite, 22x16, 5 cm pour le livre.

Skira, Lacourière, Musée de L'Hospice Saint-Roch, Issoudun (Premier tirage)

Du vivant de leur auteur, Isidore Ducasse (né à Montevideo, Uruguay, en 1846), il y eut trois éditions successives des *Chants de Maldoror*. Le premier chant est édité de façon anonyme en 1868 puis en 1869 ; enfin l'ensemble complet des six Chants voit le jour cette même année 1869 à Paris chez Lacroix, Verboeckhoven et Cie qui publient des écrivains célèbres comme Zola, Hugo et Eugène Sue. Leur auteur signe « Comte de Lautréamont » pour des raisons que l'on peut comprendre étant donné le caractère sulfureux de tels écrits ; il meurt probablement de phtisie en 1870 au moment du siège de Paris par les Prussiens. Il n'a que vingt-quatre ans. Les Surréalistes vont découvrir *Les Chants de Maldoror* en 1919 grâce à Philippe Soupault co-fondateur du mouvement, qui deux ans auparavant en a trouvé l'édition originale chez Adrienne Monnier, libraire parisienne.



Outre le côté atypique de ce récit qui met en scène une sorte de personnage vampire démoniaque - le fameux Maldoror - on est frappé par la totale liberté du ton, les obsessions de l'auteur (le goût du sang, sadisme et masochisme) mais aussi une sorte d'écriture automatique avant la lettre, si chère aux Surréalistes. Il s'agit bien d'un discours révolté mais aussi très poétique et imprégné des beautés de la Nature sans éviter les images triviales et oniriques. *Les Chants de Maldoror* furent donc un véritable *eldorado* pour les Surréalistes et pour Dalí en particulier qui va y puiser en 1934 nombre d'images qui lui seront chères sa vie durant et notamment celle du rhinocéros. En effet Lautréamont évoque ce dernier à deux reprises (Chant VI, 55 et 60) identifié avec le Tout-puissant changé en cet animal cornu au moment de la lutte

de Maldoror contre les puissances du Bien. Toutefois il n'est pas très aisé de comprendre la démarche dalinienne face à l'illustration d'un tel texte. Outre la pureté du trait et le côté linéaire des compositions, nous sommes tentés de penser qu'il n'y a quasiment aucun rapport entre les images et le texte. Dalí ne se prive pas, en effet, de laisser apparaître ses propres préoccupations esthétiques, ainsi que ses obsessions personnelles qui peuplent sa peinture dans les années 1930.

Macbeth de William Shakespeare, 1946

Texte de William Shakespeare, illustré de douze dessins de Dalí
Doubleday / Collection particulière

La Tragédie de Macbeth, plus simplement intitulé *Macbeth*, fut écrite en 1606 et traduite en français pour la première traduction en 1776 par Pierre Letourneur. William Shakespeare puisa dans l'histoire anglo-saxonne le thème de ce drame, dont le sujet est inspiré du personnage réel Macbeth, roi d'Ecosse. La tragédie, quant à elle, est complètement fictive et retrace l'accès au trône de Macbeth et son épouse. Cette dernière, habitée par une ambition dévorante, pousse son mari à assassiner le roi Duncan. Suite à ce crime Macbeth et Lady Macbeth sombrent progressivement dans la folie, lui obsédé par la crainte de perdre sa couronne et tenaillé par le remords des crimes commis, elle ne parvenant pas à oublier le sang s'écoulant des plaies mortelles du roi Duncan. Lady Macbeth se suicidera et Macbeth périra décapité.



Macbeth vu de dos
Encre de chine
30 x 20, 5 cm



Couverture de l'édition de Macbeth
illustré par Dalí, Doubleday, 1946

L'édition de 1946 fut publiée par les éditions Doubleday and Co, Garden City, à New-York. Elle comportait 127 pages accompagnées de 12 dessins dont la couverture. L'exposition présente deux dessins originaux ayant servi à cette illustration. Le style évoque dans sa symbolique religieuse le peintre néerlandais Jérôme Bosch (1450-1615), mais aussi la puissance de la sensualité féminine. Le dessin des *Chevaux de Duncan* réalisé dans un style très dynamique faisant référence au dessin de Leonard de Vinci, représente un combat entre les deux animaux dont les membres antérieurs sortent du cadre sous forme de mêlée confuse. Le deuxième dessin est une représentation de Macbeth couronné, vu de dos; tourné vers un personnage féminin dont le thorax et l'abdomen sont ouverts montrant la cage thoracique. L'étrangeté du sujet représenté, la finesse d'exécution et le rendu plastique des volumes nous conforte dans l'impression de virtuosité du dessin propre au maître catalan. Par contre le côté fantastique de la pièce de Shakespeare demeure contenu dans l'expression dalinienne. La couverture du livre met de plus en scène deux personnages liés à savoir le couple des Macbeth. Ils sont figurés tels des emblèmes d'un jeu de Tarot avec un bras armé d'une épée mais aussi deux lettres (A et M) séparées par une dague à pommeau en tête de mort. Amour et Mort (*Amor et Muerte* en espagnol) sont ainsi réunis de la façon la plus étroite dans un destin commun et dramatique.

Manifeste mystique, 1951

Texte de Salvador Dalí, illustré de deux gravures à la pointe sèche
Robert J. Godet, Leblanc / Collection particulière (87/175)

Bouleversé par les explosions nucléaires d'Hiroshima et de Nagasaki, Dalí s'informe avec toujours plus d'appétit des découvertes de la physique moderne et acquiert la conviction que les vérités de la religion catholique romaine trouvent leur confirmation dans les découvertes des sciences de la nature. L'inspiration, la pensée et l'œuvre daliniennes vont ainsi emprunter un cours nouveau. En 1950, l'artiste prononce à l'Ateneo de Barcelone une conférence au titre évocateur : « *Pourquoi je fus sacrilège, pourquoi je suis mystique* ». Il y traite de la grande tradition mystique espagnole, de saint Jean de la Croix, de Zurbarán, et prophétise un renouveau de la peinture religieuse. Publié un an plus tard, le *Manifeste mystique* se dresse contre l'athéisme d'André Breton, chef de file du surréalisme. L'artiste y dénonce « *la décadence de la peinture moderne* ». Il proclame ses nouvelles convictions religieuses, sa foi dans les leçons de la science moderne et, prônant le retour aux perfections de l'art de la Renaissance, fonde une nouvelle iconographie, mystique, classique et « nucléaire ». Inspiré d'un dessin à la plume et à l'encre réalisé en 1577 par saint Jean de la Croix, les deux *Christ en Croix* illustrant le *Manifeste* offrent le point de vue inattendu d'un Crucifié surplombé et sans visage. La composition

s'inscrit dans un triangle équilatéral dont l'angle inférieur contient un cercle. Pour Dalí la symbolique est forte : Christ, unité de l'univers et noyau de l'atome ne sont qu'un. Amorcée dès 1946, la conversion religieuse de Dalí trouve dans ses Christ surplombés une expression si achevée qu'elle reviendra souvent dans ses œuvres.



Christ en croix vu de dessus
14 x 19,5 cm, 37 x 27, 8 cm



Christ en croix
35 x 25 cm, 38,2 x 28 cm

Don Quichotte, 1956/57

Texte de Miguel de Cervantes, illustré de douze lithographies de Dalí
Joseph Foret
Collection particulière

Pour tout artiste illustrateur, l'ouvrage de Miguel de Cervantes Saavedra (1547 - 1616) *Don Quichotte* demeure incontournable. Au-delà de sa portée littéraire et philosophique, le texte se prête à merveille aux représentations naturalistes, poétiques ou même fantasmagoriques comme le très fameux passage de la lutte contre les moulins à vent. Définitivement libéré des exigences du Surréalisme, Dalí s'attache à renouveler sa technique en pratiquant pour la première fois la lithographie mais de façon très particulière puisqu'il n'hésite pas à utiliser une arquebuse du XVII^e siècle (arme à feu offerte par son ami peintre Georges Mathieu) pour projeter sur la pierre lithographique des projectiles enduits de couleur. Cette nouvelle technique, le « bouletisme », autorise des effets spectaculaires à la fois aléatoires et opportuns comme dans le *Don Quichotte à la tête qui éclate* ou bien *l'Aurore* où le soleil est figuré en bas de la composition par un impact de couleur rouge. Cette période des années 1950 s'ouvre avec la notion de mystique nucléaire, liée à la chute de la bombe atomique sur Hiroshima, ainsi que le retour en Espagne après le séjour aux Etats-Unis (1940-1948). Dans l'œuvre de Dalí, on remarque que le personnage de Don Quichotte revient de façon assez constante en particulier sous une forme graphique surprenante faite de hachures déterminant une silhouette stylisée à la façon de dessins du célèbre peintre de la renaissance italienne

Masaccio (1401-1428). Nul doute que Dalí a souhaité établir une image très reconnaissable du célèbre chevalier espagnol en pensant, peut-être, à celle créée par Picasso. Les deux éditions présentées dans l'exposition, remarquables par l'emploi de couleurs vives, diffèrent par le côté plus anecdotique chez Emecé alors que chez Joseph Foret la part de l'expression créatrice se trouve démultipliée par la technique cinétique et quasi-abstraite (*L'Attaque des moulins*) employée par Dali.



L'attaque des moulins
41 x 32,8 cm



L'Âge d'or
41 x 62 cm

Le Siècle d'Or

Au XVIIe siècle, l'Espagne entre dans le déclin. Le royaume ne parvient plus à prospérer malgré les richesses ramenées des Amériques. L'Espagne perd également sa puissance économique et politique en Europe et est affaiblie par les nombreuses guerres. Du fait du désastre financier, d'énormes impôts pèsent sur la population, l'agriculture et le commerce déclinent. Les populations des campagnes émigrent vers les grandes villes. Malgré cela, les trois règnes qui couvrent le XVIIe siècle, et tout particulièrement celui de Philippe IV, donnent une ampleur exceptionnelle aux arts. En littérature c'est le siècle entre autres de Cervantès, Calderón et Tirso de Molina. Dans le domaine des Beaux-Arts, l'aristocratie espagnole installée en Europe constitue d'importantes collections d'art flamand et italien, notamment de peintures d'histoire et de scènes mythologiques. L'élite en place et le Roi lui-même, commandent donc essentiellement aux peintres espagnols des portraits et des peintures religieuses. L'importance de la production de peinture religieuse est aussi due à la puissance et au dynamisme d'une Eglise en lutte contre la Réforme protestante. Le Siècle d'Or de la peinture espagnole doit son nom à l'existence de grands talents tels que Velázquez ou Ribera. Dans la seconde moitié du siècle Madrid et Séville constituent les deux pôles les plus importants. En sculpture deux centres fleurissent au cours du XVIIe siècle, Gregorio Fernández fait rayonner celui de Valladolid, tandis que Martinez Montañes est la figure de proue à Séville. Des ouvrages tels que les *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho ou

Arte de la Pintura de Francisco Pacheco sont une importante source de renseignements sur les conditions de vie et les exigences de l'artiste de ce siècle.

Cervantès

Miguel de Cervantès est issu d'une famille modeste. Il fait ses études à Madrid puis décide de rejoindre l'armée espagnole de Naples. Il perd l'usage de sa main gauche à la bataille de Lépante et se voit désormais surnommé le "manchot de Lépante". Après quelques années, il se décide à retrouver son pays d'origine mais est capturé par des Turcs d'Alger. Il reste prisonnier cinq ans en Algérie avant que sa rançon ne soit payée par ses proches. A son retour en Espagne, il commence à écrire poèmes et pièces. Un poste d'approvisionneur de l'Invincible Armada lui est alors confié, avant qu'on ne le nomme percepteur des impôts. Accusé de détournement de fonds, il est arrêté et mis en cellule plusieurs fois. Toutes ses aventures ont nourri en lui une imagination débordante qui l'amène à créer le célèbre *Don Quichotte de la Manche*, publié en 1605 et 1615. Don Quichotte est un personnage imaginé par Miguel de Cervantès. L'auteur raconte l'histoire d'un homme passionné de chevalerie qui décide un jour par tous les moyens de trouver sa bien-aimée, Dulcinée du Toboso et en même temps de combattre le mal à travers l'Espagne. Son parcours sera mouvementé et semé d'embûches, Il s'invente donc un nom d'usage, Don Quichotte et, arpenté les routes avec son cheval Rossinante et un écuyer Sancho Panza, recruté lors de ses périples. Cependant Don Quichotte confond très vite rêves et réalités. Sancho Panza sachant Don Quichotte un peu fou, profite de la situation. Don Quichotte affronte donc des moulins à vent, prend des auberges pour des châteaux ou des prostituées pour de belles princesses. Il se fait aussi sacrer chevalier dans une taverne qu'il croit être un château et où l'aubergiste joue le rôle de parrain d'armes. Croyant être devenu chevalier, Don Quichotte reprend la route et croise un jeune adolescent maltraité dont il prend la défense. Mais ceci ne lui apportera que des problèmes tout au long de son aventure. Les premières illustrations que Dalí réalise pour *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Mancha* de Cervantès sont basées sur le principe de la libre association d'idées et les références à la toute-puissance des rêves tirés de son système paranoïaque-critique, mais présentent une lecture accessible et sont truffées de références à Goya.

L'ouvrage fut publié en 1945 aux Etats-Unis¹ et en 1957² en Argentine, avec des illustrations reproduites en offset. Ces deux éditions contribuèrent grandement à la renommée de l'artiste sur le continent américain. Cette fréquentation intime du texte de Cervantès ouvre la porte à la démarche innovante que Dalí met à l'œuvre dix ans plus tard dans *Pages Choisies de Don Quichotte*, une époque profondément marquée par la bombe atomique. Selon l'artiste lui-même, la réalisation de cette série est entièrement due à "...la persévérance de Foret [éditeur], qui m'apportait sans cesse des pierres, exaspéra ma volonté de puissance anti lithographique

¹ Cervantes M. de, *The First Part of the life and achievements of the renowned don Quixote de la Mancha*, The Illustrated Modern Library, New York, 1946.

² Cervantes M. de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Emecé, 1957.

jusqu'à l'hyperesthésie agressive."³ Très certainement inspiré par son ami Georges Mathieu, un artiste proche du *tachisme* qui alliait performance et peinture, Dalí intègre ces deux concepts à la réalisation de *Pages Choisies de Don Quichotte*. Il s'engage ainsi dans une étape de forte innovation, inaugurée par différents happenings qui eurent principalement lieu à Paris. Le 6 novembre 1956, sur la Seine, monté dans une barcasse et entouré de cent brebis qui furent ensuite sacrifiées pour fabriquer les parchemins de l'exemplaire unique de l'édition, Dalí tira un projectile de plomb imprégné d'encre sur une pierre lithographique, avec une vieille arquebuse, cadeau de Georges Mathieu lui-même.

A Montmartre, deux comédiens déguisés en Don Quichotte et Sancho Panza attaquèrent le Moulin de la Galette. En pleine rue, en présence de la presse, du public et d'un imprimeur lithographe, Dalí dessine sur une autre pierre lithographique au moyen de cornes de rhinocéros préalablement vidées et remplies d'encre et de mie de pain. Le résultat fut doublement satisfaisant, car cette opération fit une énorme publicité à une édition annoncée comme "le livre le plus cher du monde"⁴. Certaines des illustrations furent réalisées en utilisant la technique du '*bouletisme*', un terme inventé par l'artiste pour désigner le procédé selon lequel un objet ou un élément chargé d'encre vient heurter une surface déterminée. Ce procédé, qui se prêtait particulièrement bien à la lithographie, lui offrait une grande liberté d'expression et l'importante documentation photographique dont nous disposons montre comment l'artiste utilisa différents éléments (escargots, oursins, ampoules électriques, œufs...) pour les remplir d'encre lithographique et dessiner ensuite à partir des traces laissées par leur impact sur la pierre. Cette façon de dessiner le rapprocha de la peinture gestuelle de l'expressionnisme abstrait américain, lui-même dérivé de l'automatisme surréaliste qui entendait pénétrer le subconscient.

L'artiste insista sur l'importance du hasard, expliquant comment il avait tiré profit d'un curieux phénomène climatique survenu à Portlligat, où le vent avait déplacé de petits batraciens d'un lieu à un autre : "...une tempête fit pleuvoir de tout petits crapauds qui, aussitôt plongés dans l'encre, devinrent les motifs du costume brodé de Don Quichotte."⁵

Dans ces œuvres, Dalí mêle vitalité expressive et juxtaposition de chroniques sur l'actualité, allusions historiques et existentielles : collages de papillons, références aux essais atomiques sur l'atoll de Bikini, à la mythologie grecque, à la Renaissance. Dans *Don Quichotte*, le trait virtuose de l'artiste dévoile toute la tension et l'énergie du héros de la Mancha aux prises avec les armées que son esprit engendre, une dimension magistralement représentée par l'artiste dans la tenue vestimentaire du personnage.

³ Dalí S, *Journal d'un Génie*, Editions de la Table Ronde, 1964, p.188.

⁴ *Salvador Dalí*, Musée Galliera, Paris, 1960, p.84.

⁵ Dalí, *Journal d'un Génie*, 190.

La Divine Comédie, 1960

Texte de Dante Alighieri en six volumes

Illustré de Cent gravures sur bois reproduisant les aquarelles de Dalí,

25,5 x 18,4 cm, 33 x 26,1 cm

Joseph Foret, Les Heures claires / Collection particulière

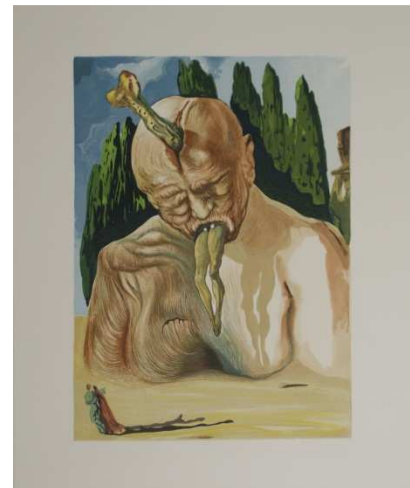
La Divine Comédie est le chef-d'œuvre du célèbre poète toscan Dante Alighieri. Composé au début du XIV^e siècle, ces cent chants décrivent le voyage du Florentin dans l'au-delà. D'abord guidé par le poète latin Virgile à travers l'Enfer et le Purgatoire, il sera mené par sa muse, Béatrice, d'un ciel à l'autre du Paradis, jusqu'à Dieu lui-même. Au long de son périple, le poète rencontre personnages mythologiques, historiques ou contemporains livrés aux tourments de l'Enfer ou engagés dans la voie du pardon symbolisée par l'ascension de la montagne du Purgatoire. Conforme aux idées religieuses de son époque, *La Divine Comédie* présente également la somme des conceptions politiques, scientifiques et philosophiques de la fin du XIII^e siècle. Sa vision théologique et dramatique représente une humanité en quête du bonheur terrestre et du salut dans l'autre monde.



Le Purgatoire
L'Ange déchu



L'Enfer
Devins et sorciers



L'Enfer
Un Diable logicien

En 1950, le septième centenaire de la naissance de Dante approchant, le gouvernement italien commande à la *Libreria dello stato* une édition de prestige de la *Divine Comédie*. C'est alors à Dalí que l'on confie la réalisation des cent aquarelles destinées à accompagner les chants du poète national. Quatre ans plus tard, une partie des œuvres réalisées est exposée au Palazzo Pallavicini. La réception en est mauvaise ; on s'indigne que le divin Dante soit livré au pinceau d'un Ibère, surréaliste par surcroît. Le nouveau gouvernement dénonce le contrat liant la *Libreria dello stato* à l'artiste étranger ; les aquarelles sont alors oubliées jusqu'en 1959, quand Dalí les propose à Joseph Foret pour lequel il vient de réaliser les lithographies de *Don Quichotte*. Afin de mener à bien cette ambitieuse entreprise, l'éditeur s'associe aux *Heures Claires*. Les cent aquarelles sont alors transposées sur bois par un graveur, avant d'être imprimées.

Apocalypse de saint Jean, 1961

Illustré par trois gravures en techniques mixtes de Dalí

Joseph Foret

Collection particulière

De 1958 à 1961, Joseph Foret, éditeur d'art à Paris, conçoit l'*Apocalypse de saint Jean*, autour des visions prophétiques de Patmos traditionnellement attribuées au quatrième évangéliste. De ce livre objet, manuscrit sur parchemin, il ne sera réalisé qu'un unique exemplaire, trésor d'œuvres originales organisé en trois parties. La première réunit sept artistes, Dalí, Mathieu, Buffet, Trémois, Foujita, Zadkine et Leonor Fini. Chacun illustre d'une ou plusieurs œuvres, un passage de l'*Apocalypse*. Dans la seconde, sept écrivains — Jean Rostand, Jean Guilton, Daniel-Rops, Jean Cocteau, Jean Giono, Cioran et Ernst Jünger — sont invités à rédiger à la main et sur parchemin, sept commentaires inédits du déroutant texte biblique ; ils sont à leur tour illustrés d'une gravure ou d'un dessin original. La troisième partie enfin rassemble six traductions plus ou moins historiques du texte.



La Crucifixion

32 x 22 cm, 46 x 37,6 cm



L'Hostie

32 x 22 cm, 46 x 38 cm



Déposition de Croix ou Pietà

40,5 x 33 cm, 46 x 37,6 cm

L'ouvrage se distingue également par ses dimensions extraordinaires : 86 x 78 cm pour un poids de 210 kilos. Afin d'aider à en tourner les pages, un « *lecteur automatique* » a dû être conçu. Ce n'est que par la suite que six exemplaires du livre, de format plus modeste, 38 x 46 cm, seront produits mais, cette fois, imprimés sur papier. La part de Salvador Dalí dans ce projet hors du commun dépasse largement celle des autres artistes. Non seulement Dalí réalise trois planches illustrant les *Lettres aux Églises d'Asie* : *La Crucifixion*, *La Pietà* et *L'Hostie*, mais il conçoit aussi dans son atelier de Port Lligat une couverture de bronze exceptionnelle incrustée de pierres précieuses. Présenté du 15 mars au 15 mai 1961 au musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ce « *Livre des livres* » rencontre un tel succès que l'exposition est deux fois prolongée. Béni en 1963 par Jean XXIII, l'*Apocalypse de saint Jean* a fait le tour du monde dans les années soixante. Exposé dans une centaine de villes et dans sept pays différents, il a suscité l'admiration de plus de quatre millions de visiteurs.

Le Décaméron, 1972

Texte de Giovanni Boccace, traduit de l'italien par Antoine le Maçon en 1545
Illustré de dix pointes sèches en couleur de Dalí / Michèle Broutta / Pamela Verlag,
Ateliers Rigal / Collection particulière / 18 x 13 cm / 44,2 x 31 cm

Cet exemplaire du *Décaméron*, publié en 1972, est le second livre d'art réalisé en collaboration avec Dalí et Michèle Broutta en tant qu'éditrice. Douze ans après avoir rendu hommage à Dante en illustrant *la Divine comédie*, Dalí se penche à nouveau sur l'un des plus grands textes de la littérature italienne. Le *Décaméron* est le chef-d'œuvre de Boccace. Si Dante (1265-1321) est considéré comme le père fondateur de la poésie italienne, Giovanni Boccaccio dit Boccace (1313-1375) est généralement reconnu comme le créateur de la prose italienne et de la culture humaniste. Écrit entre 1349 et 1353, illustré par l'auteur lui-même de quelques dessins à la plume et à l'aquarelle, il s'agit d'un récit allégorique médiéval initiant le genre de la nouvelle. Conçu au lendemain de la peste noire qui a ravagé Florence en 1348 comme le reste de l'Europe et détruit non seulement les hommes mais aussi les rapports sociaux, le *Décaméron* interroge sur les vices humains et bouleverse les valeurs morales. Dans ce recueil de nouvelles, Boccace place l'Amour au centre de son œuvre, l'Amour naturel et triomphant. Le ton est libre, divertissant, l'ambiance est érotique, l'ensemble du texte prenant cause pour le parti des femmes. L'Amour devient le symbole de la liberté des mœurs et le moteur de toute émancipation sociale. Rédigé en italien et non en latin comme il était courant de le faire à l'époque, le texte regroupe cent nouvelles racontées en dix jours par sept nobles demoiselles et trois jeunes gens réfugiés dans la campagne florentine pour fuir l'épidémie et le climat délétère qui y règne. L'exposition présente les dix gravures de Dalí illustrant les dix journées, complétée exceptionnellement de huit matrices en cuivre aciérées qui ont servis au tirage des planches. Contrairement aux illustrations de *La Divine comédie* réalisées par Dalí en 1960, dont les estampes aux aplats colorés intenses donnent toute la mesure aux scènes, celles du *Décaméron* mettent l'accent sur le trait et le dessin linéaire. Gravées avec des pointes d'acier très fines aux extrémités en rubis et diamant, le graphisme épuré est comparable à celui de *La Quête du Graal* (1975).



Dalí, Couverture gravée en étain du Décaméron



L'Enfer des beautés cruelles



Blanchefleur

La Quête du Graal, 1975

Texte inédit de la Bibliothèque nationale de France
Illustré de douze gravures à la pointe sèche de Dalí
Edition O.G.C. Michèle Broutta - Pamela Verlag
Collection particulière

En 1975 Salvador Dalí a soixante et onze ans mais sa puissance créatrice demeure intacte ; il entame son ultime collaboration avec Michèle Broutta à l'occasion d'une édition toute particulière consacré à la Quête du Graal qui raconte sur le mode allégorique et mystique la recherche du Graal par les chevaliers de la Table Ronde dont Lancelot du Lac. Leurs aventures s'organisent autour du roi Arthur dont on ignore l'existence réelle. Il est toutefois devenu un grand héros du Moyen Âge, chef des Bretons de Grande-Bretagne. La Table ronde, imaginaire elle aussi, apparaît dans la littérature au XII^e siècle. Le texte, inédit, procède d'un travail d'Irénée-Marcel Cluzel qui a accolé plusieurs passages choisis parmi les manuscrits ornés conservés à la Bibliothèque Nationale de France à Paris dont ceux de Gaultier Moap datés des alentours de 1470. Pour cette édition, consacrée aux aventures de Lancelot, Dalí se comporte en véritable illustrateur suivant le texte dans ses multiples péripéties. Se retrouvent dans ces planches les personnages principaux, la Dame de Malehaut, le Roi Arthur, la Reine Guenièvre... La technique de la pointe sèche de par la finesse du trait autorise des effets dynamiques précis tout en laissant beaucoup de place aux fonds non travaillés. C'est donc un Dalí maître du dessin qui se révèle mais avec une rapidité du trait et une totale liberté d'exécution. L'artiste a en tête les enluminures précieuses des manuscrits médiévaux. Il leur emprunte tout à la fois les attitudes guerrières des chevaliers, l'épée levée par-dessus leurs heaumes. On cherche les symboles daliniens qui sont des plus discrets (*Le Gué du sang*, *Le Noir Chevalier*), comme adaptés aux besoins du récit lui-même.



La Dame de Malehaut
66,8 x 51,5 cm



Le Chevalier noir
66,8 x 51,5 cm



**Lancelot, compagnon de la
Table ronde**
66,8 x 51,5 cm

Les Caprices de Goya, 1977

Quatre-vingt pointes sèches sur héliogravure avec pochoir de Dalí

Ed. Berggruen/Editions Graphiques Internationales

Collection particulière (125/200), 23 x 17 cm / 44,5 x 31,4 cm

Cette série gravée inspirée des célèbres Caprices de Goya, conservée au musée de Castres, a été conçue et réalisée par Dalí spécialement pour le Musée. Initié dans les années 70 lors d'une rencontre entre le Capitaine Moore (secrétaire de Dalí) et M. et Mme Darmais, couple d'origine mazamétaine, ce projet se concrétise par une exposition l'été 1977 intitulée *Salvador Dalí, Hommage à Goya* de l'ensemble des quatre-vingt planches revisités par Dalí.



Vomissement réciproque



Eclairs



**Seize juges mangent du foie
d'un pendu**

Les planches ont été au préalable reproduites sur cuivre en héliogravure, puis Dalí a gravé leur métamorphose, à la pointe sèche en complétant son inspiration surréaliste par la couleur réalisée au pochoir à la main. Il change l'ensemble des titres, excepté celui de la célèbre planche 43, *Le Sommeil de la raison produit des monstres*. Accentuant ainsi la pensée de Goya ou au contraire lui donnant un sens différent, ces nouvelles légendes participent de manière intrinsèque à l'interrogation provoquée par l'observation de ces scènes. D'un point de vue plastique, la démarche de Dalí est multiple : il procède soit en modifiant, accentuant ou déformant le sujet d'origine, soit en ajoutant ses propres symboles iconographiques (montres molles, béquilles, haricots...). De même, la colorisation de la série fait partie intégrante de cette nouvelle interprétation. Discrète, elle accompagne comme une musique-couleur de fond le propos des deux artistes tout en donnant une atmosphère nouvelle et plus actuelle rappelant les bandes dessinées. Trente-sept ans après leur première présentation au musée Goya, l'exposition *Dalí, l'autre visage* souhaite rendre hommage à ce dialogue entre les deux géants espagnols en présentant une sélection de huit estampes. Les traitant une par une de façon individuelle et autonome, Dalí, détourne et revisite de manière spontanée, sans esquisse préalable,

ni préparation, le monde goyesque. Les huit planches exposées ne reflètent que partiellement l'ensemble de la série, cependant elles témoignent de la fantaisie de Dalí, de son humour extravagant et de sa puissance imaginative. Nullement impressionné par le génie du maître Goya, le maître Dalí a relevé le défi, le résultat est à la hauteur de cette étonnante et improbable collaboration, le monde goyesque est apparu dalinien.

Technique de création : la gravure

S'il est un art, pour le moins complexe par l'éventail des techniques qu'il offre, par la rigueur et la minutie qu'il peut engendrer, c'est bien celui de la gravure.

La gravure ou l'estampe* est toujours le produit de deux opérations successives : d'une part la création de la planche : la matrice** (cuivre, bois, pierre...) d'autre part l'impression : faite à l'aide d'une presse, sur une feuille.

*L'estampe

Du vieux français *stampôn* et de l'italien *stampa* : presse, impression. Au XIII^{ème} siècle, il désigne la fabrication d'un cachet. Au XVII^{ème} siècle, il prend sa définition actuelle : image imprimée au moyen d'une plaque de cuivre ou de bois. On distingue trois grandes catégories d'estampes en fonction des modes d'impression : en relief, en creux ou à plat.

**La matrice

C'est le support original sur lequel travaille le graveur, en inversion. En effet, ce qu'il grave côté gauche se retrouvera côté droit au moment du tirage sur papier ; de même, et comme en typographie, l'emploi d'une phrase, d'un texte, devra être conçu à l'envers pour en obtenir un positif sur le papier. Elle peut être de bois, de linoléum, de métal (généralement cuivre ou zinc...).

Les différentes techniques

Gravure au burin

Ses débuts peuvent remonter au travail des orfèvres, aux décorateurs de métal qui employaient cette technique pour orner l'argenterie, les armures... Les premières gravures au burin datent du milieu du XV^{ème} siècle. C'est en Allemagne que cette technique domine par sa qualité avec Albrecht DÜRER et ses contemporains. Elle sert aussi à la reproduction et à la diffusion d'oeuvres de peintres célèbres auprès d'un large public. Le burin est l'outil qui permet de graver directement le métal. Il s'agit d'une tige d'acier au profil losangé et fixée dans un manche, qui va creuser des sillons sur la plaque de cuivre en enlevant le métal par « copeaux ». Tous les traits gravés en creux correspondent à ceux du dessin. L'encre est appliquée sur toute la surface de la plaque avec un tampon. Après essuyage, il ne reste que l'encre déposée dans les sillons creusés au burin. Une feuille humide est alors posée sur le cuivre. Une presse puissante oblige le papier à plonger dans les creux de la plaque pour puiser l'encre qui restera sur l'épreuve. Le burin donne une gravure au tracé pur et sévère car il découpe le métal directement et avec force.

Gravure à l'eau forte

La première épreuve à l'eau-forte date de 1513. DÜRER expérimentera ce procédé vers 1515. Au lieu du burin ou de la pointe sèche, c'est l'acide qui attaque le métal, en le mordant. Tout d'abord, le cuivre poli doit être débarrassé de toute trace graisseuse. Après avoir été chauffé, la plaque reçoit une couche de vernis.

Avec une pointe d'acier, le graveur dessine comme il le ferait d'un dessin au crayon : le vernis offrant peu de résistance à la pointe, le tracé en est assez aisé. Partout où la pointe passe, elle dénude le métal, là où l'eau-forte doit agir. Le dessin terminé, la plaque est plongée dans un bain d'acide. L'eau-forte, par voie chimique, attaque et mord le métal, les parties protégées par le vernis sont épargnées. L'encrage et le tirage sont les mêmes que pour une gravure au burin ou à la pointe-sèche.

Gravure à l'aquatinte

D'une grande richesse de valeurs, elle rivalise avec le lavis des aquarellistes. Traditionnellement, elle est faite de grains de résine saupoudrés sur la matrice préalablement chauffée, créant en séchant une trame de petits points qui laisse passer l'acide, donnant à l'épreuve une gamme infinie de teintes allant du noir le plus profond au gris/blanc. L'artiste pourra composer avec la grosseur du grain de résine et sa densité pour obtenir « un effet de crachis » plus ou moins prononcé.

Gravure à la pointe sèche

Il s'agit de pointes d'acier emmanchées qui peuvent être de différents calibres. On peut l'utiliser à cru sur le métal, comme un crayon qui l'inciserait plus ou moins profondément. Ou encore, on peut l'employer de la même manière en incisant le vernis protecteur de la plaque dans l'idée de faire une eau-forte.

Bouletisme

Procédé utilisé par Dalí qui consiste à tirer des balles de plombs truffées d'encre lithographique à l'aide d'une arquebuse du XVII^e s offerte par Georges Mathieu en 1956

Cuvette

Elle est délimitée par les bords extérieurs de la matrice* lors de l'action de la presse sur le papier humide pour le tirage du sujet. Dans le cas d'une trop forte pression, ou d'un papier trop fragile, il est conseillé de « tomber » les angles et les arêtes de la matrice avec une lime fine par exemple, afin d'éviter l'oblitération du papier.

Héliogravure

Procédé qui permet le transfert d'une image sur une plaque de cuivre par l'intermédiaire de gélatine photosensible. Utilisée au XIX^e siècle pour reproduire une image en grand nombre d'exemplaires, elle est employée aujourd'hui surtout dans le domaine artistique de luxe.

Justification

C'est la numérotation, généralement située en bas à gauche, à l'extérieur de la cuvette*. Exemple : 18/75 ; cette justification explique que sur 75 exemplaires qui ont été effectués, vous avez le 18^{ème} qui a été tiré. Dans les règles de l'art, après le tirage du dernier exemplaire (ici, 75/75) la matrice* doit être rayée, marquée « à l'étoile » au moyen d'un poinçon ou encore, détruite. Autres justifications possibles : H.C. signifie Hors-Commerce, ce sont souvent des exemplaires offerts aux collaborateurs, à l'éditeur... ; E.A. signifie Épreuve (ou Exemplaire) d'Artiste (en espagnol : P.A. ou Prueba de Artista).

Lithographie

Art de reproduire par impression les dessins tracés avec une encre ou un crayon gras sur une pierre. Bien qu'il y eut des essais peu probants dès 1530 avec Michael Gerecht, on s'accorde à penser que l'inventeur de ce procédé est le pragois Aloïs Senefelder (1771-1834). Dès le XIX^{ème} siècle, cette technique connut un véritable engouement chez les artistes, parmi lesquels il convient de citer Henri de Toulouse-Lautrec, bien qu'à l'origine elle n'ait pas été conçue à des fins plastiques, mais pour la reproduction de pièces de théâtre et de compositions musicales par son inventeur. Là encore, et dans les procédés courants d'utilisation de cette technique, il est impropre de parler à propos de la lithographie, comme d'une technique de gravure stricto-sensu. Il s'agit en effet d'exécuter le motif ou d'étaler la couleur sur la pierre (lithos) et non d'inciser la matière comme nous l'avons vu dans l'emploi de matrices* métalliques, par exemple. On peut travailler à la plume avec de l'encre lithographique, au pinceau, en crachis, à la craie lithographique, à l'estompe... qui sont des corps gras. L'emploi de l'acide nitrique épargnera ces parties grasses, mais couvrira les parties vierges avec un produit hygroscopique, le nitrate de calcium, qui ne retiendra pas l'encre au moment du tirage. Le calcaire utilisé comme support est, généralement, celui de Solenhofen. Chacune de ces pierres doit être d'une planimétrie irréprochable et fera l'objet d'un grainage minutieux et harassant avant de commencer le motif. Deux pierres lithographiques sont superposées en intercalant entre elles un abrasif, du carborundum* par exemple et de l'eau ; de patients mouvements circulaires viendront, peu à peu, donner le grain désiré. Outre la pierre qui recevra le motif en noir, il conviendra d'utiliser une nouvelle pierre pour chaque nouvelle couleur utilisée ; des superpositions chromatiques sont néanmoins possibles (exemple : un orangé sera obtenu par la superposition des tirages de la pierre au rouge et de la pierre au jaune).

Xylographie (gravure sur bois)

Il s'agit, parmi toutes les techniques présentées ici, de la plus ancienne. Comme l'indique son étymologie (du grec : xulon, bois et graphein, graver), elle procède du travail sur une matrice de bois, de préférence du buis ou du poirier. On la répartit en deux principales familles : la xylographie en bois de fil et la xylographie en bois de

bout. Si les outils employés par le graveur sont les burins*, ceux-ci sont différents de ceux employés dans les techniques de la taille-douce*. La xylographie semble avoir déjà été employée au début de notre ère en Inde, en Chine, en Egypte pour la reproduction de motifs destinés à des tissus et de caractères. L'invention du papier contribua au développement notable de ce procédé, notamment par la reproduction d'images pieuses qui étaient colportées. Plus près de nous, Gauguin usa de ce procédé et, bien entendu, Miró. Contrairement aux techniques de la taille-douce par exemple, où ce sont les parties en creux qui recevront l'encre, dans la xylographie, il s'agira des parties en relief ; toutes les zones creusées au burin* restitueront un blanc au moment du tirage, à l'identique d'un tampon encreur. Bien entendu, la xylographie permet aussi d'excellents résultats dans l'utilisation des couleurs.

Les symboles daliniens

Le mou et le dur

Dalí propose l'ingestion du monde qui l'entoure. « *La beauté sera comestible ou ne sera pas* », écrit-il au début des années 1930, déformant la formule de Breton, « *La beauté sera convulsive ou ne sera pas* ». Est comestible ce à quoi on peut s'identifier. « *Je n'aime, en réalité, manger que ce qui a une forme claire et compréhensible pour l'intelligence. Si je déteste les épinards c'est qu'ils sont informes comme la liberté. Le contraire de l'épinard est l'armure. J'adore manger des armures et surtout de toutes petites armures, en fait tout ce qui est crustacé. Les crustacés ont réalisé cette merveilleuse idée essentiellement philosophique de porter leurs os à l'extérieur et de préserver leur chair si délicate à l'intérieur.* » Dalí associe le plaisir de la compréhension et de l'analyse intellectuelle à l'activité de la décortication masticatoire.

Dans un autre genre, pour l'inventeur de la méthode paranoïaque-critique, « *le crâne de Freud ressemblait à un escargot de Bourgogne* », ce qui l'amena à conclure que « *si on veut manger sa pensée il faut la sortir avec une aiguille. Alors elle sort tout entière* ». Quant à son propre crâne, il le compare volontiers à un oursin, représentant océanique de l'œuf, symbole s'il en est de la rencontre du dur et du mou. Il avait pour coutume d'en manger trois douzaines à chaque repas.

Sa peinture incarne toutes les métaphores du comestible liées à ses ingrédients mêmes huile, œuf, bouillie d'os, d'arêtes ou de peau ..., déposant, dans ses empâtements ou ses jus, les sensations d'une matière offerte à la dévoration du regard.

Les béquilles, les fourmis, les mouches, les œufs

Béquille

Elle peut constituer le seul appui d'une figure ou le support nécessaire d'une forme incapable de tenir debout toute seule. Dalí la découvre, enfant, dans le grenier de la maison paternelle. Il s'en empare et ne pourra jamais s'en séparer. La béquille semble être pour l'enfant ce que le pinceau est au peintre : l'objet intermédiaire par lequel toucher à l'essence des choses tout en restant à distance. Elle lui permet d'évoluer dans le monde en le peignant, de sublimer ses désirs sexuels inassouvis dans l'idéal de la représentation. Mais comme toutes les figures qui hantent ses peintures, la béquille ne saurait être réduite à un symbole. L'intervention des béquilles procède également d'une inversion des rapports entre le mou et le dur, l'ossature étant placée à l'extérieur de la chair. D'un point de vue purement esthétique, les béquilles permettent à Dalí de donner à ses formes molles un contrepoint graphique, ainsi qu'un moyen pour elles de s'étirer dynamiquement sur la surface des toiles, de s'épanouir en plis et replis plutôt que de tomber à plat.

Dans le Dictionnaire abrégé du Surréalisme (1938), Dalí en donne la définition suivante : "*Support en bois dérivant de la philosophie cartésienne. Généralement employé pour servir de soutien à la tendresse des structures molles.*"

Mouches et Fourmis

Dalí était un grand passionné des mouches qu'il considérait comme l'insecte paranoïaque-critique par excellence, mais il exprimait une aversion pour les fourmis. Déjà adolescent, dans ses rites de sublimation de l'angoisse et de l'exorcisme de la mort, il avait l'habitude de se risquer à regarder une caisse pleine de fourmis illuminées par des gouttes phosphorescentes afin de conjurer le funeste Destin. Ainsi, ces insectes, emblème de Cérès, restèrent associés à l'image de la mort et c'est pour cela que l'apparition des fourmis tout au long de son œuvre transmet une connotation lugubre. Dalí, toujours ambivalent, a incorporé à son univers le beau qui l'exaltait mais aussi le sinistre qui l'horrifiait et il dalínisa aussi bien ses craintes que ses phobies, des sentiments qui étaient, pour lui, inextricablement liés.

Œufs

L'œuf est le symbole chrétien de la résurrection du Christ et l'emblème de la pureté et de la perfection. L'œuf évoque par son aspect et sa minéralité une symbolique chère à Dalí, celle de la vie antérieure, intra-utérine et de la renaissance.

Dialogue entre Dalí et les artistes

Dali et Goya

En 1799, Goya qui occupe alors la fonction de peintre officiel du roi Charles IV, achève sa « collection d'Estampes à sujet de Caprices » qu'il a mis trois ans à réaliser. Les Caprices sont composés de quatre-vingts gravures et ont une fonction satirique. En effet Goya dénonce avec ironie la société espagnole, qu'il trouve décadente et corrompue. De nombreux thèmes sont abordés tels que la superstition, l'hypocrisie, ou encore la justice, au travers de personnages tirés de la réalité quotidienne de l'époque mais aussi de l'imaginaire. L'accent est mis sur le double sens verbal et visuel. Dans certaines de ces illustrations, Goya procède à quelques changements, probablement en raison du caractère risqué du contenu, comme le montrent les différences qui apparaissent entre un dessin préparatoire et la version définitive de la gravure *Caricature joyeuse*⁶ où le nez-pénis du religieux a, de fait, disparu.

Les Caprices à la manière de Dalí

Salvador Dalí, s'est réapproprié les Caprices en utilisant sa méthode paranoïaque critique. Cette dernière se définit comme une « méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'interprétation-critique des phénomènes délirants ». Dalí garde les traits des gravures originales, les colorise et y ajoute des formes et personnages surréalistes. Dans son travail de réinterprétation, dans ses transformations « graffitiques » exécutées à la pointe sèche, il met précisément l'accent sur les apports sexuels et scatologiques. Les estampes finales qui résultent de ce travail opèrent une fusion entre passé et présent, raillant avec force la société du moment.

Dali et Millet

L'angélus de Millet : tableau initial

Isolé au premier plan, au milieu d'une plaine immense et déserte, un homme et une femme récitent l'angélus une prière. Leurs visages sont laissés dans l'ombre, tandis que la lumière souligne les gestes et les attitudes. Ils ont interrompu leur récolte de pommes de terre et tous les outils, la fourche, le panier, les sacs et la brouette, sont représentés. Ici la volonté de l'artiste n'est pas d'exalter un sentiment religieux car il n'est pas croyant, mais de raconter un souvenir d'enfance. Dans une scène simple, il souhaite fixer les rythmes immuables des paysans. Ici, l'intérêt du peintre se porte sur le temps de la pause, du repos.

⁶ Wolf R, *Goya & the Satirical print*, Godine, Boston, 1991, p.39.

Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet

Lorsque Dali écrit *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet* en 1938, qui ne sera publié qu'en 1963, il applique son procédé d'interprétation « paranoïaque-critique » à la toile de Jean-François Millet, et en fait surgir une nouvelle signification grâce à un réseau d'associations personnelles. Cette toile symptomatise une certaine idée de la France profonde : la prière, la terre, le travail en famille. Cette vision déplaît à Salvador Dali qui ne comprend pas le succès de l'œuvre. Il part donc de cette toile et décide d'en extraire l'essence profonde, afin d'en faire surgir le « drame délirant ». En travaillant sur *L'Angélus* et sur sa prétendue vérité, il réalise lui-même une série de dessins et de peintures. Son investigation révèle son propre labyrinthe créatif. C'est ainsi que les deux personnages lui apparaissent un jour dans la forme des galets qu'il regarde, sur une plage de Cadaquès. C'est de cette vision que germe la toile *Souvenir Archéologique de l'Angélus de Millet*, où le couple apparaît comme deux murailles en ruine. Si le projet de Dali part d'une angoisse initiale par rapport à cette œuvre, son ambition est aussi de justifier la scientificité de sa méthode paranoïa-critique, et ainsi de se montrer sous un jour étonnement « rationnel ». Mais la tentative de systématisation de ce procédé est sans cesse relayée par l'onirique, par la folie personnelle. L'Angélus figure dans plusieurs tableaux de Dali entre 1932 et 1935, y compris dans *Méditation sur la harpe*, *Gala* et *L'Angélus de Millet* précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques, *L'Angélus architectonique de Millet*. Dans ce tableau, au lieu de se transformer sous l'effet de l'interprétation paranoïaque, L'Angélus est reproduit avec peu de changements et fonctionne comme point de départ d'une chaîne d'associations irrationnelles. Dalí copie le tableau de Millet en élargissant ses dimensions de telle manière que l'espace compris entre les personnages et à chaque extrémité de la scène soit plus grand que dans l'original et occupe toute la largeur de l'encadrement de la porte au-dessus de laquelle il est accroché.



Jean-François Millet
L'Angélus ;(1857-1859)
Huile sur toile ; 55,5 × 66 cm
Musée d'Orsay, Paris

Dali et Vermeer

Vermeer est un des peintres qui aura une influence majeure dans œuvre de Dali. Il a peint de nombreux tableaux ayant pour protagoniste le peintre hollandais comme entre autres *Le spectre de Vermeer de Delft, pouvant être utilisé comme table*, ou *Masquerader, intoxicated by the limpid atmosphere* [Personnage masqué, intoxiqué par une atmosphère limpide. Enfant, Dali était déjà fasciné par une reproduction de *La dentellière* de Vermeer, accrochée dans le bureau de son père. Dans cette œuvre, Vermeer présente le visage et le corps d'une jeune fille, ainsi que la dentelle qu'elle travaille. La plupart de ces éléments sont dépeints de manière abstraite, ce qui est plutôt inhabituel pour l'époque et dans le style du peintre lui-même. De même, la composition du tableau suggère l'aiguille dont se sert la dentellière, qui est invisible. En 1955, Dali demande au Musée du Louvre la permission de faire une copie du tableau. Il effectue également une autre version, dalinienne où *La dentellière* explose en de multiples défenses de rhinocéros.



Johannes Vermeer,
La Dentellière ;(1669-1671)
Huile sur toile, 24 × 21 cm,
Musée du Louvre

Jeff Koons

Jeff Koons un artiste américain, aime représenter des animaux et de préférence associés à des humains. La représentation n'est pas réaliste, il s'agit ici de montrer la transformation qu'ils subissent dans les livres pour enfant ou les dessins animés. L'effacement de l'état sauvage est mis en avant. En effet les animaux sont « humanisés », ils portent parfois des vêtements et peuvent avoir des expressions faciales semblables aux nôtres. Jeff Koons présente de curieux couples dans les appartements royaux du château de Versailles comme Lobster la langouste qui porte des moustaches sans doute inspirées de celles de Salvador Dali. Jeff Koons partage avec lui le même goût de la publicité et de l'outrance.



Jeff Koons.
Lobster ;(2003)
Aluminium polychrome et chaîne
d'acier peinte dans le Salon de Mars

Arts plastiques / Prolongements

Par T r se Urroz, **Chargée de mission par la Délégation Académique à l'Action Culturelle**

Vocabulaire/ Notions plastiques / Histoire de l'art (HIDA)

Vocabulaire spécifique	Notions plastiques	Histoire de l'Art
Citation / Parodie/ Appropriation / Copie Mono (poly)chrome / Monotype Empreintes / Estampes / Gravures directes et indirectes / Gestuelle / Fabrication d'outils / Démarches particulières Point de fuite / Lignes qui convergent / Profondeur de champ / Le tachisme / L'assemblage	Fond / Forme Outils d'artistes singuliers La part du hasard dans la création Détournement d'objets et les Ready-Made de Marcel Duchamp La troisième dimension sur un support à deux dimensions (la feuille de papier) : la profondeur de champ et la perspective Le Nombre d'Or et l'espace du tableau / Comment définir dans l'espace de représentation l'emplacement idéal ?	Le collage dans le cubisme : deux dates phares 1912 et 1913. L'objet dans l'art du XX siècle : les Ready- Made de Marcel Duchamp Mouvements artistiques : Supports-surfaces Le nouveau réalisme N�o Dada

La technique du monotype : l'image unique (l'impression unique)

Le dessin est réalisé à partir d'un coton tige sur une plaque de verre enduite de peinture. La forme obtenue n'est plus délimitée par un trait mais par l'absence de couleur ! La forme existe par sa surface de couleur et non par le cerne qui la délimite. Les artistes du mouvement Support-Surface ont procédé à de multiples expérimentations pour définir la forme de manière autonome. Claude Viallat (Nîmes 1936) a depuis 1966 adopté un procédé de peinture à base d'empreintes posées sur toiles libres, sans châssis. Cette forme neutre répétée ainsi indéfiniment a engendré un travail sur la couleur unique en son genre. La couleur devenant à la fois l'objet et le sujet central de l'œuvre de Claude Viallat.

HIDA : le mouvement supports-surfaces a existé durant trois ans de 1969 à 1972 avec des expositions collectives. Il fut l'une des dernières avant-gardes abstraites en France – si l'on considère que le temps des regroupements militants d'artistes, autour d'un corps de doctrine et d'une stratégie de conquête, est désormais révolu – et s'est dotée d'un nom qui évoque plutôt, à l'oreille inaccoutumée, la rénovation dans le B.T.P. : Supports/Surfaces. Il ne s'agit plus de représenter la réalité du monde extérieur, mais de montrer la réalité de la toile sans châssis et sans cadre. Les artistes recourent à des procédés élémentaires : des tampons, des trempages, des imprégnations, des pliages, des empreintes.

En juin 1969, une exposition au musée du Havre intitulée « La peinture en question », présente le travail de : Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi, Bernard Pagès et Claude Viallat. Ce dernier résume clairement leurs travaux : « Dezeuze peignait des châssis sans toile, moi je peignais des toiles sans châssis et Saytour l'image du châssis sur la toile. »

Qui ? Arnal François, Bioules Vincent, Cane Louis, Devave Marc, Dezeuze Daniel, Dolla Noël, Grand Tony, Pincemin Jean Pierre, Saytour Patrick, Valensi André, Viallat Claude.

La citation, la copie

La citation peut être définie comme un emprunt, mais il faut la reconnaissance du référent. C'est ce que l'on peut constater dans les gravures de Dali par rapport aux gravures de Goya : on note des ajouts de couleurs, de motifs de nature surréalistes et sexués. Dans les années 70, l'artiste américain Roy Lichtenstein utilise la citation en tant que démarche artistique personnelle. Il détourne des vignettes de BD en les agrandissant pour traduire, « Re-présenter » une émotion auprès du regardeur. L'artiste Jannis Kounellis choisit de détourner des objets et des matériaux du quotidien pour « Re-présenter », c'est-à-dire « présenter » une nouvelle fois. Il utilise le collage°, l'assemblage° d'éléments hétéroclites. Le détournement de l'objet de son environnement lui attribue un autre statut (Voir : HIDA, ci-dessous).

HIDA :

° Le détournement de l'objet et les Ready Made de Marcel Duchamp : de la Re-présentation on passe à la Présentation ! (cf le dossier pédagogique sur l'objet du Centre Pompidou : <http://www.centrepompidou.fr/education/> Rubrique : dossiers pédagogiques).

° L'assemblage est un principe plastique comme le collage, qui consiste à considérer tout matériau comme un choix plastique. L'œuvre n'est plus homogène, c'est un assemblage de matériaux dont les textures, les couleurs, les formats, ...sont

les choix plastiques de l'artiste. Ils forment le vocabulaire plastique de l'artiste et parfois même sa signature ! c « (...) l'Assemblage est une excroissance du collage cubiste. Et dans la pratique, il n'est vraiment pas différent de ce territoire rendu familier par Dada et le Surréalisme: la corbeille à papier urbaine et le rêve oedipien. Son contenu a été réactualiser pour inclure accessoires de douche, pneus, postes de télévision, morceaux de moteurs rouillés et enseignes de néon (sur ce point l'Assemblage rejoint le Pop)(...) » propos ° L'assemblage c'est aussi un principe plastique qui consiste à considérer tout matériau comme un choix plastique et qui peut être assemblé avec d'autres matériaux. « (...)l'Assemblage est une excroissance du collage cubiste. Et dans la pratique, il n'est vraiment pas différent de ce territoire rendu familier par Dada et le Surréalisme: la corbeille à papier urbaine et le rêve oedipien. Son contenu a été réactualiser pour inclure accessoires de douche, pneus, postes de télévision, morceaux de moteurs rouillés et enseignes de néon (sur ce point l'Assemblage rejoint le Pop)(...) »propos Allan Kaprow au sujet des collages de Kurt Schwitters (L'art expérimental, (1966), l'art et la vie confondus, p.97).

¶ Le mouvement artistique Assemblage : On peut attribuer à Picasso et Braque le titre d'auteurs car c'est lors de leurs recherches communes sur le cubisme qu'ils revendiquent le collage en tant que moyen d'expression artistique. Dans l'histoire de l'art, il est mentionné deux œuvres clés de Picasso qui attestent ce positionnement de l'artiste: La guitare en tôle de Pablo Picasso en 1912 et Nature morte à la chaise cannée en 1912 de Pablo Picasso. C'est dans les années 1950, que le mouvement Assemblage voit le jour. Il est présent essentiellement aux Etats Unis et c'est lors de l'exposition « The Art of Assemblage » au Museum of Modern Art en 1961 qu'il se développe dans le pays. Ce mouvement présente aussi bien des compositions abstraites que figuratives avec des espaces mystérieux, drôles, inquiétants.

Qui ? Karel Appel, Tony Berlant, Wallace Berman, Joseph Beuys, Louise Bourgeois, John Chamberlain, Bruce Cornner, Joseph Cornell, Edward Kienholz, Donald Lipski, Louise Nevelson, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz, H.C. Westermann.

Le bouletisme de Dali : une démarche plastique mise au point par l'artiste pour tracer, dessiner, figurer, exprimer ...sur la surface du papier, de la toile.

Incitation : Inventer des outils et établir une fiche d'utilisation (Niveau 6° en arts plastiques).

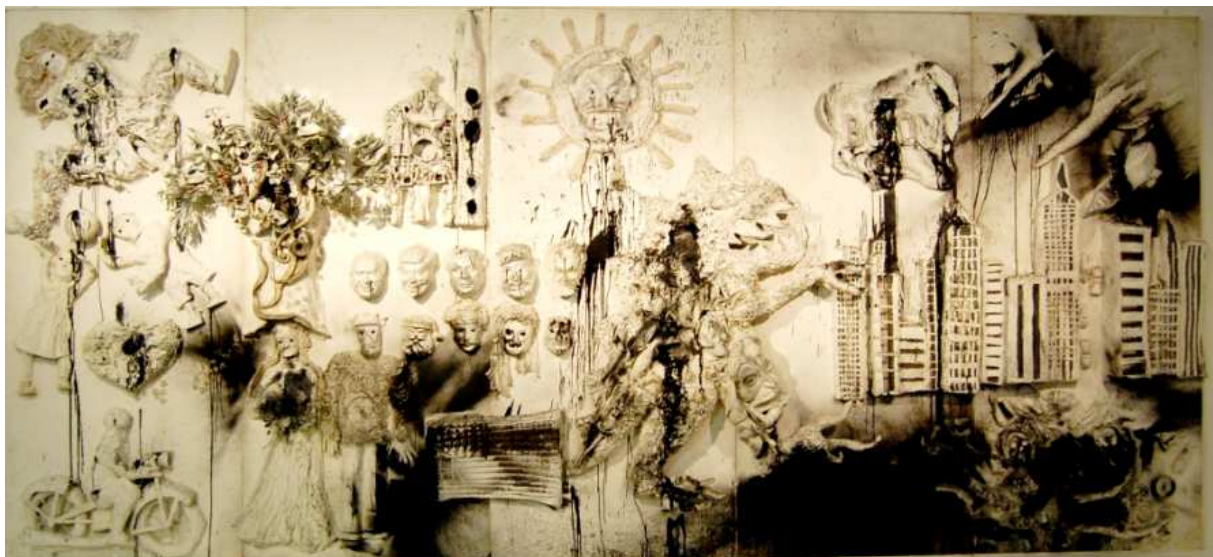
HIDA : Le nouveau réalisme

(Dossier pédagogique : <http://www.centrepompidou.fr/education>). Dans les années 1960, en France, le critique Restany Pierre a lancé le terme de Nouveau Réalisme dans le manifeste du 16 octobre 1960. Le 27 octobre il fondait le groupe au domicile de Yves Klein avec comme dénominateur commun l'expression : « un geste

fondamental d'appropriation du réel »(propos de Pierre Restany). Ce mouvement va durer trois ans de 1960 à 1963, avec une exposition collective en 1963 qui présente les « pinceaux vivants » de Klein , les compressions de Césars, les emballages de Christo, les affiches lacérées de Hains, Rotella et Villeglé, les tableaux- pièges de spoérri, les assemblages de Raysse, les machines à peindre de Tinguely et les personnages de Niki de St Phalle.

Qui ? Arman, César, Christo, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Mimmo Rotella, Niki de St Phalle, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques Mahé de la Villeglé.

Quelques indications à propos d'une autre démarche singulière : La peinture à la carabine de Niki de St Phalle (CF : vidéo sur You tube « les tirs à la carabine de Niki de St Phalle ») Cette œuvre est prémonitrice car non seulement Niki de St Phalle tire sur les masques des grands hommes politiques américains dont Kennedy, mais en plus elle présente deux avions qui vont s'écraser sur les Tours Jumelles de New York !



Niki de Saint Phalle: King Kong, 1963. © 2012 Niki Charitable Art Foundation.

Le tachisme : terme forgé par le critique Charles Estienne pour désigner les œuvres de certains représentants de l'art INFORMEL tels que : Hans Hartung, Jean Paul Riopelle, Gérard Schneider, Pierre Soulages.

°Le mouvement néo-dada : apparu en janvier 1958 dans un entrefilet anonyme de la revue Artnews, au sujet de Jasper Johns, Allan Kaprow, Robert Rauschenberg et Cy Twombly. Il a été ensuite revendiqué par Jasper Johns et Robert Rauschenberg. Les œuvres présentent des affinités avec Dada à plusieurs points de vue. Les « combine-painting » de Rauschenberg renvoient à des pratiques analogues chez Marcel Duchamp ou Kurt Schwitters. Ce mouvement américain se situe entre l'Expressionnisme Abstrait et le Pop Art de 1950 à 1960.

Bibliographie

- Petit lexique de l'art contemporain, Robert Atkins, Editions Abbeville, 1992
- Vocabulaire des arts plastiques du XX siècle, Jean-Yves Bosseur, Minerve, 1998
- Petit dictionnaire des artistes contemporains, Pascale Le Thorel Daviot, Larousse, 1996
- Melot, Michel *L'illustration*. - Genève, Skira, 1984.
- DALÍ - BIBLIOGRAPHIE
- ABADIE Daniel, Salvador Dalí : rétrospectives, 1920-1980. Exposition, 18 décembre 1979-21 avril 1980. Centre Georges Pompidou. Paris, Musée national d'art moderne, éd. Scientifique, 1979.
- BOSQUET Alain, Entretiens avec Salvador Dalí, Monaco, Editions du Rocher, 2000.
- ADES Dawn, Les Illusions d'optique de Dalí, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Londres, New Haven, Yale University Press, 2000
- AGUER Montse, Le Monde de Dalí, Paris, Larousse, 2010
- ARGILLET Jean-Christophe, Le Siècle de Dalí, Paris, Timée, 2004
- BOUHOURS Jean-Michel, Dalí. Monographie, Paris, Centre Pompidou, 2012
- DALÍ Salvador, Les Cocus du vieil art moderne, Paris, Ed. Grasset et Fasquelle, 1956
- DALÍ Salvador, Los Cornudos del viejo arte moderno, Fabula Tusquets Editores, 2000
- DALÍ Salvador, El Mito trágico de El Ángelus de Millet, Fabula Tusquets Editores, 2002
- DALÍ Salvador, Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, Editions Allia, 2011
- DALÍ Salvador, Les Dîners de Gala, Paris, Draeger, 1973.
- DALÍ Salvador, Oui. La révolution paranoïaque-critique, l'archangélisme scientifique, éditions Denoël, 2004
- DALÍ Salvador, La Vie secrète de Salvador Dalí, Paris, Gallimard, 2002
- DALÍ Salvador, Journal d'un Génie, L'imaginaire, Paris, Gallimard, 2008.
- DALÍ Salvador, Obra completa, Figueras, Ediciones Destino, S.A., 8 volumes

DESCHARNES Robert, Dalí, L'œuvre et l'homme, Lausanne, Des Trois Continents, 1984

DESCHARNES Robert et NERET Gilles, Salvador Dalí 1904-1989, Cologne, Taschen, 1998

DESCHARNES Robert et NERET Gilles, Dalí : l'œuvre peint, Tome 1 : 1904-1946. Tome 2 : 1946-1989, Cologne, Taschen, 2002

DESCHARNES Robert, DESCHARNES Nicolas, Dalí. Le dur et le mou, Sortilège et magie des formes. Sculptures et Objets, Paris, Eccart, 2003

DUFRENE, Thierry, Dalí, double image, double vie, Paris, Hazan, 2012

MARTIN Jean-Hubert, AGUER Montse, BOUHOURS Jean-Michel, DUFRENE Thierry (sous la direction de), Dalí, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2012

MILLET Catherine, Dalí et moi. Livre sur la vie sexuelle de Dalí, Paris, Gallimard, 2005

NOCE Vincent, La Raison du fou, Dalí et la science, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2012

NURIDSANY Michel, Dalí, Paris, Flammarion, Grandes biographies, 2004

PUIG Jordi, ROIG Sebastià, Dalí, le triangle de l'Ampurdan, Barcelone, Triangle Postals, 2004

RAMIREZ Juan Antonio, Dalí: lo crudo y lo pudrido, Madrid, Ed. Antonio Machado, 2002

ROMERO Luis, Les Caprices de Goya de Salvador Dalí, 80 gravures originales. Paris, Ed. scientifique Berggruen et Cie, 1977

Dalí et les livres, Barcelona, Editorial Mediterranea, 1991

Dalí graphiste, Figueras, Fondation Gala-Salvador Dalí, 2003.

Dalí méconnu, Mairie de Cadaqués, Cadaqués, Museu de Cadaqués, 2004.

Dalí. Un Creador ligado a su tiempo, Santander, Fondation Marcelino Botín, 2003.

Dallibres, Figueras, DAS Edicions, 2005.

Don Quichotte de la Manche illustré par Salvador Dalí, Figueras, DAS Edicions, 2004.

Don Quichotte de la Manche par Dalí, Miguel De Cervantes Saavedra, Paris, Chêne, 2009

Salvador Dalí, Hommage à Goya, Musée Goya, Ville de Castres, 9 juillet-31 août 1977. Paris, Luis Romero éd., 1977

Webographie

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-dali/>

<http://www.maldoror.org/2009/01/le-maldoror-de-dali-la-galerie.html>

http://www.benvenutisaintcyr.fr/membres/atelier_lecture/il_decameron.pdf

<http://www.etudier.com/fiches-de-lecture/don-quichotte/resume/>

http://www.lexpress.fr/informations/l-apocalypse-ressuscitee_655409.html

<http://expositions.bnf.fr/arthur/pedago/telecharger/objets.pdf>

<http://www.linternaute.com/biographie/miguel-de-cervantes/biographie/>

<http://www.urcaue-idf.archi.fr/enfants/doc/espace-dali-guide-pedagogique-nov-2012.pdf>

http://www.daliparis.com/FR_Dalinian_Symboles.html

http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&tx_commentaire_pi1%5BshowUid%5D=339

<http://toutelaculture.com/livres/le-mythe-tragique-de-l%E2%80%99angelus-de-millet-ou-le-mystere-dali/>

<http://archeologue.over-blog.com/article-23600633.html>

http://www.salvador-dali.org/fundacio/any-dali/fr_noticies.php?ID=141&CATEGORY2=31

http://www.salvador-dali.org/cataleg_raonat/fitxa_obra.php?obra=703&text=vermeer&lang=fr

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

Crédits photos

© ADAGP, Paris, 2014 : p.11, p.12, p.14, p.15, p.18, p.19, p.20, p. 21, p. 22

© Tous droits réservés : p. 32

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)

