

Une nouvelle lecture de Degas et le monotype au XIX^e siècle

Rosalba Dinoia

Traducteur : Rémi Mathis et Valérie Sueur-Hermel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/305>

DOI : 10.4000/estampe.305

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 22 janvier 2018

Pagination : 120-124

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Rosalba Dinoia, « Une nouvelle lecture de Degas et le monotype au XIX^e siècle », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 261 | 2018, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/305> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.305>



La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

UNE NOUVELLE LECTURE DE DEGAS ET LE MONOTYPE AU XIX^E SIÈCLE

Jonas Beyer, *Entre dessin et estampe. Edgar Degas et la redécouverte du monotype au XIX^e siècle*, traduction de l'allemand par Aude Virey-Wallon, Dijon, Les Presses du réel, 2017, 471 pages, ISBN 978-2-84066-845-9.

Rosalba Dinoia

En 2003-2004, les *Nouvelles de l'estampe* ont consacré un numéro spécial (n° 191-192, décembre 2003-février 2004) au monotype qui, a clarifié un phénomène bien plus vaste, structuré et diffusé que ce qu'on pense habituellement. Au début du XVII^e siècle, les expériences d'engrages différenciés restent isolées et éphémères – aux Pays-Bas, Rembrandt (v. 1606-1669) rend chaque tirage unique, mais pensons également aux pratiques moins connues de Cornelis Pietersz Bega (1632-1664) et Anthonis Sallaert (Bruxelles, 1580-1650), jusqu'au véritables monotypes du génois Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664), unanimement reconnu comme l'inventeur de la méthode. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ce « procédé d'impression de la peinture »¹ se manifeste simultanément dans différents pays d'Europe et aux États-Unis, grâce à des artistes ouverts à l'expérimentation.

Au cours des XX^e et XXI^e siècle, plusieurs expositions et publications internationales ont été consacrées au phénomène, en le traitant dans son ensemble et plus particulièrement de Degas et du contexte parisien². Le livre de Jonas Beyer, issu de sa thèse de doctorat en histoire de l'art, soutenue à la Freie Universität de Berlin en avril 2012³, s'inscrit donc dans un sillon déjà tracé, mais constituera désormais une référence incontournable sur le monotype au XIX^e siècle. Son mérite est de faire le point sur les différentes expériences internationales à travers l'analyse de la longue expérience de Degas, unanimement considéré comme le meilleur représentant du genre.

L'ouvrage est divisé en six chapitres thématiques suivis de cent quarante illustrations, la plupart en couleur, qui, par leur séquence, offrent une lecture autonome et complémentaire au texte. Il aurait été préférable qu'elles fussent accompagnées

*Traduit de l'italien par Rémi Mathis, avec l'aide de Valérie Sueur-Hermel.

1. A. Béguin, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, 1976, p. 350.

2. Par exemple : *The Painterly Print. Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*, cat. exp. sous la dir. de John P. O'Neill et al., New York, The Metropolitan Museum of Art ; Boston, Museum of Fine Arts, 1980-1981, New York, 1980), ou, dans une géographie plus circonscrite (*Singular Impressions. The Monotype in America*, cat. exp. sous la dir. de Joann Moser, Washington, National Museum of American Art, 1997, Washington, 1997 ; *Printed images by Australian artists 1885-1955*, cat. exp. sous la dir. de Roger Butler, Canberra : National Gallery of Australia, 2007, Canberra, 2007 ; R. Dinoia, « L'eau-forte « mobile » dans l'évolution de l'estampe originale à la fin du XIX^e siècle. Expériences françaises et italiennes », *Histoire de l'art*, t. 50 (juin 2002), p. 95-108 ; E. Kennedy, et J. N. Kimberly, « Expressions of Modernity: The Italian Monotypes », dans cat. exp. *Prendergast in Italy*, sous la dir. de Nancy Mowll Mathews et al., Williamstown : Williams College Museum of Art ; Venise : Peggy Guggenheim Collection ; Texas, Museum of Fine Arts, 2009-2010, Londres, 2009, p. 99-127.

3. Publiée en allemand en 2014 sous le titre : *Zwischen Zeichnung und Druck). Edgar Degas und die Wiederentdeckung der Monotypie im 19. Jahrhundert*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2014.



III. 1. Edgar Degas avec l'aide de Ludovic-Napoléon Lepic, *Le Maître de ballet*, v. 1874-1876, monotype rehaussé à la craie blanche ou détrempe, 565 x 700 (plaque). Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection.

de l'ensemble des légendes, qui se trouvent rejetées à la fin, car l'indication de la technique est fondamentale pour la compréhension de passages du texte auxquels se réfèrent les images. Les sources historiques et la bibliographie (jusqu'en 2013) clôturent le volume, qui manque malheureusement d'un index – essentiel pour les chercheurs⁴.

Comme annoncé dans son titre, le premier chapitre s'ouvre sur le caractère hybride du monotype, qui naît dans le contexte de la redécouverte de l'eau-forte et de l'expérimentation de nouveaux procédés photomécaniques, et qui est contenu même dans la définition que donne Degas lors de la troisième exposition des Impressionnistes (1877) : « dessin fait à l'encre grasse et imprimé ».

Le deuxième chapitre s'ouvre sur les étapes de l'apprentissage du monotype par Degas, qui a eu lieu au moment de la renaissance de la gravure originale, sous le patronage de Rembrandt. Cette liberté presque picturale est rapidement devenue le trait distinctif de certains des confrères que Degas fréquente dans ces années-là grâce à son ami italien Giuseppe de Nittis, comme Ludovic Napoléon Lepic et Marcellin Desboutin : en plus de publier leurs gravures chez l'éditeur Alfred Cadart, ils se réunissaient chez de Nittis ou dans l'atelier de l'éditeur. C'est là qu'ils commencent à imprimer leurs

4. L'auteur ne mentionne pas non plus deux importants travaux, récents, auxquels il a contribué : *Degas. A strange new beauty*, cat. exp., sous la dir. de Jodi Hauptman, New York, The Museum of Modern Art, 2016 ; *Perspectives on Degas*, sous la dir. de K. Brown, London, New York, Routledge, 2017.

planches directement, en les encrant chaque fois de manière différente, au point de modifier radicalement le rendu de chaque tirage⁵. Dans ce contexte, Degas crée ses premiers monotypes sous la direction de Lepic, qui revendique la paternité du processus qu'il décrit comme une « eau-forte mobile » dans « Comment je devins graveur à l'eau-forte. Petite lettre à un ami » (1876). Cette étroite collaboration se manifeste par la double signature de Lepic et de Degas sur ce qui est considéré comme le premier monotype de ce dernier, *Le Maître de ballet* (ill. 1).

Beyer reconstruit d'une manière originale les panoramas européen et américain en rapprochant des artistes très éloignés les uns des autres (y compris géographiquement), mais qui ont en commun de s'affranchir de l'usage « orthodoxe » (si l'on peut se permettre cet oxymore) du monotype. Des artistes tels que l'Italien Antonio Mancini, l'Américain Maurice Brazil Prendergast et Paul Gauguin sont rapprochés par leurs choix insolites, démontrant combien le monotype, précisément parce qu'il est hybride, engendre des marges de liberté créative. Ces trois artistes réalisent par exemple des impressions manuelles par frottage, et ce pour des raisons différentes : ils ajoutent des substances telles que le mica (Prendergast) qui donne de l'éclat au papier, utilisent des matrices non conventionnelles telles que le revers des plaques ou des miroirs (Mancini), et réalisent « dessins-empreintes à l'aquarelle ou à gouache » (Gauguin).

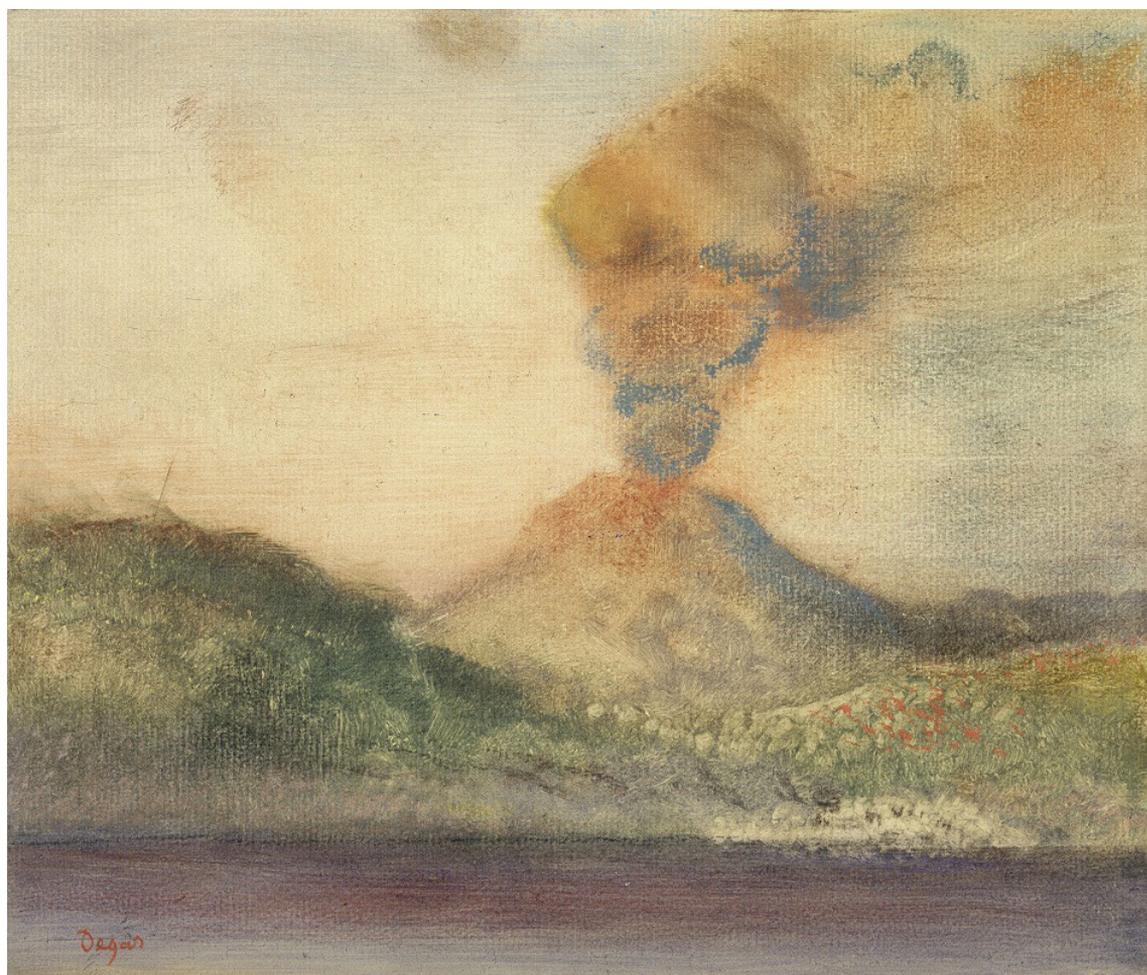
Les expériences de Degas se déroulent dans cette effervescence. L'auteur montre comment ses préoccupations artistiques et les possibilités techniques s'imbriquent dans l'élaboration des diverses méthodes de monotype (« à fond sombre », « à fond clair », « à taches de couleurs à l'huile ») que Degas emploie selon le sujet traité, mais aussi au fur et à mesure de la disponibilité de nouveaux produits industriels, qui poussent le maître à d'incessantes expérimentations. Beyer se concentre sur la photographie, que Degas pratique au même moment que le monotype, avec des résultats esthétiques surprenants – or, les deux procédés se rejoignent par l'utilisation d'une matrice non gravée et d'un moyen mécanique d'impression, laissant une grande place à l'imprévu dans le résultat final.

Dans le troisième chapitre, en suivant le projet d'une revue qui n'a jamais vu le jour, *Le Jour et la Nuit*, Beyer retrace les années 1879-1880 et analyse les expériences issues de la fructueuse collaboration avec Pissarro et Mary Cassatt. Leurs monotypes sont caractérisés par la même audace de traitement et par le fait que, selon Beyer, chaque « épreuve d'état » a une valeur autonome, en tant qu'œuvre à part entière. L'analyse approfondie des différents types de monotypes de Pissarro, dont les procédés sont, dans certains cas, encore à l'étude (comme les « dessins imprimés uniques »), conduit le chercheur à s'attarder sur la dimension ludique du monotype, car elle possède les caractéristiques typiques du jeu : le hasard, l'imprévisibilité et la rapidité d'action. Sont à cet égard intéressantes les connexions avec le phénomène américain de *Monotype-Parties* et avec les « dessins à partir de taches de café » réalisés vers 1850 dans le cercle de Wilhelm von Kaulbach avec Michael Echter et Julius Muhr, au cours de « sympathiques séances de bavardages », puis imprimé dans un album en héliogravure.

Dans une approche qui frôle parfois la spéculation philosophique, Beyer consacre les trois derniers chapitres à l'analyse fine de trois thèmes – les maisons closes, la femme au bain, les paysages – auxquels Degas lie l'usage exclusif du monotype.

Le quatrième chapitre s'articule autour du projet d'illustration du roman de Ludovic Halévy, *La Famille Cardinal*, qui ne vit finalement pas le jour, si ce n'est bien longtemps après dans une

5. Dans les mêmes années, un intérêt similaire pour le monotype se développe en Italie avec les peintres-graveurs du courant milanais des Scapigliati, qui trouve en Vittore Grubicij de Dragon leur théoricien.



III. 2. Edgar Degas, *Le Vésuve*, v. 1890-1892, monotype rehaussé au pastel, 250 x 300 (plaque). Collection particulière.

publication posthume (1938-1939). Dans le chapitre suivant Beyer relie, preuve à l'appui, les deux ensembles de monotypes sur les maisons closes et les femmes à leur toilette, contrairement à ce que proposaient les chercheurs précédents (Kendall, Bruode). Le monotype, qui empêche la diffusion à grande échelle, est particulièrement adapté à de tels sujets.

D'une toute autre teneur est l'utilisation du pastel dans ses cinquante-six monotypes de paysages exécutés entre 1890 – à l'occasion du voyage en tilbury à Diénay, chez les Jeannot, en compagnie d'Albert Bartolommé – et 1892, auquel est consacré le sixième chapitre. Beyer se demande si, dans ce cas, le pastel peut être considéré comme le médium qui amène le monotype sous-jacent à l'état d'œuvre achevée. Il en vient à la conclusion que n'y a pas de raison de distinguer entre achevée et inachevée, puisque l'abstraction de la forme qui caractérise cet ensemble d'œuvres représente une évolution autonome de la composition à partir d'éléments formels donnés, en ignorant totalement le pastel ultérieur.

Une analyse de l'indéfini dans la représentation des paysages de Degas, en particulier dans les seconds tirages, conduit Beyer à rappeler les concepts de « vague » et de « souvenir », qui ont tous deux

été examinés par le philosophe contemporain Henri Bergson. Ce dernier, dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, paru en 1889, permet de comprendre dans quelle mesure Degas a su tirer parti des restrictions de son acuité visuelle au point d'intégrer dans son art des réflexions sur les limites de sa propre vision. En ce sens, il y a là une digression stimulante – peut-être un peu longue... – sur la comparaison entre le flou photographique et le flou pictural, effet que Degas manipule magistralement, surtout dans les seconds tirages, avec les touches du pastel, augmentant l'imprécision – souvenirs également des photographies qu'il prenait au crépuscule.

À la fin du long et dense chapitre consacré aux paysages, l'auteur s'interroge sur la catégorie analytique de la « répétition » dans le contexte des séries, acception appliquée par Degas à la fois dans la relation interne entre première et seconde épreuve, et dans le sens plus large du groupe thématique dans son ensemble. Beyer compare, par exemple, les paysages du maître aux productions en série de Monet et à ceux des maîtres japonais de l'ukiyo-e, que Degas avait vus.

On peut ajouter à ces sources d'inspiration la série de cent petits tableaux sur bois que De Nittis réalisa d'après nature en 1872 à l'occasion de l'éruption du Vésuve, dont deux furent achetées par Degas lui-même à la vente après décès de son ami en 1884. Il aurait été bon de rappeler leur influence sur les monotypes de Degas ; ce n'est peut-être pas un hasard si, parmi les monotypes exposés en 1892 à la galerie Durand-Ruel, Degas en choisit un qui représentait le Vésuve (ill. 2).

Cependant, la portée conceptuelle de cette analyse de l'approche méthodologique de Degas, le regard de l'auteur qui porte jusqu'aux divers développements de cette technique aux XIX^e et XX^e siècles dans le monde, font de cet ouvrage une lecture obligée pour qui, à l'avenir, s'interrogera encore sur les monotypes de l'artiste français ou voudra travailler sur d'autres productions qui lui sont liées et n'ont pas encore été explorées.