

L'art contemporain dans les collections du musée des Beaux-arts

MUSÉES D'ANGERS



Dossier enseignants

janvier 2008

Deux façons de découvrir les collections avec vos élèves

- > La visite libre
- > Les animations avec un médiateur des musées

Quel que soit votre choix, ce dossier vous permettra de préparer ou de prolonger votre visite au musée.

SOMMAIRE

Introduction

Découvrir les collections avec les élèves

I. Les enjeux de l'art contemporain

1. L'art contemporain dans la société actuelle
2. Six idées reçues sur l'art contemporain

II. Constitution de la collection du musée des Beaux-Arts

III. Notions plastiques : œuvres du musée et propositions pédagogiques

1. Couleur : Maurice Denis, Alexis Mérodack-Jeaneau
2. Lumière : Bernard Moninot, François Morellet
3. Matière : Katsushito Nishikawa, Philippe Cognée
4. Support : Edward Baran, Daniel Tremblay
5. Espaces et formats : François Morellet, Niki de Saint Phalle, Jean-Louis Cognée
6. Geste : Niele Toroni, Bertrand Lavier, Alain Kirili
7. Rythme : Robert Malaval
8. Ligne : Erik Dietman, Francis Limérat, Daniel Tremblay
9. Concepts : François Morellet

IV. Lexique

1. Mots-clefs de l'art contemporain
2. Mouvements artistiques
3. Biographies des artistes

V - Bibliographie

Découvrir les collections avec les élèves

Depuis de nombreuses années, la formation des élèves à l'art contemporain est une dimension essentielle de l'enseignement de l'éducation artistique et culturelle aussi bien dans l'Académie de Nantes qu'au niveau national, comme en attestent de nombreuses conventions entre l'Education nationale et diverses structures culturelles. L'objectif est d'encourager l'éducation artistique des enfants et des jeunes et de mettre l'art contemporain à la portée du public scolaire.

Cette dimension éducative vise à développer la curiosité, l'ouverture d'esprit, la tolérance, mais également l'esprit critique.

Les musées d'Angers s'inscrivent dans cette dynamique grâce à leurs collections permanentes et par leur politique d'expositions temporaires.

Conception du dossier par les enseignants chargés de mission au sein du service culturel pour les publics des musées d'Angers : Johan Eberhardt, professeur d'arts plastiques, Nicole Hodcent, professeur des écoles et Cécile Marcereuil-Ghiloni, professeur d'histoire-géographie, en collaboration avec les médiateurs des musées d'Angers.

Photo en couverture :

L'arbre-serpents, Niki de Saint-Phalle, 1992, polyester et peinture polyuréthane, 3,15 x 3,56 x 2,28 m, musée des Beaux-arts d'Angers.

I - LES ENJEUX DE L'ART CONTEMPORAIN

1. L'ART CONTEMPORAIN DANS LA SOCIÉTÉ ACTUELLE

L'art contemporain ne peut se définir en un seul mot, comme il ne peut se réduire à une succession de mouvements.

Quelques soient les différentes orientations prises par les artistes, elles reposent sur un constat : l'art ne répond plus aux critères que l'on a toujours attendus de lui. Le plaisir que trouvait le public dans l'esthétique, l'harmonie visuelle ou l'érudition a été modifié. L'art soulève des questions, dérange et met à l'épreuve celui qui le regarde, dans sa compréhension du monde et dans sa propre relation aux autres.

L'exposition de l'œuvre engage l'artiste face à son public, " C'est le regardeur qui fait le tableau ", selon la formule de Marcel Duchamp.

Les lieux où public et œuvres peuvent se rencontrer se sont multipliés depuis les dernières décennies. L'art apparaît aussi hors des " institutions consacrées " : il touche au monumental urbain ou même rural, souvent dans le cadre de commandes publiques, il intervient parfois dans des lieux surprenants (usines désaffectées, immeubles en démolition...), il s'affiche sur les murs de la ville...

Les artistes utilisent la critique comme moteur de la réflexion sur leur création, ils mettent en question la capacité de perception du spectateur, forcent celui-ci à être toujours en éveil, non seulement dans un lieu destiné à l'art, mais partout.

Avec l'art contemporain, le public est appelé à adopter une attitude active, c'est par son regard et sa réflexion qu'il donnera vie à l'idée de l'artiste et en fera une œuvre.

Le spectateur de l'art contemporain est souvent interloqué, pour ne pas dire choqué, en regardant des œuvres qui se réduisent, semble-t-il, à un tableau monochrome ou encore à une pierre rudimentaire posée par terre. Si le spectateur ne comprend pas la démarche qui a mené l'artiste à ces œuvres, il les regardera avec peu de tolérance. De surcroît, même s'il connaît cette démarche, mais n'éprouve pas de plaisir esthétique, il sera peu indulgent et peu enclin à les considérer comme des œuvres d'art.

Pourtant, l'art contemporain est avant tout un reflet de la société d'aujourd'hui : la mise en cause de la conception classique de l'œuvre va de pair avec les changements vécus dans la société elle-même. Cet art est aussi une nouvelle création de l'esprit humain, qui se caractérise par une liberté d'expression jamais atteinte précédemment et une variété dans les formes utilisées.

Enfin, l'art contemporain a une esthétique propre et puissante, comme en témoignent des œuvres devenues fameuses comme *La Victoire de Samothrace* d'Yves Klein, les *Marilyn Monroe* d'Andy Warhol ou les *Drapeaux* de Jasper Johns. Ces œuvres, et beaucoup d'autres de la fin du 20^{ème} siècle témoigneront pour les siècles futurs, des qualités de notre art présent.

2 - SIX IDÉES REÇUES SUR L'ART CONTEMPORAIN (extraits d'une revue parue dans les années 1990)

1) " Mon fils de trois ans peut en faire autant ".

Nicolas Bourriaud (critique, organisateur d'expositions et écrivain) :

" Votre fils est capable de faire la plupart des gestes que vous accomplissez dans la journée ou au travail. Dès ses huit ans, il pourrait éventuellement vous remplacer au bureau, mais il s'ennuierait vite. S'il dispose, comme chacun, d'une vision du monde, il lui manque encore l'expérience, c'est-à-dire la capacité de donner un sens à ce qu'il fait. Ça viendra. Les enfants jouent dans l'espace qu'on leur donne, et les artistes dans celui qu'ils conquièrent et articulent".

2) " Quand on pense qu'on leur donne du fric pour faire ça ".

Nicolas Bourriaud :

" Quand on pense aux royalties de *la Danse des canards*, aux salaires des footballeurs remplaçants de l'Inter de Milan, au coût d'un rond-point, aux dividendes reçus en une nuit par un actionnaire de Vivendi et, surtout, à l'écart impressionnant dans l'échelle des salaires en France et dans le monde, sachant que quatre ou cinq multinationales possèdent le pouvoir d'achat de tous les pays africains réunis, je me dis que les œuvres d'art ne seront jamais assez chères parce que, au moins, c'est de l'argent qui se voit et que l'argent qui nous étouffe ne se voit jamais. Etre artiste, voilà une entreprise saine et profitable à tous ".

Frédérique Valentin (codirectrice de la Galerie Valentin à Paris) :

" La puissance financière de l'art contemporain est bien moins grande que celle d'une industrie comme celle de la musique. L'œuvre est appropriée par une seule personne à moins qu'elle ne soit acquise par un musée. Et encore, le musée ne permet pas une diffusion très large. Pourtant, visiter les galeries n'est pas un loisir cher, c'est gratuit. "

3) " A quoi ça sert, l'art ? ".

Nicolas Bourriaud :

" L'art sert à orienter l'humanité, à passionner la vie quotidienne, à nous faire rire et réfléchir ou sentir. Et toi, à quoi tu sers ? "

Nicolas Moulin (critique d'art) :

" L'art est né avec l'humanité. Il suffit de se référer aux grottes de Lascaux. L'art fait partie intégrante de la civilisation, c'est le langage, la communication, ça échappe donc à la fonction ".

4) " L'art contemporain, c'est trop intello. Il faut se farcir trois bouquins avant de comprendre pourquoi l'artiste a collé deux pots de yaourts l'un contre l'autre ".

Nicolas Bourriaud :

" Plus on travaille, plus on peut jouir avec des objets différents. La vie est une formation permanente, en somme. Les paresseux sont pénalisés : ils prennent moins de plaisir et deviennent vite jaloux. La pratique des œuvres permet de ressentir et la théorie d'élargir la gamme des sensations ".

Frédérique Valentin :

" L'art est plutôt un espace de liberté dans lequel il y a de tout. Ça peut aussi être très concret. Certains artistes font des choses très drôles, d'autres plus théoriques. Plutôt qu'une prise de tête, c'est une aventure. Tout le monde a une définition très fermée de ce que doit être ou non l'art. Mais quand on commence à faire réfléchir les gens, ils acceptent de s'ouvrir un peu ".

5) " **L'art contemporain, j'y comprends rien, j'ai pas les références**".

Nicolas Bourriaud :

" Quand elle regarde un match de tennis, ma tante voit deux personnes qui cognent sur une boule en mousse et rien d'autre. Quand j'écoute de la musique contemporaine, je m'ennuie vite parce que je n'ai jamais fait l'effort. Un indien Dayak ne comprend pas spontanément Rembrandt, pas plus qu'un directeur de musée parisien ne comprend les subtilités du cinéma populaire hindou. Si l'on veut jouer du monde, il faut en apprendre les règles, puis éventuellement en maîtriser les subtilités. Sinon, autant s'astiquer de ressentiment, puisqu'on n'est pas capable d'échanger quoique ce soit ".

Antoinette Ohannessian :

" Les références, c'est peut-être un prétexte pour ne pas regarder ".

6) " **Les vernissages, c'est trop snob** ".

Nicolas Moulin :

" Il ne faut pas mélanger art et marché de l'art. A un certain niveau, c'est pareil dans tout milieu, c'est du business : le football, la mode ou l'art comme le reste ".

II - CONSTITUTION DE LA COLLECTION DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS D'ANGERS

Outre un impressionnant travail de restauration des œuvres, les années de fermeture du musée (1998-2004) ont été mises à profit pour compléter les collections et combler de criantes lacunes, notamment dans les périodes de création du dernier tiers du 19^{ème} siècle et de l'ensemble du 20^{ème} siècle.

Compte tenu de la faiblesse des collections du 20^{ème} siècle et du peu d'espace disponible, il était difficile de présenter l'art contemporain de manière exhaustive.

Les conservateurs ont préféré constituer des " petits noyaux significatifs ", des points d'ancrage en acquérant des œuvres d'artistes ayant une carrière internationale ainsi qu'une attache avec la région.

Ainsi, trois artistes jalonnent le parcours d'art contemporain :

Alexis Mérodack-Jeanneau qui illustre l'Expressionnisme*, le Fauvisme* du début du 20^{ème} siècle ;

François Morellet pour l'Abstraction géométrique* et l'Art sériel* des années 1960, 1970 et 1980 ;

Et enfin, Daniel Tremblay pour la place de l'objet dans les années 1970 et 1980 et la dimension poétique de ses œuvres.

Les œuvres peuvent entrer dans les collections de diverses façons : **des acquisitions, des donations et des legs.**

Les acquisitions

Depuis une dizaine d'années, le musée s'est porté acquéreur de nombreuses œuvres dont, en 2000, *Deux jeunes femmes*, qui illustrent le rapport que Mérodack- Jeanneau entretenait avec Kandinsky et, en 2004, *La Montreuse de singe*, exposée au Salon de 1911.

D'autres achats, soutenus à plusieurs reprises par le Fonds régional d'acquisition pour les musées des Pays de Loire, ont permis de compléter les collections du 19^{ème} siècle, mais l'essentiel des acquisitions s'est concentré sur la constitution d'un fonds significatif d'artistes du dernier tiers du 20^{ème} siècle, qu'ils soient régionaux - tels François Morellet, Daniel Tremblay, Pierre Besson et Edward Baran - ou non - comme Bill Woodrow, Jan Voss, Jean-Pierre Pincemin, Gérard Garouste, Robert Malaval, Alain Kirili, Katsushito Nischikawa, Hörst Münch, Garry Lang...

Les achats s'effectuent sur proposition des conservateurs, qui font un dossier pour la commission régionale des acquisitions pour les musées (avis scientifique), pour le Fonds Régional des Acquisitions pour les Musées (éventuelle subvention) et pour la mairie, qui entérine le choix par un vote au conseil municipal.

Les achats peuvent s'effectuer directement auprès des artistes, dans les galeries ou dans des ventes aux enchères.

L'achat par souscription consiste en un engagement d'une personne ou d'un groupe de personnes à fournir une somme d'argent pour contribuer à un achat. Ce mode d'acquisition a été peu utilisé à Angers. Pourtant la Ville d'Angers avait proposé aux Angevins de participer à l'achat de l'œuvre de Niki de Saint Phalle *L'arbre-serpents*. Mais la contribution de la Ville a toutefois été déterminante dans cette acquisition.

Les donations

Le donateur abandonne la propriété d'un objet à titre gratuit et de son vivant à un donataire qui peut être une collectivité, par exemple *Pi piquant n°11, 1=15°*, donné par François Morellet au musée des Beaux-Arts en 2002.

Legs

C'est une disposition testamentaire par laquelle une personne transmet, à titre gratuit et après son décès, à une autre personne ou une collectivité, soit un bien, soit tout ou partie de sa fortune.

Par exemple : legs de la collection Turpin de Crissé en 1859, puis legs Bodinier en 1863 de l'Hôtel Pincé pour abriter la collection Turpin, complété par le legs en 1874 de la collection personnelle de Bodinier par sa veuve.

Legs en 1917 de la collection de l'industriel angevin Julien Bessonneau.

Legs en 2002 par Marie Dickson-Duclaux, veuve de Daniel Duclaux, du château de Villevêque et de leur collection.

Les dépôts de L'Etat

Des musées comme le Louvre, Orsay et le Musée National d'Art Moderne ont été sollicités pour déposer des œuvres de leurs collections dans les musées d'Angers. Les tableaux de Matisse *Femme assise* et de Van Dongen *Danseuse*, qui se trouvaient depuis la réouverture du musée des Beaux-Arts dans les salles du 20^{ème} siècle étaient des dépôts exceptionnels consentis pour un an par le Musée National d'Art Moderne et sont donc retournés à Beaubourg.

Le tableau de Matisse est venu signaler le lien entre les Fauves et un peintre originaire d'Angers qui mérite d'être redécouvert, Alexis Mérodack-Jeaneau.

Les expositions temporaires contribuent elles aussi à faire connaître des artistes contemporains et permettent d'enrichir les collections du musée.

Ainsi l'exposition inaugurale du musée était consacrée à l'une des artistes les plus originales et attachantes du 20^{ème} siècle, Niki de Saint Phalle.

D'autres expositions ont présenté des œuvres de Marie-Raymond et Yves Klein, la sculpture anglaise contemporaine, Hans Hartung, Philippe Cognée, François Morellet, Olivier Debré, et actuellement, l'artiste belge Marie-Jo Lafontaine. D'autres artistes comme Tanguy Tolila, Frédéric Bouffandeau et Francis Limérat ont fait l'objet d'expositions dans le cabinet d'Arts graphiques.

L'espace d'exposition de la collection " art contemporain " s'étale sur un niveau et regroupe six lieux distincts. Certains sont consacrés à des artistes, comme Alexis Axilette, François Morellet ou Daniel Tremblay, d'autres à des notions plastiques comme la couleur, le monochrome, la structure.

Seules deux sculptures s'échappent de l'espace contemporain et ponctuent le parcours du musée : *La Bise* d'Erik Dietman et *L'Arbre-serpents* de Niki de Saint-Phalle.

L'endroit est résolument contemporain : unité du sol en plancher brun, murs et plafonds blancs immaculés, volumes simples et aériens, lumière filtrée et diffuse. L'architecture intérieure se livre à des jeux architectoniques qui réinterprètent et complètent les volumes du bâtiment.

La mezzanine des salles 19^e empiète sur la hauteur totale, mais dégage de hautes coursives latérales, véritables puits de lumière.

III- NOTIONS PLASTIQUES ET PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES

1- COULEUR

La peinture moderne pourrait en grande part se définir par l'affranchissement des règles de l'Académisme et surtout par la conquête de la couleur, notamment la couleur pure posée en aplats pour les peintres Fauves* et les Nabis*.

La couleur a aussi acquis son autonomie grâce à l'essor de l'abstraction, jusqu'à devenir de grandes surfaces, du " all over* ", et des monochromes. Elle se libère alors de la représentation pour devenir sujet pur, couleur absolue.

Maurice Denis est l'auteur d'une phrase célèbre dans l'Histoire de l'art, qui met au premier plan les aspects formels de la peinture : " Se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. " (*Théories*, 1890-1910).

Paul Gauguin, que l'on interrogeait sur ses recherches, précise : " J'ai observé que le jeu des ombres et des lumières ne formait nullement un équivalent coloré d'aucune lumière... Quel en serait donc l'équivalent ? La couleur-pure ! "

Maurice Denis (Granville, 1870-Saint-Germain-en-Laye, 1943)

Saint Georges aux rochers rouges

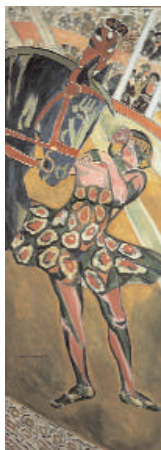


1910 ; huile sur toile ; 0,75x1,30 m.

Ce tableau illustre la légende de saint Georges terrassant le dragon et libérant la fille du roi de Silène, d'après La Légende dorée de Jacques de Voragine. La scène devrait se dérouler en Cappadoce, au 4^e siècle, mais l'artiste la situe dans la Bretagne contemporaine, plus précisément sur la côte de granit rose à Ploumanach. Cette transposition spatio-temporelle démontre l'universalité du message délivré par le récit : la victoire du bien sur le mal.

Elle fournit aussi la matière à des audaces stylistiques ouvrant la voie aux recherches plastiques du 20^e siècle : couleurs saturées, formes cernées, figures coupées, traces de pinceau visibles.

Alexis Mérodack-Jeaneau (Angers, 1873-Angers, 1919)



La Danseuse jaune

1912 ; huile sur toile ; 2,55x0,93 m.

Cette toile appartient à un ensemble décoratif composé de trois panneaux consacrés au thème du cirque. De format étroit et allongé, elle représente une danseuse en mouvement. Le cadrage est resserré, le fond plus suggestif que réaliste. L'utilisation des couleurs est très libre, comme en témoigne la figure féminine. Cernée par un trait bleu, elle est colorée d'un camaïeu de jaune traité par larges coups de pinceau. Le visage, très synthétique, se résume presque au rouge du maquillage. Les courbes du corps apparaissent sous le bustier et la jupe, ajoutant à l'œuvre une dimension érotique.

La Montreuse de singe

1911 ; huile sur toile ; 2,55x1,60 m.

Cette œuvre appartient à la même série que *La Danseuse jaune* et *L'Écuyère verte*. Une vieille femme montre un singe et un perroquet dans un décor de lampions évoquant la fête foraine. Vêtue d'un ample vêtement bariolé, coiffée d'un étrange bonnet, elle tient un tambourin. Sa posture figée et son visage schématisé interdisent toute interprétation psychologique. L'œuvre rassemble plusieurs caractéristiques de la peinture au début du 20^e siècle : personnage décentré, couleurs intenses, touche grasse et nerveuse, laissant de nombreux empâtements visibles.

L'Écuyère verte

1913 ; huile sur toile ; 2,55 x 0,95 m.

Cette peinture clôt la série sur le cirque commencée avec *La Danseuse jaune* et *La Montreuse de singe*. Elle représente une écuyère et son cheval au cours de leur numéro. La géométrisation des lignes et des volumes est encore plus visible que dans les deux œuvres précédentes. Elle se conjugue à des contrastes forts, surtout entre le rouge et le vert, couleurs complémentaires. Ainsi, les bandes qui rayent le corps de la figure féminine suggèrent l'éclairage violent de la piste. Le dynamisme est accentué par le basculement du champ de vision et les lignes de force diagonales.

Propositions pédagogiques

Cézanne mettait du bleu pour faire parler son jaune. Rechercher différentes manières de faire chanter le bleu...ou le rouge...ou le vert...

Raconter un combat par des taches de couleurs.

Travail du monochrome. Des couleurs dans la couleur, le monochrome n'est pas uni ? "

Contours et coloriages.

" Comment voyez-vous cet arbre, avait dit Gauguin au peintre Sérusier, il est bien vert ? Mettez donc du vert, le plus beau de votre palette. Et cette ombre bleue ? Peignez-la aussi bleue que possible.

Construire différents mondes avec la couleur : un monde rayonnant, triste, bruyant, calme, brutal, violent, apaisant, profond.

Exprimez un sentiment par une ambiance colorée.

On ne peut plus le voir en peinture !

Statisme et mouvement par la couleur.

Retour à l'ordre, retrouvez le chromatisme réaliste de l'œuvre de Maurice Denis.

La couleur équivaut au volume, trouvez des équivalents de matières aux couleurs employées et en relief

Accentuez les contrastes, de taille, de couleur, de matière, de dessin, etc...

Si près, si loin, inversez les points de vue, d'après Maurice Denis.

Recadrez , d'après Mérodack- Jeaneau, créez d'autres hors champs.

Spatialisez à l'aide de la couleur.

2- LUMIERE

La question de la lumière est récurrente dans l'art, aussi bien dans l'architecture des cathédrales avec l'art du vitrail que dans la peinture classique avec toutes les variations du " clair-obscur ", et depuis le 19^e siècle avec la recherche de la couleur-lumière, l'invention de la photographie, puis du cinéma et enfin dans l'art contemporain l'utilisation de la lumière comme matériau. Beaucoup d'artistes de la fin du 20^e siècle (Bruce Nauman, Dan Flavin, mais aussi François Morellet) utilisent la lumière artificielle et les néons pour créer des projections et des environnements lumineux.

Bernard Moninot (Le Fay, 1949)

Lodi II (ombres portées)

1992 ; émail sur cordes à piano et cordes plastiques ; 1,60x0,84 m.

Cliché indisponible.

La construction est simple : des formes ovales isolées ou groupées par deux sont soudées sur une structure de fils de fer de manière à les décoller du mur. L'œuvre pourrait n'être qu'une construction géométrique, dont le blanc des formes se distinguerait peu du mur également blanc de la cimaise.

Bernard Moninot fait alors intervenir un acteur bien connu des artistes, la lumière. Dans cette œuvre, ce sont les ombres portées qui lui apportent sa véritable dimension. Comme au temps des lanternes magiques, Moninot fait apparaître des images, " advenir le dessin " selon son expression et nous convie à réfléchir aux toutes premières manifestations de l'art dans les cavernes. " Lorsque je me suis intéressé à l'ombre, dit-il, j'ai découvert la possibilité d'introduire le phénomène, c'est-à-dire une trace qui n'est pas laissée par une durée, par un geste ".

François Morellet (Cholet, 1926)

Pi piquant de façade, 1=12°

2006, tube d'argon



Cette œuvre donnée par l'artiste à la Ville d'Angers est visible depuis la rue du musée, puisqu'elle est installée sur le mur du bâtiment des réserves au musée des Beaux-Arts. Elle est réalisée en tube d'argon bleu, dont la couleur n'apparaît que le soir venu.

Les tirets gradués de Morellet sortent du support toile peinte pour devenir un signal lumineux fort et de grande taille qui semble lézarder la paroi. La ligne paraît infinie et utilise judicieusement l'effet perspectif. L'enceinte du musée devient une toile de grand format.

Cette œuvre appartient à la série réalisée autour du nombre Pi. L'artiste a inventé un système inspiré des mathématiques, qui lui permet de déterminer de manière rationnelle le cheminement des lignes. Le premier segment, toujours vertical, part de la droite, tout près de l'angle formé par le décrochement du bâtiment et se poursuit vers la gauche suivant la règle établie de $1=12^\circ$.

Il choisit un chiffre qu'il multiplie à chaque nombre de Pi (ici 12) et détermine ainsi l'angle du segment. Ainsi le premier angle est de 36° ($3 \times 12^\circ$). Il suffit ensuite à l'artiste de reprendre tous les chiffres de Pi (3,1415526535) et de les multiplier à 12 afin de déterminer tous les angles.

Propositions pédagogiques

Le clair obscur en peinture .

Il fait nuit, plus de lumière, à la limite de la perception... .

Eteins la lumière !

La lumière garde la mémoire de mon travail.

Ombres projetées, la lumière maquillée.

L'éclairage variable.

Encombrez un support d'ombres en surnombre.

" Le blanc est un silence qui n'est pas mort mais plein de possibilités " Vassili Kandinsky.

La lumière par la couleur.

3- MATIÈRE

Les matériaux de l'art ont souvent été occultés au profit de la forme et de l'idée représentée. Pourtant beaucoup d'artistes dès la fin du 19ème siècle, puis au 20ème siècle, par exemple Matisse, ont retrouvé l'amour des matériaux pour eux-mêmes. Des sculpteurs comme Maillol ont voulu retrouver le contact direct avec la matière et tailler eux-mêmes leurs œuvres sans passer par des techniciens.

Commence alors une nouvelle relation à la matière, notamment ensuite avec Dubuffet, une réflexion sur les qualités naturelles des matériaux, par exemple ceux que l'on tire de la nature comme les pigments purs, mais aussi la terre, la cire, l'eau, le feu... et également la recherche de matériaux nouveaux, manufacturés ou prélevés de l'environnement : dans la rue, parmi les déchets...

Qu'elle soit bi ou tri dimensionnelle, la matière captive toujours autant les artistes qui n'ont de cesse de la réinventer, comme les Nouveaux Réalistes*, les Néo-expressionnistes* allemands et les artistes américains qui pratiquent le Bad painting*.

Katsuhito Nishikawa (Tokyo, 1949)

Pigment bild (jaune)

1978 ; pigments ; 1,22x1,02 m.



Cet artiste contemporain japonais navigue entre la sculpture, le design, et les arts plastiques. Ici, il présente une surface recouverte de jaune : il s'agit d'un monochrome. La couleur n'est pas uniforme, elle se nuance sensiblement par endroits. En réalité, l'artiste n'a pas utilisé de peinture, mais l'élément essentiel qui la compose, le pigment pur. En figeant cette matière sous un plexiglas, elle est retenue tout en restant volatile. Le titre *Pigment Bild* (tableau pigment) affirme le fait que le pigment constitue le tableau même. Le sujet ici est la matière première de la peinture, son apparence poudreuse, son scintillement, la couleur pure.

Philippe Cognée (Nantes, 1957)

Recyclage n°3

2005 ; encaustique sur toile marouflée sur bois ; 2x1,53 m.



Cette œuvre témoigne de l'intérêt de l'artiste pour l'environnement quotidien. Il s'interroge sur les dérives de notre société de consommation, qui produit en grande quantité, accumule les objets et la nourriture dans les supermarchés, puis les rejette sous forme de déchets toujours plus importants dans des décharges publiques.

L'artiste choisit un grand format pour nous obliger à regarder cette réalité en face. Il utilise une technique particulière qui consiste à poser les peintures à l'encaustique, puis à les chauffer au fer, ce qui provoque des mélanges fondus. La vision de l'œuvre est ainsi brouillée et impose au spectateur un déplacement, d'abord un éloignement pour saisir le sujet de l'œuvre, puis un rapprochement qui lui permet d'entrer dans la matière picturale, dans la " peau " de l'œuvre.

Voir aussi fiches sur Jan Voss (support), Alain Kirili (geste) et Daniel Tremblay (ligne).

Propositions pédagogiques

Rechercher des pigments et des matériaux colorants, qu'ils soient naturels (d'origine minérale ou végétale) ou encore synthétiques et industriels.

Fabriquer des matières-couleurs, par exemple en réduisant différents types de terre en poudre, ou en utilisant du plâtre, du café, des jus de fruits ou légumes, brou de noix ...

Travailler les pigments de manière à obtenir des matières de différentes qualités (épaisses, liquides), des poudres, des bouillies, des pâtes, des jus et les mélanger avec différents liants : eau, colles (arabique, blanche, à bois...)

Ecrire de manière précise comme s'il s'agissait d'une recette de cuisine le mode de fabrication des couleurs.

Mélanger, chauffer, diluer, dissoudre, écraser, éparpiller, écraser, triturer, piler, broyer, macérer, filtrer...

La matière mélange pigments et liants, elle est ensuite conditionnée pour permettre aux artistes de l'utiliser dans leur atelier ou à l'extérieur dans des pots, des tubes, des boîtes.

Chercher comment les déposer sur une surface. Expérimenter les matériaux sur différents supports (bois, toile, papier pour comparer les effets couvrants)

Faire des compositions avec des matériaux divers : prélever des matériaux par décollage, frottages...

frotter, effacer, arracher, transformer, recycler, digérer, accumuler, recouvrir, inciser, arracher...

Utiliser des techniques telles que le collage, les photomontages.

Quand les matériaux se transforment.

Changer d'état : en bon état, en mauvais état.

Construire/détruire, faire/défaire, ordre et chaos

Ça dégouline ! ", sans médium coulant... Utiliser des matériaux souples.

Sous la peau, les dessous cachés de l'œuvre.

Peins ton bas-relief ! ", utiliser de la pâte à modeler polychrome.

" Texturologies ", voir l'œuvre de Jean Dubuffet.

Du tas, la forme émerge..., modelage avec une motte d'argile.

4- SUPPORT

Depuis les années 1910, avec les expériences de Braque et Picasso, les artistes explorent les supports les plus divers, parfois traditionnels tels que le papier, le carton, les étoffes de lin, de jute, les panneaux de bois, sur lesquels ils pratiquent toutes sortes d'actions de transformation ou de destruction. Ils déchirent, froissent, plient, triturent... comme le mouvement Support-surface* né dans les années 1970, pour lequel le support peut devenir par exemple le sujet de l'œuvre.

Le support échappe aux formats traditionnels et la forme y est parfois directement découpée. C'est ce que Frank Stella a mis en œuvre dans les années 1960 avec les " shaped canvas*" (" toile en forme " ou " toile découpée ").

Les artistes introduisent beaucoup de supports non conventionnels, que l'industrie leur fournit ou qu'ils extraient de l'environnement quotidien, comme les Nouveaux Réalistes*.

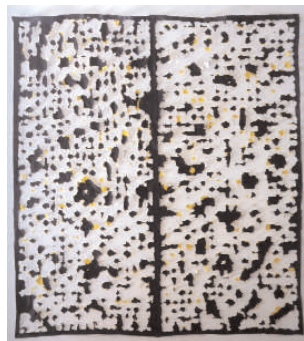
Ils récupèrent, détournent et accumulent à peu près tout ce qu'ils trouvent, et même l'objet tel quel peut devenir œuvre d'art par simple appropriation et décret de l'artiste, comme Marcel Duchamp l'a proposé auparavant avec ses ready-made*.

Une autre ultime recherche consiste à altérer le support de l'œuvre, qu'il s'agisse de le brûler, de le presser, de le lacérer, comme si on poussait plus loin ses limites physiques. Ces pratiques exploratoires font exploser le concept de support et visent tantôt à le déconstruire, tantôt à le reconstruire.

Edward Baran (Lesko, Pologne, 1934)

La porte

2003 ; acrylique et papier ; 2x1,80 m.

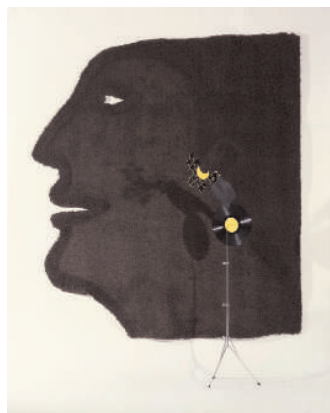


Cette œuvre de grand format a été réalisée par un artiste d'origine polonaise, à la fois peintre et licier. Sur une fine trame de fils, sont disposés des fragments de papier journal, peints dans des tons jaunes et noirs. Leur agencement crée un jeu de plein et de vide, laissant apparaître le mur, la cimaise, liant l'œuvre à l'espace d'exposition. Le quadrillage, clin d'œil au tissage, sert de support aux papiers colorés. Puis vient l'étape finale, où l'artiste décolle, ôte, arrache des fragments de papier. Par ce geste de destruction, l'artiste dévoile le squelette de l'œuvre, laisse percevoir le processus créatif. Cette image incomplète ouvre alors la porte à l'imaginaire de chacun.

Daniel Tremblay (Sainte-Christine-en-Mauges, 1950-Angers, 1985)

Sans titre

1982 ; moquette, disque, corbeau, étoiles ; 2,30x2 m.



Comment associer des matériaux banals : moquette, objet en plastique, disque vinyle, étoiles et créer une œuvre ludique et poétique ?

Cette installation* sans titre est constituée en deux plans : une tête immense disposée sur le mur comme s'il s'agissait d'un tableau devant lequel sont installés des objets en trois dimensions : le pied d'un pupitre surmonté d'un disque vinyle, puis d'un corbeau en plastique.

Daniel Tremblay pratique l'art du détournement, il choisit des objets dans la réalité et les métamorphose.

Il signifie les croassements de l'oiseau par un jaillissement d'étoiles noires, ponctué d'un croissant de lune lumineux. La moquette du fond est découpée en forme de profil et les traits du visage sont rendus visibles par le mouvement inversé des fibres de la

moquette et par des découpes pratiquées directement sur le support.

L'ombre portée de l'oiseau sur le fond contribue à lier les éléments en deux et trois dimensions et invite le spectateur à créer sa propre fiction et à inventer sa propre musique.

Jan Voss (Hambourg, Allemagne, 1936)

Grand triangle

1988 ; tissus, toile, peinture acrylique sur toile ; H. 2,74 ; L. 2,74 ; l.0,032 m.



L'œuvre est constituée de tissus peints et assemblés sur une structure de bois en forme de triangle. On hésite dans la qualification de cette œuvre ? S'agit-il d'une peinture, d'un bas-relief ? C'est un tableau-relief et l'artiste s'intéresse à la fois aux matériaux et aux processus de création.

Il élimine toute narration du tableau pour ne retenir que les composants formels : un châssis au format inhabituel, la toile qui présente la marque de l'action de l'artiste : marquer, déchirer, lacérer, détruire, mais aussi lier, attacher, accrocher, juxtaposer, assembler...

Depuis la fin des années 1980, Jan Voss découpe des morceaux de tissus dans des pièces de coton, préalablement disposées au sol et chargés de signes graphiques. Ensuite il les colle sur la toile ou bien comme dans cette œuvre, il les accroche librement sur un support de lattes de parquet récupérées pour constituer un relief. Il ajoute à sa composition des morceaux de cartons de récupération.

Propositions pédagogiques

Le support insupportable, remettre en cause le support comme espace de représentation.

Support = laboratoire de l'artiste ?

Expérimenter des actions sur différents supports, à la fois pour laisser une trace, pour transformer sa nature, pour la présenter : marquer, déchirer, lacérer, détruire, mais aussi lier, attacher, accrocher, suspendre, laisser pendre, juxtaposer, assembler, superposer, chevaucher...

C'est dur, c'est mou ? , expérimentation de supports hétéroclites.

Changement de support. Trouver des variations pour les œuvres de la collection.

Détournements d'objets, des supports avilissants ?

5- ESPACES ET FORMATS

La notion d'espace recouvre deux définitions. Elle correspond à la surface d'une œuvre, à ses dimensions plus ou moins importantes, à son étendue et donc au plan et aux œuvres en 2D, que l'on associe souvent à une autre notion, celle de rythme. Dans le second cas, l'œuvre est inscrite dans un environnement, qu'elle soit sculpture, architecture ou installation*.

Les artistes du 20^{ème} siècle ont prospecté toutes les limites de ces espaces, notamment en trois dimensions lorsque la sculpture est " descendue " de son socle pour mieux envahir le mur, le sol, l'espace tout entier. On touche parfois alors à l'architecture et l'œuvre devient totale, tant on peut la parcourir, y pénétrer, y habiter.

Les artistes tentent depuis longtemps de s'affranchir du format des œuvres dans des pratiques exploratoires. Les directions empruntées tendent soit vers l'amplification, l'agrandissement et le hors d'échelle, soit vers la miniaturisation, la réduction, et la concentration.

Dans le registre du colossal, la monumentalité manifeste la volonté de l'artiste de s'approprier le support, la matière et l'espace de l'œuvre, tandis que les diminutions de taille recherchent la maîtrise plus instantanée d'une totalité. La miniaturisation conduit parfois à la disparition de l'œuvre. L'œuvre perd en lisibilité au profit de la démarche.

Niki de Saint-Phalle (Neuilly-sur-Seine, 1930-San Diego, Californie, 2002)

L'Arbre-serpents

1992 ; polyester, peinture polyuréthane ; 3,15 x 3,56 x 2,28 m.



La sculpture très colorée arbore des têtes de serpents sortant d'un tronc juché sur un socle neutre. Les formes arrondies semblent accueillantes, tel un baobab bigarré, et incitent à se rendre sous l'arbre protecteur. La polychromie prononcée accentue l'aspect ludique et joyeux de l'œuvre.

Malgré son grand format, cette pièce perd un peu de son aspect monumental par son installation à l'extérieur, sur la terrasse du musée. C'est l'environnement qui change l'échelle de cette sculpture, initialement prévue pour être une fontaine. On imagine l'effet que produirait le déplacement de la sculpture dans une des salles de la collection d'art contemporain...

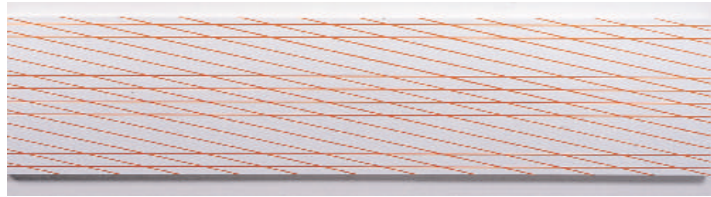
François Morellet (Cholet, 1926)

Parallèles 0-12°

(1952)-1997 ; peinture à l'huile sur bois ; 0,22x1 m.

1952x4, n°1 " Quand j'étais petit, je ne faisais pas grand "

2006 ; peinture à l'huile sur bois ; 0,88x4 m.



La première œuvre, réalisée en 1997 pour le musée des Beaux-Arts d'Angers à l'occasion de l'exposition " François Morellet, peintre amateur ", est une réplique d'une œuvre de 1952 perdue au cours d'un transport entre la France et la Pologne. Des lignes droites de couleur rouge vermillon se croisent sur un fond blanc. Il y a deux ensembles de droites parallèles orientées selon deux degrés d'inclinaison, l'un à 0° et l'autre à 12°, comme l'indique le titre. Elles sont disposées de manière régulière sur la toile et constituent une trame évoquant des jeux optiques.

Le format, pourtant réduit, évoque tout de même un panorama, et suggérerait presque un paysage.

Le motif de l'œuvre est le réseau de ces lignes parallèles. Ces trames captivent car elles semblent mobiles au spectateur lorsqu'il se déplace devant l'œuvre. Morellet use et abuse de l'effet produit, puisqu'il va jusqu'à les traduire en relief à l'aide de grilles métalliques, sphériques et mobiles !

La seconde œuvre est l'agrandissement de la première, commandée par le directeur du musée à l'occasion de la dernière exposition consacrée à l'artiste au musée des Beaux-Arts d'Angers en 2006 " 1926-2006, etc... récentes fantaisies ". La confrontation de ces deux toiles d'époques différentes permet de mettre en évidence l'importance du format de l'œuvre dans sa réception, son impact et sa compréhension par le spectateur. Selon Morellet : " Pour que les choses vides soient fortes, il faut qu'elles soient grandes ". Un tel format pose des problèmes d'accrochage, tant il s'éloigne de celui d'une toile de chevalet.

L'artiste joue avec les pleins et les vides, mais aussi avec deux types d'espace : celui de son support, comme de celui de la salle d'exposition.

Jean-Louis Cognée (Saint-Loup-sur-Thouet, 1940)

Le Peintre

1999 ; bronze et bloc d'ardoise ; 20x33x16,5 cm.



L'artiste est avant tout un modelleur et un conteur d'histoires. Il saisit des instants de vie partout où il se balade, dans la rue, sur le bord des rivières et traite parfois de grands sujets, mais toujours avec modestie et désinvolture, puisqu'il les appelle familièrement " ses petits machins ". Dans cette œuvre, il reprend un sujet souvent traité par les artistes, notamment en peinture, celui de l'artiste au travail. L'œuvre n'est pas autobiographique, puisqu'il choisit non pas un sculpteur, mais un peintre en plein air, sur le motif. On voit

tous les éléments de la mise en scène : un peintre debout devant son chevalet et un arbre pour signifier le contexte. Doit-on y voir un hommage aux paysagistes du 19ème siècle, qui ont prôné le retour à la nature et en tous cas une référence à un moment de l'histoire de l'art ?

L'installation de l'œuvre en haut de la cimaise, contredit toutes nos représentations de la sculpture : celle de poids et de densité des matériaux. Elle semble suspendue, en apesanteur. Malgré l'épais bloc d'ardoise du socle, tout concourt à donner une image légère de l'artiste et peut-être de l'art, à l'instar de Jean-Louis Cognée lui-même, qui préfère l'humour au sérieux.

Propositions pédagogiques

Remplir un espace, le vider, l'évider

" La sculpture commence pour moi quand on froisse une feuille de papier, ou que l'on écrase un paquet de cigarettes ", John Chamberlain, le passage d'une bidimensionnalité lisse à un volume chaotique peuplé de creux et de bosses.
2D/3D : le passage du plan à l'élévation, les œuvres bidimensionnelles du musée servent de plan à une réalisation en volume et vice versa.

Installer un volume dans un espace.

Pour être visible, le volume doit être proportionné à l'espace environnant. Pour se rendre compte de l'échelle d'une sculpture, on peut installer un petit volume dans différents espaces, par exemple sur la couvercle d'une petite boîte, sur une table d'écolier, dans un coin de la classe ou dans la cour de l'école.

On pourra alors chercher à comprendre la " mise en scène " de la sculpture de petites dimensions réalisée par Jean-Louis Cognée. Quel est l'effet visé par les conservateurs du musée et le muséographe en l'installant en hauteur et à l'extrémité de la cimaise. Quelle serait notre perception de cette œuvre si elle était disposée au sol de la même salle, dans un angle, sur un socle ?

Espace public/espace privé.

Jeux de grandeurs : faire en petit / en grand

Réduire/agrandir une forme, entre la maquette et l'œuvre grandeur nature.

Jouer avec les disproportions et changements d'échelles : une immense poupée dans un espace réduit et on pense à Alice au Pays des Merveilles, géante au pays des lilliputiens ou au contraire dans un espace immense et c'est Tom Pouce et son monde des géants

Agrandir ou réduire en utilisant divers moyens (projecteur, photocopieuse), quadrillage

Agrandissement, réduction, changement d'échelle, pour se réappropriier l'œuvre.

De la planète à la lentille... , Philippe Favier.

Le dessin envahit l'espace ", dessiner en 3D, fils, armatures, suspension, stable, mobile, ombres portées.

" Pour que les choses soient fortes, il faut qu'elles soient grandes ", François Morellet.

" Mes petits machins ", Jean-Louis Cognée.

Jeux de cadrages :

voir en grand, voir en petit

Dans la ligne de mire, s'inventer des viseurs, des objectifs, des fenêtres à découvrir l'espace.

ou avec d'autres outils : appareils photos, vidéo

se reculer, se rapprocher pour saisir une forme, voir de près/de loin, rendre visible / invisible

voir en entier, en partie, en détail, par tous ses angles, tourner autour, démultiplier le regard

fragmenter la forme, reconstituer le puzzle

6 - GESTE (CORPS ET OUTILS)

Dans l'art contemporain, le geste est démultiplié, amplifié jusqu'à l'extrême, ou bien banni et caché au maximum. L'artiste revendique sa tâche et se sert régulièrement de son corps comme valeur étalon, comme outil et distance à la fois.

La notion de geste entretient un rapport direct au corps : quelles sont alors les conditions de la réalisation de l'œuvre ? L'artiste mesure-t-il son corps au support ?

Ces préoccupations rejoignent les recherches de Léonard De Vinci : l'Homme de Vitruve, et celles de Le Corbusier : le Modulor, qui avaient déjà imaginé des rapports de proportion.

Dans les sculptures de Kirili, on ressent le lien physique de l'artiste à la masse de son support. Les empreintes et les traces de son corps dans des matières naturelles peuvent faire écho au *Souffle 6* de Giuseppe Penone (terre cuite, 1978, 158x75x79 cm).

L'empreinte peut également être la marque de l'outil en tant que prolongement du corps. Ainsi l'œuvre de Niele Toroni décortique l'acte du peintre : la touche devient sujet et objet de la peinture.

La démarche semble vouloir réduire la trace de l'outil et du corps par le geste, à leur plus simple appareil.

L'œuvre de Bertrand Lavier remet en cause le geste de l'artiste par un détournement du procédé industriel d'impression et en affichant un aspect formel plus proche de la vue d'une vitrine badigeonnée de blanc d'Espagne. Ce " trompe l'œil " repose les questions de la place et de la valeur du geste de l'artiste dans l'œuvre, si chère à Andy Warhol et Jeff Koons, entre autres...

Alain Kirili (Paris, 1946)

Grande nudité 1

1984 ; bronze ; h : 2,05 m, diam : 0,62 m.



Cette masse de métal présente une surface au relief profond et imposant, telle une colonne. En 1984, l'artiste entame une série de grandes formes matrices en plâtre, sur le double thème de la nudité et de la maternité. Pour cette sculpture, il a monté du plâtre et de la terre sur une armature métallique. La forme est définie par les limites de son propre corps et de ses bras enserrant le tas de matière. Kirili procède en trois phases : étirement vertical, modelage à même le corps, puis évidemment manuel ou mécanique.

La fonte en métal renforce l'aspect pérenne sans ôter le côté charnel et anthropomorphe de la sculpture. L'artiste s'approprie la matière avec son corps comme outil.

Niele Toroni (Muralto, 1937)

Empreintes de pinceau n°50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm

1996 ; huile sur toile ; 1,10x1,40 m (chaque élément).



Constituée de deux parties, cette œuvre forme un diptyque. Le motif unique, l'empreinte d'un pinceau n°50, est rigoureusement répété à intervalles réguliers, sur toute la surface de la toile. Les traces de peinture noire contrastent avec le fond blanc, attirant le regard vers ce travail minimaliste. A travers ces empreintes, l'artiste interroge la nature même de la peinture et son processus de création. Il simplifie

l'acte créateur en réduisant la peinture à l'essentiel : un geste, une trace, une forme. Depuis les années 60 l'artiste développe ainsi le même dispositif qui remet radicalement en cause les modèles institutionnels de la peinture.

Bertrand Lavier (Châtillon sur Seine, 1949)

La rue du pont Louis Philippe

2002 ; impression sur toile ; 1,71x2,07 m.



Cette toile rectangulaire est couverte de larges traces blanches, parcourant toute la surface dans un mouvement ascendant et descendant. Par endroits, de petits interstices laissent percevoir un fond plus sombre. Au premier regard, l'œuvre apparaît comme une peinture abstraite, exécutée dans un geste ample mais rythmé avec une éponge de ménage dont on voit d'ailleurs l'empreinte rectangulaire sur la surface. Pourtant l'artiste dupe le spectateur. Il ne s'agit pas ici de peinture, mais d'une photographie imprimée sur toile, celle d'une vitrine passée au blanc d'Espagne dans la rue du pont Louis Philippe, à Paris. A travers ce trompe l'œil, l'artiste questionne le rôle du peintre, le statut de l'œuvre et le regard posé sur l'art.

Propositions pédagogiques

Chercher comment :

- garder la trace d'un geste ou l'empreinte du corps. Effectuer des gestes larges ou plus ou moins contraints, en faisant intervenir non seulement la main, mais aussi le bras et le corps en entier.

La peinture entravée, concevoir des prolongements anthropomorphiques, outils et véritables prothèses pour peindre dans des situations très inhabituelles. Appliquer le même type de détournement aux supports, aux postures.

Amplitude maximale, comment mettre le corps à contribution afin d'atteindre les limites de ses capacités d'action dans un espace délimité : salle de classe, cour, pelouse, etc...

En série, la fabrication " à la chaîne ", inventer une chaîne de montage avec des gestes répétitifs pour réaliser des œuvres. Produire en grand nombre. Copie ?

L'appropriation comme geste ultime.

- faire varier les traces sur des surfaces de grandes, petites dimensions, et même avec des formats minuscules.

- agir par ajout ou retrait de matière (effacer, graver, rayer, tamponner, mais aussi tirer, pousser, enfoncer, extraire...)

- jouer sur le visible/suggéré, lisible/illisible, creux/bosse.

- créer un rythme, régulier ou irrégulier, rapide ou lent. Jouer sur la densité, l'orientation, le mouvement, la répétition, la rapidité, l'alternance de traits et de formes...

- expérimenter toutes sortes d'actions sur des matériaux souples (pâte à modeler, terre, sable...) ou rigides (papier, carton, bois, sol...), en 2 ou 3 dimensions et comparer les effets : tracer, marquer, dessiner, crayonner, griffonner, gribouiller, croquer, esquisser, effacer, laisser en réserve, ajouter, retrancher, remplir, enrouler, superposer, tramer, appliquer, appuyer, effleurer, étaler, frotter, racler, gratter...

- dessiner à main levée avec des techniques variées (encre, pastel, fusain, crayon gras, feutre...), la peinture, le modelage...

7- RYTHME

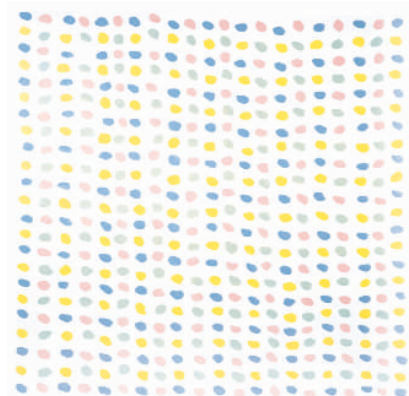
Beaucoup de peintres s'intéressent à la musique. Parfois même comme pour cette œuvre de Robert Malaval, ils s'en inspirent. Inversement des musiciens comme Pierre Boulez regardent le travail des peintres. Le compositeur raconte que les solutions trouvées dans un domaine l'aident souvent à trouver ses propres solutions. Les artistes, qu'ils soient plasticiens, musiciens ou encore chorégraphes cherchent à répondre à des questions fondamentales relatives à l'espace et au temps, c'est-à-dire au mouvement et à son rythme.

D'autres artistes cherchent à établir des correspondances entre les couleurs et les sons. Certaines couleurs sont qualifiées de criardes, à l'instar du rugissement des fauves, d'autres au contraire suggèrent la gaieté, le calme, le silence ou encore le spleen. Le " blues " des Noirs américains n'est-il pas issu de la contraction de deux mots " blue devils "? Le bleu est alors la couleur du cafard et de la mélancolie.

Robert Malaval (Nice, 1937- Paris, 1980)

Tutti Frutti

1973 ; acrylique sur toile ; 1,50x1,50 m.



Sur ce grand format dansent des points, qui au rythme de quatre couleurs répétées, emplissent l'espace de la toile. C'est à main levée, de manière irrégulière que l'artiste les a posés. Leurs tonalités acidulées alternent joyeusement avec le fond blanc, comme des respirations. Alignées, cadencées, ces touches sont semblables à des notes de musique, qui font penser à un morceau de Rock'n roll. Ce genre de musique a joué un grand rôle dans la vie de l'artiste qui s'est inspiré ici d'un air à la mode dans les années 60, *Tutti Frutti*, interprété par Elvis Presley. Rythmée et peinte avec légèreté, cette œuvre joue de sa picturalité et de sa sonorité.

François Morellet (Cholet, 1926)

Tirets jaune, jaune vert, jaune orange

1956 ; huile sur toile ; 1,40x1,40 m.



Cette toile carrée présente, sur un fond blanc, des motifs carrés élaborés à partir de tirets de même épaisseur, qui alternent verticalité et horizontalité. Chaque forme est peinte en jaune, mais l'artiste joue sur les tonalités et introduit des nuances : jaune-vert, jaune-orange. Aucune trace de pinceau n'est perceptible, les motifs sont exécutés avec rigueur, la signature n'est pas visible. L'artiste ôte toute sa sensibilité, trop subjective pour lui, et présente des œuvres objectives. En revanche, l'émotionnel du spectateur est provoqué par le trompe-l'œil et les vibrations rétinienne que les motifs créent.

Propositions pédagogiques

- Musicalité du geste : rythme, tempo, fréquence, intensité, mesure, trouver des équivalences plastiques.
- La réserve comme source de rythme, initiation à la gravure et au monotype.
- Vide et plein, l'alternance crée du rythme.
- La peinture scande le temps, recherche de partitions.

8 - LIGNE

La ligne peut être opposée à la surface, à l'étendue colorée, rappelant la vieille querelle du dessin et de la couleur. Elle structure, organise et cloisonne l'espace avec rigueur rectiligne et géométrique, ou bien elle se débat en arabesques, volutes et circonvolutions.

Les lignes de force sont encore présentes dans les œuvres, elles organisent et fédèrent les formes avec rythme.

Les rythmes envahissent parfois l'espace de l'œuvre jusqu'à le déborder. Ainsi, les alignements sont une pratique courante dans l'art d'aujourd'hui, qu'il s'agisse de dessin, de sculpture, ou d'installation.

Dans l'œuvre de Daniel Tremblay, la ligne s'inscrit en négatif, par un procédé proche de la gravure, par incision et soustraction de matière. Alors que dans la proposition de Francis Limérat, c'est au contraire l'adjonction, l'accumulation d'éléments linéaires qui charpente l'œuvre.

Avec Erik Dietman, c'est enfin la ligne qui joue dans l'espace en trois dimensions et trompe l'œil.

Daniel Tremblay (Sainte-Christine-en-Mauges, 1950-Angers, 1985)

Jaune et noir

1985 ; caoutchouc gravé et peinture ; 1,82x0,72 m.

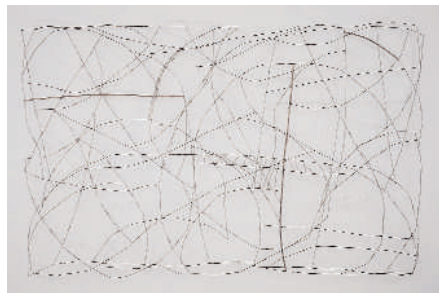


Cette œuvre est à la frontière entre peinture et sculpture, comme beaucoup d'œuvres contemporaines : le format est plat et mural mais résulte d'un enlèvement de matière. L'artiste utilise comme support et matériau un caoutchouc composé de plusieurs couches. Ainsi, quand il incise celle du dessus, de couleur noire, celle du dessous, de couleur jaune, apparaît. Le procédé dessine alors les contours de motifs épurés - un profil d'homme, un quartier de lune et une spirale hypnotique - qui évoquent le monde du sommeil et du rêve.

Francis Limérat (Alger, 1946)

Claire voie n°64

2003 ; assemblage de bois polychromes et collés ; 1,50x2,50 m.



Deux réseaux de fines baguettes de bois brut et de section carrée sont assemblés et délimitent un espace intermédiaire, fait autant de plein que de vide. La structure est aérienne et présentée décollée du mur blanc, ce qui laisse une grande part à l'éclairage et à l'ombre portée qui en résulte. Cette trame de lignes à claire voie intrigue car elle oscille entre figuration et abstraction, révélant une composition paysagère, ou un énigmatique système de lignes de force.

L'œuvre s'apparente finalement à une représentation tridimensionnelle, oscillant entre peinture, sculpture et dessin.

Erik Dietman (Jönköping, Suède, 1937- Paris, 2002)

La Bise

1983 ; fer forgé ; h : 1,60 m.



Cette sculpture mêle également pleins et vides, tout en jouant avec l'espace représenté. On distingue deux silhouettes de visages qui s'embrassent. La ruse habile consiste à faire imaginer la matière des deux visages là où on ne repère que du vide ! Dérision et poésie touchent le spectateur qui est aussi voyeur ou témoin de l'acte. Dietman joue avec poésie de l'illusion.

Propositions pédagogiques

- Jouer avec la ligne sous toutes ses formes, comme le propose François Morellet, " petite, fine, courte, longue, grosse, dans le plan, sur des tableaux, dans l'espace, sur des sculptures, sur des bâtiments "... ou encore des lignes droites, horizontales, verticales, diagonales, brisées, en zigzag, des segments de droite, des tirets, bandes, courbes, contre-courbes, arc convexe, concave,

Tracer, faire des réseaux de lignes, hachures, chaîne, trame,

Utiliser des outils simples : règles, tire-lignes, rapporteur, roulette, ruban adhésif, fil à plomb, modèle, patron, comme Morellet, mais aussi des matériaux souples qui se plient à la volonté du geste, les fils de fer, rouleaux de pâte à modeler, de terre,

Faire varier les couleurs : noir, blanc, rouge, bleu

Raconter des histoires de lignes

Cf. *La ligne rouge*, Pittau et Gervais, éditions Seuil Jeunesse

Jeux de trames :

Choisir un type de ligne (droite, fine, épaisse). Tracer ces lignes en parallèles sur des calques ou des rhodoïds, puis les superposer en adoptant une règle (variation des angles comme Morellet ou toute autre contrainte : rythme ou proximité de couleurs, variation des épaisseurs de trait...) de manière à constituer des trames.

Faire des réseaux de lignes, hachures, chaîne, trame.

Construire des motifs : trame, tamis, quadrillage, grille, grillage, damier, chevron, labyrinthe, entrelacs, arabesques
Juxtaposer les productions de chacun des élèves en une collection de trames. Les combiner avec des frottages ou photographies de grilles ou grillages prélevés dans l'environnement de l'école, avec des réseaux de lignes ou motifs repérés dans des magazines, reproductions d'œuvres...
" all-over " graphique, les lignes envahissent l'espace.
Démarcation : à la frontière, à la limite.
Structure et composition, les lignes charpentent l'œuvre.

9 - CONCEPTS

L'œuvre d'art matérielle a laissé place à l'idée, l'image, la trace de l'œuvre. De ce fait, les concepts font rage et détrônent souvent le primat de celle-ci. Quelques artistes, notamment Joseph Kosuth, partent de l'idée que l'art est langage et réalisent des œuvres qui mélangent des objets et leur définition, comme dans *Une ou trois chaises* en 1965.

Le spectateur peut être décontenancé par les aspects protéiformes et surprenants que revêt l'œuvre d'art. La mise en déroute s'accroît lorsqu'il ne trouve plus l'œuvre. La perception est fréquemment brouillée ou détournée. La partie de cache-cache est voulue par l'artiste mais rend l'œuvre moins accessible. Elle n'est pourtant pas complètement dissimulée, se montre et s'affiche ostensiblement ; tandis que nombreux sont les ouvrages, grammaires ou lexiques qui vulgarisent les pratiques et expliquent les règles de jeu.

Propositions pédagogiques

Inventer une règle du jeu, un système à répéter, soit en utilisant des verbes inducteurs tels que aligner, agencer, associer, superposer, accumuler, juxtaposer, interférer, répéter, redoubler, inverser, Couper, recouper, sectionner, fragmenter, mettre en rotation, faire pivoter
symétrie/ asymétrie, régulier/irrégulier

Faire des mathématiques en s'amusant :

chercher une règle objective, utiliser par exemple comme Morellet une liste de chiffres, ceux qui définissent Pi, des chiffres tirés au sort, des numéros de téléphone des personnes que l'on connaît ou extraite au hasard du botin... pour définir le rythme des lignes.

- " Ce sont les regardeurs qui font les tableaux ", Marcel Duchamp.
- Les bonnes idées prévalent, jeux de mimes, schémas, mises en scènes, appropriations devant les œuvres.
- Chercher de l'art là où il n'y en a pas (dans l'espace d'exposition, les meubles, les objets, de sécurité, de signalétique, les gens, l'air, etc.), puis proposer une réflexion artistique à partir d'un objet banal.
- Décontextualiser, " désartiser " l'objet d'art.
- " Ceci est de l'art ! ", René Magritte.
- " L'art est art en tant qu'art ", Ad Reinhardt, la formulation d'idées sur l'art en tant qu'acte artistique.
- On prend les mêmes et on recommence ! , redéfinition de l'objet artistique et de son environnement architectural par le langage, les mathématiques, les mesures, l'imaginaire et l'éphémère. Distance et mise à distance.

IV- LEXIQUE

1. MOTS-CLEFS DE L'ART CONTEMPORAIN

Action-painting

Ce terme se rapporte à une démarche développée aux Etats-Unis dans les années 1950 et particulièrement à celle de Jackson Pollock. Cet artiste laissait égoutter la peinture (to drop) sur toute la surface (all over) de grandes toiles disposées au sol à partir de boîtes de couleurs préalablement percées, d'où le nom de cette technique : le dripping. Ce que l'artiste fait passer sur la toile n'est plus une image, mais une action dans laquelle il est totalement engagé. Selon Harold Rosenberg, théoricien de ce mouvement, " la peinture-acte est de la même substance métaphysique que l'existence de l'artiste. Cette nouvelle peinture a effacé définitivement toute distinction entre l'art et la vie ". Les traces laissées sur la toile n'admettent aucun repentir, c'est-à-dire aucune retouche. L'œuvre est l'expression d'un instant spécifique et intense de la vie de l'artiste.

Assemblage

A l'encontre de l'œuvre classique, homogène, l'assemblage est une sculpture issue du rapprochement d'éléments divers (objets manufacturés, fragments d'objets ou formes façonnées dans des matériaux divers), fixés ensemble. Les artistes mettent à profit les tensions que produisent de telles rencontres, ils mêlent les techniques (peinture, sculpture, collage de matériaux divers) et décloisonnent ainsi les catégories artistiques traditionnelles. Certaines œuvres ne peuvent être définies comme des sculptures au sens classique. L'espace environnant joue un rôle important dans la manière dont les objets sont disposés, au sol, accrochés au plafond, sur les murs... et dans la perception de l'œuvre par le spectateur, qui doit souvent se déplacer pour la voir dans sa totalité.

Combine-painting

Robert Rauschenberg à partir de 1952 réalise des œuvres qu'il appelle des " combine-paintings " (des œuvres combinées) dans lesquelles il colle des objets réels divers sur un fond de peinture réalisé d'une manière traditionnelle. C'est également la technique de l'assemblage que les Nouveaux Réalistes ont retenu pour leurs Accumulations.

Installation

Certaines œuvres ne peuvent être définies comme des sculptures au sens classique. L'espace environnant joue un rôle important dans la manière dont les objets sont disposés, au sol, accrochés au plafond, sur les murs... et dans la perception de l'œuvre par le spectateur, qui doit souvent se déplacer pour la voir dans sa totalité.

Ready-made

Marcel Duchamp a l'idée de fixer une roue de bicyclette sur un tabouret de cuisine et de présenter cet assemblage comme une sculpture.

Il réitère ce geste artistique avec d'autres objets tirés de la vie quotidienne comme un porte-bouteilles, un urinoir, des objets trouvés au hasard sans aucune considération esthétique, qu'il désigne sous le nom de " ready-made " en 1915. L'artiste cherche ainsi à désacraliser le geste de l'artiste et le statut de l'œuvre originale. Marcel Duchamp, en bouleversant les catégories traditionnelles de l'art, a eu une influence déterminante dans l'art du 20ème siècle et suscité de nombreuses recherches notamment sur les objets : récupération, détournement, transformation, collage, assemblage... comme celles des Dadaïstes, des Nouveaux Réalistes...

Shaped canvas (toile en forme ou toile découpée)

Le format traditionnel des toiles est abandonné. La forme du support participe du projet de l'artiste ; la toile est découpée sur les bords, voire sur sa surface. Ce procédé a été mis en œuvre dans les années 1960 aux Etats-Unis, notamment par Franck Stella.

2. MOUVEMENTS ARTISTIQUES

Art abstrait

On dit qu'un tableau est abstrait lorsqu'il n'imité pas la réalité visible et la nature. Il ne reproduit ni des objets, ni des personnages, ni des paysages, qu'ils soient réels ou imaginaires. Un tableau abstrait s'intéresse avant tout aux agencements de formes et de couleurs sur la surface du tableau. Les artistes ont exploré diverses directions, certains d'entre eux ont développé un art géométrique (l'abstraction géométrique) ou plus libre (l'abstraction lyrique).

Art conceptuel

Forme d'art qui fait primer l'idée sur l'objet, à tel point que la réalisation de l'œuvre en devient secondaire. L'artiste n'expose parfois plus que des propositions, des définitions sur les murs, des installations spatiales et des documents sur ses propres pensées. La mouvance est née à la fin des années 60 aux Etats-Unis, en réaction à l'art minimal et à une trop grande marchandisation de l'œuvre d'art. On peut reconnaître une filiation à Marcel Duchamp qui a remis en cause de la notion d'œuvre avec ses " ready made ". L'apogée se situe dans les années 70, et le déclin de l'art conceptuel s'amorce par le retour de la peinture et de la sculpture.

Art contemporain

C'est l'art qui se fait par les artistes de notre époque. Il fait suite à ce que l'on appelle l'art moderne, qui est né au début du 20ème siècle, avec des artistes comme Picasso, Matisse...

Art figuratif

Art qui s'attache à la représentation de l'objet au contraire de l'art non figuratif et de l'art abstrait.

Nouvelle Figuration

Dans les années 1980, quelques artistes se sont à nouveau intéressés à la représentation, soit en prenant leurs sujets dans la publicité, la BD, les objets de la société de consommation, ou des scènes populaires. C'est ce que l'on appelle la " figuration libre, populaire " avec des artistes comme Combas, Di Rosa... La figuration est également dite " savante " lorsqu'elle met en scène sur des toiles de grands formats des personnages mythiques ou pratique l'art de la citation, notamment les références à des œuvres antérieures, réalisées par de grands artistes de l'histoire de l'art. Jean-Charles Blais et Gérard Garouste appartiennent à ce mouvement.

Arte povera

C'est un mouvement d'artistes italiens tels que Mario Merz, Yannis Kounellis, Gilberto Zorio, Giuseppe Penone, qui ont défini à la fin des années 1960 un nouveau champ d'expérimentations artistiques utilisant des matériaux pauvres, organiques (terre, pierres, végétaux...) des sources d'énergie (eau, feu...) et cherchent à élever les choses les plus banales au rang de l'art.

Bad Painting

Mot à mot " mauvaise peinture ", c'est un style pictural qui s'est développé à la fin des années 1970 aux Etats-Unis, en réaction au minimalisme et à l'art conceptuel.

Les artistes y revendiquaient l'intrusion de la figuration même la plus banale ou intime, ainsi que l'incorporation dans la peinture de matériaux trouvés, le tout dans une forme de délire baroque bariolé et empâté. Ce mouvement critiquait le " bon goût " et l'intellectualisme ambiants, en réhabilitant une sous culture. L'image y suscita un vif intérêt comme dans la société contemporaine, surinformée et violente.

Cette pratique a été rangée du côté des " trans-avant-gardes internationales, comme le mouvement éponyme en Italie, et comme les Nouveaux Fauves allemands. On retrouve par mi ces artistes : Robert Longo, Malcolm Morley, David Salle, Julian Schnabel, Jean- Michel Basquiat.

Expressionnisme

Tendance artistique qui apparaît au tout début du 20ème siècle et qui réunit des artistes pour qui l'expression détermine la forme. Le terme est véritablement défini lors de l'exposition du Sonderbund à Cologne en 1912 comme " le mouvement pictural qui se propose de simplifier et d'intensifier les formes d'expression par la mise en œuvre de

nouveaux rythmes et par la musicalité des couleurs " .

Parfois appliqué aux Fauves, il est véritablement caractéristique des œuvres de Die Brücke, de la Nouvelle Association des artistes de Munich et du Blaue Reiter.

Cette manière de " représenter l'art non pas comme un phénomène extérieur mais comme un élément de l'impression intense qu'on a récemment baptisée expression " Kandinsky, devient par la suite un terme générique employé pour définir l'œuvre de tous ceux qui traduisent leur préoccupation pour des questions morales, religieuses, sociales, ... de manière subjective.

Le néo-expressionnisme qualifie le renouveau de la peinture allemande depuis les années 1970, qui se traduit par un retour aux sources de l'expressionnisme du début du siècle, à la narration et par un goût pour la représentation (Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Georg Baselitz...)

Fauvisme

Le terme est inventé par un critique d'art choqué par l'audace des oeuvres qu'il voit au Salon d'Automne à Paris en 1905, et qu'il qualifie de " cage aux fauves ". Les artistes qui mènent tous des recherches sur la couleur pure s'approprient ce terme, pour revendiquer leur rejet de la peinture académique et de la perspective classique.

Dans ce mouvement informel se trouvent des artistes tels que Braque, Derain, Matisse, Rouault, Van Dongen et Vlaminck

Nabis

Il s'agit d'un groupe d'artistes constitué par Maurice Denis et Paul Sérusier en 1888, avec d'autres peintres comme Vuillard, Bonnard, Vallotton, qui ont refusé les préceptes de l'Académisme, du Naturalisme et même des Impressionnistes et Pointillistes et prôné avant le Fauvisme le traitement de la surface avec des aplats de couleur pure.

Le terme vient de l'hébreu «Nabi» qui signifie prophète et indique bien leur volonté d'ouvrir une nouvelle voie à la peinture.

Nouveaux Réalistes

Un groupe d'artistes parisiens, parmi lesquels Yves Klein, Arman, Raymond Hains, Jean Tinguely... et Pierre Restany, critique d'art, propose dans les années 1960 une nouvelle approche du monde contemporain, en s'appropriant des matériaux de la nouvelle réalité, par exemple celle des usines, de la publicité, de la science et de la technique. Ils pratiquent l'art de la récupération, d'objets industriels (Tinguely) ou de déchets (Spoerri), de l'emballage (Christo), des compressions (César), des décollages-collages (Hains) ou encore des anthropométries Klein).

Support-surface

C'est un mouvement artistique né en France en 1969, pour lequel le support devient le sujet de l'œuvre. Les artistes déconstruisent les éléments constitutifs du tableau. La toile n'est plus tendue sur le châssis, mais devient libre et pour des interventions, qui la mettent en pièce ; elle est découpée, froissée, brûlée, tressée...

Parmi les artistes de ce mouvement : Christian Jaccard, Daniel Dezeuze, Jean-Pierre Pincemin, Claude Viallat, François Rouan, Edward Baran.

3. BIOGRAPHIES DES ARTISTES

Edward Baran (1934, Pologne)

Vit et travaille en France depuis 1966.

A l'école des Beaux-Arts de Varsovie qu'il fréquente, deux tendances dominent parmi les enseignants : les peintres de vocation, ceux qui ont la peinture dans le sang, et les réalistes socialistes. Baran apprend au côté d'un peintre de la première tendance, Artur Nacht-Samborski, qui a fait partie du Comité de Paris, créé en 1924. Figuratif, il encourage ses élèves à peindre des paysages, des portraits, des natures mortes, mais surtout il incite à un travail de construction à partir de la couleur et de la forme.

Il fréquente aussi l'atelier de recherche " textile " où il découvre la matière comme fondement de création. Dans son enfance, il avait développé ses aptitudes manuelles, s'initiant au modélisme, apprenant la rigueur d'assembler : " Construire, coller, façonner... ". Il fabrique et fait voler des cerfs-volants, ce qui lui permet d'approfondir sa technique du papier collé et armé.

En 1966, il s'installe en France, habite Mougins, et pratique le tissage. C'est l'époque de Support-Surface*.

Le travail de Baran est abstrait et résulte de la découpe de matériaux variés, caoutchouc, laine, tissus, sisal, papier, raphia, qu'il tresse, froisse et entortille sur des supports constitués de fils tendus. Très vite, il fragilise son travail, joue des accidents. Non plus cantonné dans son rôle de support, mais acteur, libre, le papier se dresse, s'impose.

En 1979, il s'installe en Anjou et assure le fonctionnement des " ateliers textiles ", il devient professeur de " volume-couleur " au département Art de l'école Régionale des Beaux-Arts d'Angers jusqu'en 2001.

Jean-Louis Cognée (Saint-Loup-sur-Thouet, 1940)

L'artiste dessine, grave, modèle, sculpte, fond et peint des " petits machins ", comme il aime à le préciser depuis longtemps. Il bricole pour faire du beau, mettant en place dans un espace réduit des saynètes comiques, tragiques, ordinaires, modestes, et tellement poétiques. Sa pratique du volume lui permet de raconter des histoires en sculpture et il prétend se nourrir du dessin de Tiepolo. Son rôle d'enseignant à l'École des Beaux-Arts d'Angers lui permet de se montrer de connivence avec un " élève- acolyte " : Daniel Tremblay. La juxtaposition de leurs œuvres dans la salle du musée y fait directement référence.

Philippe Cognée (Nantes, 1957)

Le nom de Philippe Cognée est habituellement associé à ses tableaux à l'encaustique dont le fondu très particulier, obtenu au fer à repasser, constitue une véritable marque de fabrique et tend, dans l'esprit du public -voire de certains critiques-, à résumer l'œuvre de cet artiste.

En réalité, au moment où, au milieu des années 1990, il met au point cette technique, cela fait déjà plus de dix ans qu'il utilise la cire dans son travail pour en recouvrir sculptures et bas-reliefs ou en badigeonner ses toiles peintes à l'huile avant de les soumettre à la flamme du chalumeau. Depuis lors, fasciné par la qualité exceptionnelle de cette matière (il parle volontiers de " peau ") et par l'efficacité expressive qu'autorise cette technique, il n'a eu de cesse de faire appel, en le perfectionnant, à ce procédé de fabrication, développant au fil des ans un langage pictural très personnel et constituant un corpus d'images dont la force et la spécificité vont bien au-delà de l'effet de floutage qui frappe au premier regard.

Le propos de Philippe Cognée est toujours fortement ancré dans la réalité. C'est en promenant son regard sur le monde qui l'entoure qu'il puise les images à partir desquelles il construit ses tableaux. Les thèmes représentés reflètent l'extrême sensibilité de son regard à la force déshumanisante de notre société et à la solitude de l'individu pris dans un quotidien qui lui échappe.

Maurice Denis (Granville, 1870 -Paris, 1943)

Source Wikipedia :

Peintre, décorateur, graveur, théoricien et historien de l'art français.

Après des études au lycée Condorcet où il rencontre Edouard Vuillard et Ker Xavier Roussel il se forme au Louvre où Fra Angelico détermine sa vocation de peintre chrétien, marquée ensuite par la découverte de Pierre Puvis de Chavannes. Il étudie simultanément à l'École des beaux-arts et à l'Académie Julian en 1888 mais il quitte rapidement la première, la jugeant trop académique. Il rencontre cette même année Paul Sérusier qui lui offre un tableau, le Talisman. Il fonde avec ce dernier l'école des Nabis et en devient le théoricien. Plus ou moins détachés du christianisme, les Nabis cherchent des voies spirituelles au contact de philosophies et de doctrines nouvelles teintées

d'Orient, d'Orphisme et d'Ésotérisme.

En 1889, Maurice Denis découvre lors de l'exposition universelle la peinture de Paul Gauguin dont l'influence sera déterminante dans la suite de son œuvre. Il acquiert d'ailleurs l'une de ses peintures en 1903, L'autoportrait au Christ jaune, actuellement au musée d'Orsay.

A partir de 1890, il revient à un art plus décoratif, peignant de grands panneaux pour les habitations de plusieurs mécènes, puis dès 1892, il délaisse une iconographie traditionnelle pour des symboles plus personnels, inspirés par la poésie symboliste et la poésie épique du Moyen-Âge. Il introduit l'image de la femme dans des jardins paradisiaques dans lesquels les nuances et la pâleur des tons viennent révéler l'atmosphère rêveuse des lieux. Il découvre également l'Italie, à Fiesole, dont il va réaliser des paysages et aborde à partir de 1898, le thème des baigneuses au cours de plusieurs séjours à Perros-Guirec en Bretagne.

Il réside une grande partie de sa vie à Saint-Germain-en-Laye, dans son atelier " le Prieuré ". Son succès est alors international, Il enseigne à l'académie Ranson de 1908 à 1921. Il fonde en 1919 les Ateliers d'Arts Sacrés, formant toute une génération de jeunes peintres. Sa reconnaissance officielle atteint son apogée après la fin de la première guerre mondiale : il reçoit le grade de commandeur de la Légion d'honneur en 1926. Il est élu membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1932.

Erik Dietman (Jönköping, Suède, 1937- Paris, 2002)

Après des études artistiques en Suède, il quitte sa famille et son pays pour échapper à la prison (il est objecteur de conscience), avec l'intention de s'installer aux Etats-Unis.

Son voyage aboutit à Paris, où il rencontre fortuitement Paul Anderson, Robert Filliou et Daniel Spoerri.

Proche du mouvement Fluxus et du Nouveau Réalisme* mais refusant toute adhésion à un groupe, Erik Dietman joue avec le langage et introduit de l'humour dans ses œuvres travaillant tous les matériaux pour leur spécificité respective : la terre, le bois, le verre, le granit, le marbre, le bronze, l'acier, le fer...

Son œuvre s'inscrit dans un métissage entre poésie verbale et réalité des choses. Les dessins, les objets, les assemblages, les sculptures donnent une existence matérielle à la parole, au verbe, au mot. Chez Dietman, la fonction du langage est capitale.

Si Dietman appartient à une communauté informelle d'artistes en Europe, rassemblant de fortes personnalités comme Daniel Spoerri, Georges Brecht, Robert Filliou, Ben Vautier ou Roland Topor, il partage aussi le territoire formel et mental d'un Broodthaers ou d'un Magritte.

Alain Kirili (Paris, 1936)

Vit et travaille à Paris et à New York.

A la fin des années 60, Alain Kirili se lie au mouvement artistique qui s'organise autour de la revue littéraire *Tel Quel*. Sa première exposition personnelle a lieu en 1972, année à partir de laquelle il réalise des sculptures.

Il fait partie de la première génération d'artistes de l'après-guerre, qui est réceptive à la montée en puissance des artistes américains sur la scène artistique internationale depuis le début des années 1960. C'est une des raisons pour laquelle il choisit de s'installer à New York où il trouve un climat d'émulation artistique et une meilleure reconnaissance de son travail. Le MOMA de New York est la première institution à lui acheter une sculpture en 1975.

Les premières œuvres conceptuelles d'Alain Kirili s'inspirent des travaux du sociologue Pierre Bourdieu. Il exécute des sculptures qui sont des "champs de signes" en se référant aux religions israélite ou hindouiste, à l'islam, à la calligraphie chinoise. Il revendique l'aspect très fortement autobiographique de ses pièces abstraites. Il travaille le fer forgé pour "sa connotation phallique et pathétique". Il réalise des statues peintes en plâtre, plus expressionnistes, pour leurs implications féminines". Kirili développe une approche sensuelle de la sculpture, il insiste sur sa charge érotique et spirituelle, et défend envers et contre tout un art de la volupté. Depuis 1979, il installe des séries de Commandements, propose de petites sculptures en terre cuite (*Le Baiser, Noces* ou *Ivresse*) ou, avec les Célébrations, s'attaque au marbre extrait des carrières de Nuits-Saint-Georges pour des œuvres monumentales.

Sculpteur abstrait de renommée internationale, il a un faible pour le fer, le zinc, la terre et le plâtre. Il a la particularité de ne pas faire usiner ses œuvres mais de les réaliser lui-même, assurant la forge de sa sculpture, façonnant le matériau incandescent. Chacune de ses œuvres reflète la violence du geste et du feu. Chacune porte l'impact d'une émotion.

Bertrand Lavier (Châtillon-sur-Seine, 1949)

De ses premières œuvres, qui jouent sur l'ambiguïté d'objets repeints sans modification de leur apparence, aux superpositions et combinaisons ultérieures, il ne cesse d'interroger la nature de l'art et de ses rapports à la réalité quotidienne - ce qui inscrit ses démarches dans la descendance de Marcel Duchamp et des **Nouveaux réalistes***, lui-même avouant un intérêt passionné pour le travail de Raymond Hains.

Son analyse des catégories artistiques et des codes de présentation et représentation insiste sur la fonction de désignation du langage : ainsi, la peinture recouvre littéralement son motif lorsque, par exemple, un objet est repeint à touches épaisses dans ses couleurs d'origine, ou lorsqu'un tableau " ancien " est partiellement refait à l'identique. De manière proche, la sculpture est définie par le rôle du socle - et un réfrigérateur posé sur un coffre-fort peut dès lors être perçu comme une sculpture.

Lavier traque ainsi des réalités ambivalentes, révélant dans ses *Walt Disney Productions* les tableaux " modernes " dont la présence est habituellement imperceptible dans les décors où évolue Mickey. Si tout objet peut ainsi cumuler deux identités, " le fait de rapprocher des images est aussi important que d'en créer ", et le travail artistique tel que l'entend Lavier consiste en ces rapprochements d'images ou d'objets que l'usage quotidien maintient dans une séparation fonctionnelle.

Francis Limérat (Alger, 1946)

Vit et travaille à Paris et dans l' " Entre-deux-mers " en Aquitaine.

Il a enseigné à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts d'Angers. Il compose ses structures en trempant parfois dans un bain les baguettes afin de les rendre plus malléables aux courbes. Le bois de ces fines baguettes peut être, soit laissé brut, soit passé au brou de noix ou au blanc. Les matériaux, les outils, et les médiums, témoignent d'un naturel et d'une volonté d'épuration dans le but d'atteindre l'essentiel. Tout surplus est soustrait, engendrant au hasard des compositions, l'apparition de dessins structurés dans l'espace, telle une composition basée sur une variation de rythme entre passage, suspens, silence. L'artiste, avec le temps, semble se détacher de ce qui pouvait autrefois encore se lier à la peinture de chevalet, c'est-à-dire les pleins et la couleur. Il renonce également aux liens de fils pour n'utiliser que la colle invisible. Tout ce qui paraît superflu disparaît. Il n'y a plus aucune référence à l'architecture ou au paysage. Seul le traçage sur le vide est visible et se donne à voir.

Robert Malaval (Nice, 1937-Paris, 1980)

De 1954 à 1960, Robert Malaval exerce différents métiers (dépanneur, manœuvre agricole, distributeur de prospectus...) tout en réalisant ses premiers travaux artistiques.

Proche des **Nouveaux Réalistes***, il expose ses œuvres, des " peintures-reliefs " en 1961 pour la première fois.

L' " *Aliment blanc* ", prolifération de papier mâché qui traduit métaphoriquement " l'encombrement de la vie quotidienne ", tombe sur les meubles, les objets, envahit tout : " Vous pouvez penser à la prolifération des asticots sur une charogne ", dit-il.

En 1965, il décide de travailler pour changer la vie. Il réalise des séries de moulages de corps en polyester ou des peintures au pistolet d'empreintes de nus : ensembles Rose-Blanc-Mauve (1965-1969). Il crée des environnements avec des miroirs, des appareils électroniques et les anime avec du rock, des enregistrements du bruit de la mer ou du chant des oiseaux (*Transat, Marine, Campagne, Rock n'roll*, 1971).

Robert Malaval, ami des Rolling Stones, fut le peintre officiel du groupe. Il fut surtout précurseur dans la recherche d'ensembles (image, édition, son) qui s'intègrent à l'environnement.

A partir de 1972, il revient à la peinture sur toile, compose le cycle des tableaux Kamikaze, fin du monde (1977-1980) avec des paillettes brillantes.

Robert Malaval présente à Paris *Tutti Frutti*, œuvre peinte par l'artiste en quelques jours lors d'un été passé dans le Morvan, à la galerie Daniel Gervis en 1973 à l'exposition " Multicolor caméléon ".

Durant toute sa vie, il refuse d'être un artiste minutieux et contredit son talent et son caractère. Plusieurs fois il change de style pour éviter de devenir un bureaucrate de sa propre œuvre. Pour repartir de zéro, il retombe dans le magma de l'époque pour y chercher l'inspiration et la motivation. A chaque fois, il connaît des périodes de vie dites " blanches " où rien ne s'annonce, et où il refuse la peinture comme on évite son destin, pendant parfois plusieurs années. A chaque fois, il doit attendre que l'énergie monte en lui, sans contrôle. Son œuvre est un mélange d'énergie et de frustration.

L'artiste vit en permanence dans le grand défi, sur un équilibre précaire entre inspiration et savoir-faire, quand l'un essaie de déborder l'autre sans le détruire. Plusieurs fois il a brisé le système qui lui aurait permis de vendre, de réussir, de produire en quantité, d'accumuler des dollars.

Surmené, épuisé, après avoir évoqué souvent le suicide, il passe à l'acte dans son atelier, en août 1980, en se tirant une balle dans la tête.

Alexis Jeaneau dit Mérodack-Jeaneau (Angers, 1873 - Angers, 1919)

Alexis Jeaneau commence ses études artistiques à l'école des beaux-arts de sa ville natale. En 1890, il s'établit à Paris où il fréquente l'atelier de Gustave Moreau, et y fait la connaissance d'Henri Matisse, Albert Marquet et de Charles Manguin. Il participe au Salon des indépendants à partir de 1896. C'est au cours de cette période qu'il adopte le pseudonyme rosicrucien de Mérodak. Il se lie d'amitié avec le Douanier Rousseau et Henri de Toulouse-Lautrec. Il voyage en Hollande et en Angleterre. Sa première exposition personnelle est organisée à Paris en 1899 ; d'autres suivront, en 1900 à la galerie Danton, ainsi qu'en 1902 à la galerie Clovis-Sagot.

En 1904, il crée la revue *Tendances Nouvelles*, et organise à Angers en 1905 et 1907 deux salons, dits Musées du peuple, où exposent, parmi beaucoup d'autres artistes, Kandinsky et Ribemont-Dessaignes.

Dès les années 1910, dans la mouvance de l'**expressionnisme*** allemand et du **fauvisme*** français, il met en place une peinture fondée sur la couleur, qui fait de lui l'un des précurseurs dans ce domaine.

Retiré à Angers avant la Première Guerre mondiale, il y décède dans l'oubli.

Bernard Moninot (Le Fay, 1949)

Peintre français, il commence à exposer au début des années soixante-dix des œuvres évoquant l'environnement urbain : magasins, drugstores, stations-services, dont les vitrines sont elles-mêmes mises sous verre.

Ces constructions en épaisseur mettent le motif en abîme et jouent sur des effets de réel maîtrisés au point qu'il est difficile de distinguer, à l'intérieur des locaux, ce qui est peint de ce qui ne l'est pas.

L'univers de simulacres et d'isolement protecteur se prolonge avec les *Châssis* et *Serres* (1975-1976) en même temps qu'il aboutit à des peintures à l'acrylique sur assemblages de bois et de verre : transparence et opacité, épaisseur du support et perspective dessinée, continuent à échanger leurs qualités.

A la fin des années soixante-dix, une série de papiers à l'encre de Chine (*Chambre noire*) inverse les moyens de la vision : à la transparence succède l'obscurité, percée de faisceaux lumineux qui produisent leurs reflets sur un matériel de développement photographique. Moninot utilise depuis lors le verre comme support, fixant sur son envers, noir de fumée, pigments, ou poudre de graphite pour évoquer des éléments d'architecture (dômes, bibliothèques, lanternes, pigeonniers) de coupe circulaire, les ombres d'objets ordinaires (ressorts, roues de bicyclette) accrochés au plafond de l'atelier comme les planètes d'un ciel artificiel, ou de grêles constructions métalliques (tours et passerelles). Cette évolution du travail cerne de plus en plus clairement son axe constant : repérer les conditions d'apparition d'un objet dans la lumière et l'espace, ou comment sa définition visuelle implique la collaboration de la clarté et de l'ombre même.

François Morellet (Cholet, 1926)

François Morellet fait des études de russe à l'École de langues orientales à Paris (1945-1947), puis travaille dans l'usine familiale à Cholet et commence à peindre.

Après une courte période figurative, il parvient à l'**Abstraction*** en 1950 sous l'influence de Pierre Dmitrienko (1925-1974) ; il pratique alors une peinture très dépouillée, bientôt marquée par l'exemple de Mondrian.

Dès 1952, il adopte un langage géométrique composé de formes simples, lignes, carrés, triangles, assemblées dans des compositions élémentaires bidimensionnelles, qui jouent avec un nombre restreint de couleurs, posées en aplats et sans facture apparente.

Ces œuvres sont surtout exécutées d'après un système. Marqué par l'art de Max Bill et les entrelacs de l'Alhambra de Grenade, Morellet entend contrôler le processus de la création et démystifier la conception romantique de l'art et de l'artiste ; il justifie chacun de ses choix par un principe établi au préalable, qui peut aller jusqu'à faire intervenir le hasard dans l'attribution des différentes composantes du tableau.

L'œuvre d'art, pour François Morellet, ne renvoie qu'à elle-même et son titre indique la règle de jeu qui a présidé à son élaboration. Jusqu'en 1960, il établit les différents systèmes d'arrangement des formes qu'il emploie (superposition, fragmentation, juxtaposition, interférences...), en créant notamment sa première "trame", un réseau de lignes parallèles noires superposées selon un ordre déterminé.

Il est ensuite, de 1961 à 1968, l'un des protagonistes de l'art cinétique avec le G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuel), qu'il a fondé avec cinq autres artistes. Il participe également au mouvement international de la Nouvelle Tendence. Il cherche dans ce contexte à créer un art expérimental qui s'appuie sur les connaissances scientifiques de la perception visuelle et qui soit élaboré collectivement.

En 1963, François Morellet commence à utiliser des tubes de néon en s'appuyant sur les qualités spécifiques de ce matériau (intensité de l'éclairage, allumage instantané, fabrication impersonnelle).

Après 1970 débute pour lui une troisième période marquée par la création d'œuvres de plus en plus dépouillées, qui jouent avec leur support et l'espace qui les environne. Il réalise alors un grand nombre d'intégrations architecturales, qui attestent sa parfaite maîtrise dans le maniement des formes et leur adéquation parfaite avec l'architecture.

François Morellet - qui, dès l'abord, s'est distingué par ses préoccupations de l'**Abstraction géométrique*** traditionnelle - reste le seul créateur français appartenant à cette tendance à pouvoir se mesurer avec les artistes américains du Hard Edge, de l'**Art minimal et conceptuel***, dont il a largement devancé les propositions.

Katsushito Nishikawa (Tokyo, 1949)

Vit et travaille en Europe.

L'œuvre de Nishikawa se déploie selon deux axes prioritaires. Il s'agit tout d'abord d'une entreprise de démythification du geste créatif. Ceci conduit à une reconsidération du statut et des valeurs de différents territoires de création (arts plastiques, mobilier, design, architecture utopique et concrète...).

La relation de mimétisme entre le vocabulaire plastique, "l'ordre du construit" privilégié par Nishikawa et le caractère à la fois intemporel et infiniment varié des structures végétales, constitue l'autre dominante d'une œuvre qui se révèle plus par sa présence que par un rapport d'identification.

Ces créations sont empreintes d'un détachement serein qui les situe à la fois en marge et au cœur de l'aventure artistique de notre époque. Elles peuvent se voir comme la transfiguration poétique d'une loi universelle de perpétuation. L'œuvre de Nishikawa est un moment de création hors du temps qui semble pourtant appartenir à notre mémoire collective et provoque à ce titre un trouble profond.

Niki de Saint Phalle (Neuilly sur Seine, 1930 -San Diego, Californie, 2002)

Catherine Fal de Saint Phalle, dite Niki de Saint Phalle, est d'abord comédienne et ne suit pas d'enseignement artistique, mais commence à peindre en 1952. En 1960, elle devient la compagne de Jean Tinguely. Sa première exposition personnelle a lieu en 1961.

Elle y présente alors des peintures-reliefs, les *Tirs à la carabine*, parodies interactives de l'**Action Painting*** (le spectateur doit faire feu sur des ballons remplis de peinture qui coule sur la toile, elle fait "saigner une peinture en lui tirant dessus").

Elle assemble reliques, angelots et crucifix et les recouvre de peinture dorée. Vers 1965, elle entreprend la série des *Nanas*, des caricatures bariolées et baroques de la condition féminine, *Nanas* qu'elle modèle sans cesse, dans le polyuréthane et jusqu'en de gigantesques formats, qu'elle pare de couleurs vives et qu'elle orne de mosaïques et de fragments de miroirs.

Ces statues seront ensuite accompagnées de musiciens de jazz, de *Sportifs* et de *Totems*.

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely ont exécuté ensemble des sculptures pour des commandes. Une *Elle*, de 23 mètres de long, a ouvert en 1966 à Stockholm son sexe-entrée béant aux visiteurs ; les *Nanas* et les *Méta-mécaniques* s'affrontent dans la Fontaine Stravinsky à Paris. Elle a créé un jardin de sculptures : le jardin des Tarots à Garavicchio en Italie.

Lors de sa réouverture en 2004, le musée des Beaux-Arts avait consacré sa première exposition temporaire à cette artiste.

Niele Toroni (Locarno-Muralto, Suisse, 1937)

Peintre suisse, il vit et travaille à Paris depuis 1959.

Abandonnant rapidement la pratique d'une abstraction assez banale, il réalise ce qu'il nomme un " Travail-Peinture ", qui se présente uniquement sous l'aspect d'empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers de 30 centimètres.

Si les premières empreintes datent de 1966, elles sont pour la première fois rendues publiques en 1967, au Salon de la Jeune Peinture, dans le cadre des manifestations du groupe BMTP (Buren, Mosset, Toroni, Parmentier). Depuis lors, Toroni répète inlassablement ses empreintes sur des supports différents : toile, coton, papiers, toile cirée, mur, sol...généralement sur fond blanc. Chaque " Travail-Peinture " est déterminé par son lieu d'accueil, révélant les qualités d'un espace qu'il expose en s'y exposant. Recentrant l'intervention de l'artiste sur son geste minimal, Toroni revendique pleinement le titre de " peintre ", chacune de ses œuvres rappelant que la peinture est, radicalement, marquage coloré d'une surface inscrite dans un espace.

Daniel Tremblay (Sainte-Christine-en-Mauges, 1950-Angers, 1985)

Sa carrière artistique, comme celle d'Yves Klein, fut relativement courte, brisée nette à 35 ans par un accident. Il fut l'un des rares artistes français à partager l'aventure des changements venus de Grande-Bretagne dans les années 80, après les années 70 qualifiées de " froides, rigoureuses, analytiques et pesantes ". Comme les artistes anglais, Tremblay s'approprie des matériaux banals, mineurs, reconnaissables : caoutchouc, plastique, linoléum, ardoises vraies ou fausses (comme il se devait pour un angevin), carton, paillason, gazon synthétique, moquette, charbon, paille, ou encore des objets, certains emblématiques comme la faucille (mais sans le marteau), ou bucoliques et agrestes, allusifs comme les volatiles en plastique, ou d'autres plus agressifs comme le revolver...Les œuvres témoignent d'un jeu entre l'éphémère et l'éternel. L'artiste marie l'humour et le sérieux. Il voit avec tendresse les êtres et les choses, la présence et l'absence, les petits riens. Il a ainsi recyclé matériaux et objets et a élaboré des œuvres subtiles qui sont de véritables entités poétiques et signifiantes, qui sont des reliquats d'une émotion, d'un moment de plaisir.

V - BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages soulignés sont disponibles à la boutique du musée (liste établie par Lucille Ruffinoni).

Ouvrages généraux

- *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Florence de Mèredieu, Larousse, coll. In extenso, 1994, rééd.2004
- *L'art contemporain*, Jean-Louis Pradel, Larousse, Paris, 1992, rééd.2004
- *L'art contemporain*, Yves Michaud, documentation photographique, n° 8004, la documentation française, 1998
- *L'art contemporain*, Isabelle de Maison Rouge, Jean-Marc Prévost, Lionel Salem, Les essentiels Milan, 1997
- *L'art contemporain mode d'emploi*, Elisabeth Couturier, Filipacchi, 2004
- *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, sous la direction de Gérard Durozoi, Hazan, 1992
- *Nouveau dictionnaire des artistes contemporains*, Pascale Le Thoirec-Daviot, Larousse, Paris, 2004
- *La culture, pour quoi faire ?* Olivier Deloeuil, Flammarion, Paris, 2008
- *Atlas de l'art contemporain à l'usage de tous*, D. Gielen, Musée des arts contemporains au Grand Hornu, 2007
- *L'art moderne et contemporain*, Serge Lemoine, Larousse, 2007
- *L'art contemporain en France*, Catherine Millet, Flammarion, 2005
- *Qu'est-ce que l'art contemporain en France ?* Beaux-arts Magazine, 2006
- *10 clefs pour s'ouvrir à l'art contemporain*, Archibooks, 2007
- *La crise de l'art contemporain*, Yves Michaud, PUF, 2005
- *L'art contemporain*, Catherine Millet, Champs Flammarion, 2006
- *Histoire de l'art contemporain*, Jean-Luc Chalumeau, Klincksieck, 2004
- *Lire l'art contemporain*, Ewig, Larousse coll. Comprendre et Reconnaître, 2005
- *L'art contemporain*, Domino, Scala, 2005
- *L'art contemporain*, ABCdaire Flammarion, 2003

Jeunesse

- *L'art contemporain*, n°12, Autrement, 2005
- *L'art par 4 chemins*, Sophie Curtil, Milan, 2005
- *L'art concret*, Dada n°101, Mango, 2004
- *Le grand livre de l'art moderne*, Dickins, Usborne, 2006
- *Farces*, Anette Messager, Seuil jeunesse, 2003
- *Tiré à quatre épingles*, Weiner, Seuil jeunesse, 2003
- *La Ligne rouge*, Pittau et Gervais, Seuil jeunesse, 2004
- Les 4 titres de la collection *Zigart* des éditions du Centre Pompidou (2002 à 2006)

Vidéos

Place à l'Art contemporain!

Une série de six films documentaires consacrés à l'art contemporain, conçue et écrite par Jacques Bouzerand et réalisée par Thierry Spitzer. Cette série, produite par Futur TV, (directeur Guy Job), a été diffusée de 2003 à 2005, sur France 5, canaux hertzien et numérique. La diffusion de cette série dans le cadre scolaire est "libre de droits" et autorisée.

Cette série documentaire dresse un état des lieux de l'art contemporain en France au début des années 2000. Contrairement à ses voisins, la France affiche un certain retard en matière d'initiation et de sensibilisation du grand public à l'art contemporain, un domaine encore réservé aux aficionados. Fort de ce constat, Jacques Bouzerand et Thierry Spitzer ont voulu " ouvrir une fenêtre sur l'art contemporain " afin de le rendre accessible à un public plus large. Que disent et que veulent dire les artistes aujourd'hui ? Où sont leurs sources, leurs inspirateurs ? Qui s'intéresse à ce qu'ils font ? Comment la société réagit-elle à leur production ? Comment le marché de l'art prend-il en compte cette création ? Jacques Bouzerand et Thierry Spitzer présentent une enquête sur les artistes, les lieux, les matériaux, ceux qui font l'art, ceux qui le vendent, l'achètent, le collectionnent. Une centaine d'artistes ont été mobilisés, sans compter les collectionneurs, les marchands d'art, les galeristes, les directeurs de musée etc.

Sites à consulter

<http://www.pedagogie.ac-nantes.fr>

Dans la rubrique " Actualités de l'espace pédagogique "