

# Un corps inattendu



## Pistes pédagogiques

Avec cette exceptionnelle exposition « Un corps inattendu » c'est une véritable histoire de la figuration dans la seconde moitié du XXème siècle qu'il nous est donné de rencontrer. Le corps apparaît sous de multiples formes. Sa représentation est, pour ces artistes majeurs, le théâtre de leurs doutes, de leurs interrogations qui marquent cette période. C'est aussi l'objet de nombre de manipulations et d'expérimentations plastiques.

Dans ces lignes vous trouverez abordées, sans visée exhaustive, quelques questions qui jalonnent les pratiques artistiques mais aussi l'enseignement de l'histoire des arts, discipline au croisement des enseignements et qui trouvera ici un écho très riche.

Dans la mesure du possible les œuvres sont abordées en fonction de leur accrochage. Celui-ci organisé par Jean-Louis Prat, commissaire de l'exposition, établit une sorte de dialogue entre les œuvres et invite le spectateur à construire lui-même ses compréhensions.

Cette exposition, « Un corps inattendu » c'est aussi une façon de se remettre en mémoire – si tant est que cela soit nécessaire – combien la question de la représentation du corps reste un inépuisable sujet.

## Histoire des arts :



**Pablo Picasso**,  
(1881, Malaga - 1973, Mougins)  
*Femme assise* - 1962  
- Huile sur toile -  
156 x 114 -  
Collection particulière

Les élèves trouveront ici une multitude de sujets d'interrogation de questionnement et d'éblouissement. Les relations aux programmes d'arts plastiques sont nombreuses et vous en trouverez quelques unes dans les lignes qui suivent. C'est aussi une rencontre avec l'histoire des arts et donc la possibilité d'alimenter l'interdisciplinarité qui est la marque de cet enseignement. Les regards croisés permettront d'enrichir la compréhension réfléchie de ces œuvres et, tout autant, de « constater la pluralité des goûts et des esthétiques et de s'ouvrir à l'altérité et à la tolérance » (programme d'histoire des arts).

Les noms prestigieux qui caractérisent, entre autre, cette exposition sont l'occasion d'une rencontre réelle avec des artistes qui ont marqué l'art du siècle passé. Cette rencontre peut être l'occasion de découvrir des œuvres au travers de leur réalité physique. En prenant d'abord en compte leur présence dans l'espace des salles d'exposition. Les dimensions des œuvres, en majorité réduites, sont un premier constat que l'on peut faire dans le rapport au corps, mais aussi à l'image qui en est donnée. Ces œuvres s'inscrivent également dans l'histoire des arts dans la mesure où elles prolongent des questions, des images, revisitent des archétypes.

## Les archétypes :

Ou comment l'histoire des arts peut être une source d'inspiration directe ou pas.

Yves Klein avec *Portrait relief d'Arman (PR1)* revisite la statuaire antique des Kouros représentés les bras le long du corps, les coudes légèrement décalés, les poings serrés. Le fond doré fait penser quant à lui à la tradition Byzantine.

Dans les œuvres de Basquiat les symboles christiques, comme la couronne d'épine, sont souvent présents. C'est le cas dans *Robotman and Woman*, œuvre dans laquelle la femme frappée de stéatopygie peut rappeler les vénus préhistoriques. Robert Combas quant à lui puise dans le quotidien.

La posture de la sculpture de Jaume Plensa évoque le scribe égyptien, avec l'évidence des genoux comme un point fort, elle évoque aussi la posture de Bouddha. Gilbert Perlein « pense également aux momies aztèques que l'on a retrouvées les jambes repliées et enlacées par les bras, figées pour l'éternité, tu parles d'un point d'origine : le point foetal. (...) - Absolument, répond Jaume Plensa. Je crois que si nous essayons d'aller dans la direction intérieure, nous empruntons le chemin qui croise inévitablement toutes les cultures et religions, qui éclaire à nouveau tous les lieux communs oubliés et qui nous montre les points de rencontre avec les grandes traditions de la pensée du monde. » (Interview dans : [http://www.mamac-nice.org/francais/exposition\\_tempo/musee/pensa2007/entretien.html](http://www.mamac-nice.org/francais/exposition_tempo/musee/pensa2007/entretien.html)).



**Jaume Plensa** (1955)  
*Philip Glass (W14784)*  
- 2008 - Aluminium,  
pièce unique -  
99 x 61 x 91 cm -  
Courtesy Galerie  
Lelong, Paris

Alechinsky puise lui, dans la littérature, de Lewis Carroll à Carlo Collodi (auteur de Pinocchio) et déclare en commentant son œuvre : « Et si mon Alice n'était plus mon Alice ? Qui me dit que ... Rouge avec un long, long nez. C'est Pinocchio, parole d'honneur ! On l'avait pourtant prévenu : « Si tu mens, ton nez s'allonge. »



**Germaine Richier**  
(1902, - 1959, Montpellier)  
*L'hydre* - 1954 -  
Bronze - 79 x 28 x 32  
cm - Collection  
Famille Germaine  
Richier

Pour Germaine Richier c'est dans la mythologie qu'elle puise. *L'hydre*, monstre à plusieurs têtes que dût combattre Héraclès, est présenté ici avec un corps humain, les bras tendus. Pour Velickovic, c'est son expérience personnelle qui lui fait traduire en peinture les tragédies du XXème siècle. L'artiste est âgé de six ans lorsqu'il fuit la ville de Belgrade envahie par les Nazis. Il aperçoit à cette occasion ses premiers pendus. «Je n'étais probablement pas conscient de ce que je voyais, mais la scène s'est en effet gravée au fond de ma mémoire, et je l'ai emportée avec moi, elle m'a accompagné avec quelques autres jusqu'à aujourd'hui», se souvient-il. La Libération, quelques années plus tard, imprime aussi fortement des images d'horreur sur la rétine du jeune garçon, avec notamment le corps d'un soldat russe au visage calciné. (*Catalogue de l'exposition V. Velickovic - Peinture depuis 1968, Montélimar, 2010.*)

Dans *Figure tressement 1 et 2* François Rouan représente un personnage allongé qui rappelle de façon assez explicite le nu présent dans l'œuvre *Etant donné: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* de Marcel Duchamp.



**Sam Szafran**  
(1934)  
*Gisant* - 1968 -  
Fusain sur papier  
- 77 x 59 cm -  
Collection particulière

Pour Ernest Pignon Ernest et Sam Szafran c'est en prolongeant une tradition du métier et du savoir faire, qu'ils renouvellent leur pratique. Le premier revisite ici l'art religieux qui pourra rappeler certaines figures de l'extase comme celle de *Sainte Thérèse* du Bernin ou *La Conversion* de Saint Paul du Caravage.

La *Stèle bleue* de Raoul Ubac s'érige, semblant sortir du sol, sans socle, tel un mégalithe.

Marc Chagall va puiser dans l'imagerie populaire des éléments constitutifs de sa peinture, comme les éléments architecturaux présents sur la droite de la toile. Pour Giacometti, c'est le hiératisme des ses œuvres qui permet de l'inscrire dans une tradition artistique là aussi héritée de la période archaïque de l'antiquité.

## Représenter le corps :

Représenter le corps au XXème siècle c'est se positionner par rapport à une longue tradition de la figuration, qui remonte aux premières empreintes de l'art pariétal. Mais c'est aussi se situer dans l'histoire. « Le corps est, avant tout, un résultat : le signe que le corps est une formule instable, figure qui s'esquive, s'échappe parfois, que l'on ne saurait représenter sans douter bientôt de la valeur de ce que l'on représente » écrit Paul Ardenne. Et plus loin il précise que la représentation « adopte une forme non plus fixe mais en constant devenir, souvent brutalisée et déshumanisée quelquefois carrément portée à radier l'objet même. » (*L'image corps éditions du Regard p.9*)

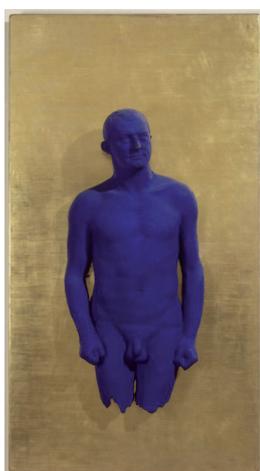


**Francis Bacon** (1909-1992)  
*Tête (Homme en bleu)*  
- 1961 - Huile sur toile  
- 45,8 x 38,1 cm -  
Collection particulière

Dans les programmes la question de la représentation est récurrente, et questionnée par tous les écarts générés par les conditions et les moyens de réalisation. Elle engage aussi la question de la ressemblance.

Représenter c'est présenter à nouveau, une présentation qui passe par des filtres multiples, du regard à la main. Pour Hegel « on ne représente jamais le corps pour lui-même mais pour l'idée qu'on s'en fait » (*cité par Paul Ardenne L'image corps p12*). Les œuvres ici présentées en dressent quelques constats. A commencer par la première salle où *La chasse, femme fétichisée*, de Richard Lindner affiche au regard du spectateur, les atouts de sa féminité. Le personnage d'Adami se perd lui dans les arcanes de l'architecture.

Les deux œuvres d'Yves Klein présentées dans la même salle, poseraient un tout autre postulat : celui de s'affranchir de la représentation ? Le recours à l'empreinte, dans la série des anthropométries permet à Klein une distanciation. Hissé sur un escabeau, il est chef d'orchestre et dirige ses « femmes pinceau ». Le nu apparaît ici comme un signe sur la surface de la toile, il est aussi le résultat d'un contact, d'une affinité avec le subjectile. «Le tableau n'est que le témoin, la plaque sensible qui a vu ce qui s'est passé. La couleur à l'état chimique, que tous les peintres emploient, est le meilleur médium capable d'être impressionné par l'événement» déclare l'artiste ([http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves\\_klein/ENS-Yves\\_Klein.htm](http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm)). Il représente sans passer par le filtre de la main. Avec le moulage c'est une réalité physique qui se présente à nous, au plus près du modèle. Le moulage pouvant être assimilé à une photographie en trois dimensions.



**Yves Klein** (1928-1962) Paris.  
*Portrait relief d'Arman, (PR 1)* -  
1962 - Pigment pur et résine synthétique sur bronze monté sur panneau recouvert de feuilles d'or -  
176 x 94 x 26 cm -  
Collection particulière

Ce rapport au réel se retrouve dans l'œuvre de Jaume Plensa *Philip Glass (W14784)*. Par le titre, l'œuvre renvoie directement à un individu. Les traits ne sont à proprement parler pas reconnaissables et, sans doute, encore moins le corps dont la représentation est récurrente dans l'œuvre de cet artiste.

Le corps dans l'œuvre de Dubuffet est le résultat d'un assemblage de formes qui s'agglutinent jusqu'à la défiguration.

Pour Basquiat, la représentation se fait sans savoir-faire apparent mais dans un vocabulaire qui lui est propre. Il développe une narration autour de sujets comme la condition noire aux Etats-Unis au début des années 1980, le racisme et l'injustice, la part des artistes noirs dans la création américaine, la mémoire de l'esclavage et celle de l'Afrique. Combas s'inspire du rock dont il est un fin amateur, des images populaires, des livres d'enfance, des manuels scolaires de tout ce qui fait une culture populaire accessible à tous. Les personnages se déploient et saturent l'espace avec une multitude de détails.



**Jean-Michel Basquiat**  
(1960 - 1988)  
*Robotman and Woman* - 1982 - Crayon gras, feutre et crayon sur papier - 56 x 76,5 cm - Collection Enrico Navarra

A l'étage, dans la première salle, la représentation est mise en péril par le travail dans la matière. Qu'elle soit picturale comme dans *Alice grandit* de Pierre Alechinsky ou terreuse dans le corps recroquevillé d'Antoni Tapiès. Willem de Kooning pétrir la terre de ses mains jusqu'à l'informe de ce corps sans squelette qu'est Grand torse, qui pourrait faire penser à la dépouille de Michel Ange dans *Le Jugement Dernier* à la Chapelle Sixtine. C'est un « art de la convulsion » dit Philippe Sollers.



**Germaine Richier**  
(1902 - 1959)  
*Le pentacle* - 1954  
- Bronze - 80 x 36 x  
23 cm - Collection Fa-  
mille Germaine Richier

Germaine Richier « travaille corps amplifiés, remodelés, tout simplement nés d'autres certitudes et de dissemblances ... Nardone qui fut le modèle de Rodin pour son Balzac sera le modèle de Germaine Richier et le détonateur de nombreuses sculptures. Ainsi une imposante morphologie sculptée, paraissant issue de temps plus anciens, deviendra dès lors le symbole d'une époque libérée des contraintes imposées par les canons d'une beauté surannée » écrit Jean Louis Prat (*Catalogue de l'exposition p108*). Ce qui frappe dans la représentation des corps de Vladimir Velickovic ce sont les positions des corps qui semblent s'accrocher ou chuter. Ces figures, traduisant ses expériences passées, hantent sa peinture. « Il y a sans doute une guerre en moi que le spectacle du monde d'aujourd'hui ne risque ni d'effacer ni de guérir, mais au contraire de raviver » (*Catalogue de l'exposition V. Velickovic - Peinture depuis 1968, Montélimar, 2010.*)

Les sculptures d'Henri Laurens sont souples, organiques, gardant le souvenir de l'expérience cubiste qu'engendre la multiplication des points de vue, comme on peut le constater également dans les deux œuvres de Pablo Picasso.



**Henry Moore** (1898-  
1986) *Working model for  
reclining figure* - 1976  
- Bronze - 30,5 x 79,5 x  
40 cm -  
Collection particulière

Cette fragmentation de la forme conduit à un rapport plein vide que l'on retrouve dans l'œuvre d'Henry Moore. Ce dernier cherche moins à reproduire qu'à produire des formes organiques se justifiant par leur seule présence et conduisant à une autonomie de la sculpture. L'asymétrie est utilisée comme principe dynamique. Quand à la position allongée de *Working model for reclining figure* il l'explique en disant qu'«il existe trois positions fondamentales de la figure humaine : debout, assise, étendue (...). Des trois positions, c'est la position étendue qui laisse le plus de liberté du point de vue de la composition et de l'espace. La figure assise doit être assise sur quelque chose. On ne peut la séparer de son piédestal. Une figure étendue peut l'être sur n'importe quelle surface. Elle est à la fois libre et stable. » (in *La Sculpture* éditions Taschen p.1040).



**Henry Moore**  
(1898-1986)  
*Working model  
for reclining figure*  
- 1976 - Bronze -  
30,5 x 79,5 x 40 cm  
- Collection parti-  
culière

La représentation de la figure dans le travail de François Rouan passe par une procédure essentielle : le découpage et le tissage de la toile. La fragmentation qui en résulte de l'image du corps peut aller jusqu'à la perte comme dans *Tête Membrillo*.

Pour Georg Baselitz il « fallait prendre dans la peinture ce qui était traditionnel — au niveau du motif — c'est-à-dire un paysage, un portrait, un nu et je les retourne et je les peins à l'envers. C'est le meilleur moyen de vider de son contenu ce que l'on peint. Quand on peint un portrait à l'envers, il est impossible de dire : ce portrait représente ma femme et je lui ai donné une expression particulière. Il n'existe aucune interprétation littéraire possible avec cette méthode » (*Catalogue de l'exposition p42*).

Il serait possible de rapprocher cette démarche de l'anecdote rapportant les conséquences que vont avoir, pour Kandinsky, la découverte d'un de ses tableaux posé à l'envers. Il s'agit moins d'interroger le motif dans son rapport au réel que de redevenir plus attentif aux dimensions plastiques de l'oeuvre. Il s'agit en quelque sorte d'évacuer le motif, la ressemblance qui se réduit à quelques lignes et zones colorées.

Dans *Bacchus penché* de Paul Rebeyrolle, c'est dans le rapport fond / forme que s'opère la figuration. Un monde à part entière c'est bien celui d'Eugène Leroy qui semble perdre, au cours de la réalisation de sa peinture, son référent. Corps de femme ici représenté se trouve englué dans la matière picturale jusqu'à s'y dissoudre. C'est de l'autonomie de la peinture qu'il s'agit quand il déclare en 1996 : «Je crois que je n'ai pas voulu faire une belle toile, j'ai simplement voulu faire de la peinture» (*catalogue de l'exposition p18*).



**Joan Miró** (1893 – 1983)  
*Jeune fille s'évadant*  
- 1968 - Bronze peint  
- H.C.II /II - 166 x 34.5 x 63 cm -  
Collection Successió Miró



**Martial Raysse**  
(1936)  
*Le jeune garçon* -  
1983 - Détrempe  
sur papier ma-  
rouflé sur carte,  
chaussures - 200  
x 100 x 20- FRAC  
Auvergne

Ernest Pignon Ernest se réfère dans ces dessins à des textes rédigés par des femmes, religieuses pour la plupart, et qui ont traité de l'extase. Ces portraits sont nés de ce qu'elles ont dit d'elles mêmes. Le corps est travaillé dans une attitude théâtralisée pour mieux signifier les tourments qui les habitent. Se pose ici la question non de la ressemblance mais celle de la vraisemblance.

Miro est un artiste qui travaille par collages, dans une démarche surréaliste, pour construire ses personnages. On pourra en faire ici le constat tout aussi bien avec les deux sculptures qu'avec le dessin *Personnage*.

Pour la sculpture, le corps procède d'assemblages d'objets hétérogènes, dans une grande liberté de représentation, puis un élément botanique ou objet du quotidien peuvent de la même façon évoquer une tête.

L'oeuvre de Martial Raysse est aussi en quelque sorte un collage. Il met en tension représentation et présentation avec les chaussures posées directement au sol. La présence du Jeune garçon s'en trouve affirmée, dans l'espace du spectateur.

Dans la salle suivante les deux peintures de Nicolas de Staël évoquent le corps plus qu'elles ne le représentent. La forme silhouettée de *Figure* est un entre deux comme il le dit lui-même : « Trop près ou trop loin du sujet, je ne veux être systématiquement ni l'un ni l'autre ».

Le *Nu mauve* de Marc Chagall est une oeuvre dans laquelle trois personnages apparaissent qui semblent voler. Elle témoigne de la puissance poétique du peintre. S'écarter de la réalité et la réinterpréter en empruntant au fantastique quand cela est nécessaire, c'est tout l'enjeu de ce travail comme dans la sculpture *Bête fantastique*.



**Alberto Giacometti**  
(1901- 1966)  
*Lotar 1* - 1964 -  
Bronze - 25,8 x 28,3  
x 14,9 cm - Collec-  
tion particulière

A travers les sculptures de Giacometti c'est la construction de la forme dont il est question. Il déclare : « Pour moi, une sculpture doit être la représentation d'autre chose qu'elle-même. Une sculpture ne m'intéresse vraiment que dans la mesure où elle est, pour moi, le moyen de rendre la vision que j'ai du monde extérieur...Ou, plus encore, elle n'est aujourd'hui pour moi que le moyen de connaître cette vision. A tel point que je ne sais ce que je vois qu'en travaillant. » (*Catalogue de l'exposition du FRAC p64*)

Pour Giacometti, la question de la ressemblance est importante. Yves Bonnefoy explique que « Loin de comprendre que l'être d'autrui est perceptible par nous mais n'en reste pas moins de l'invisible, sinon par l'énergie ou l'angoisse d'une expression fugitive, il crut jusqu'à sa mort qu'il y accéderait par l'observation de la figure - du nez, en particulier, du point au sommet du nez entre les deux yeux - et il ne cessa jamais de parler de la ressemblance, même si ses portraits montraient, de façon saisissante, le visage de son modèle dégagé de ses propres traits, réduit au feu de ses yeux, debout dans cet absolu du regard comme un Lazare ressuscité. » (*Télérama Hors série Giacometti p76*).

Cette question de la ressemblance est l'un des paradoxes de l'œuvre de Bacon. Malgré ce qu'il fait subir à l'image du corps de déformations, d'amputations, de dislocation, la référence à la réalité des traits d'un individu reste présente. Peut-être lui-même ici, en homme inquiet hanté par la mort : « chaque jour dans la glace je vois la mort au travail, c'est l'une des plus jolies choses qu'ait dites Cocteau » (*Cité par Harry Bellet dans Francis Bacon hors série Beaux Arts magazine p 18*).

## Dessin :



**Ernest Pignon-  
Ernest**  
Né en 1942  
*Etude pour Marie  
de l'incarnation  
(W15490)* - 2008 -  
Pierre noire, encre,  
acrylique sur papier  
120 x 100- Collection  
particulière - Courte-  
sy Galerie Lelong,  
Paris

Alors qu'au cours du XXème siècle on n'a eu de cesse que d'annoncer la mort de la peinture cela n'a jamais été le cas pour le dessin. « Est-ce, comme le fait remarquer malicieusement Emma Dexter, parce que le dessin était si insignifiant qu'il ne méritait pas d'être mentionné, ou bien le croyait-on déjà mort ? » (*Emma Dexter Vitamine D, Nouvelles perspectives en dessin éditions Phaidon 2006, p8*).

Toujours est-il qu'il est bien vivant dans les pratiques artistiques contemporaines autant que dans celles des élèves. Il apparaît clairement dans les nouveaux programmes du collège, au même titre que la peinture ou le collage, dans le champ des pratiques bidimensionnelles, graphiques et picturales. Au lycée, il est au cœur du programme de seconde et le dossier préparé par les élèves pour l'évaluation terminale prend en compte cette composante des arts plastiques. Le dessin est lié étroitement à la pratique, comme le fait remarquer Richard Serra : « Tout ce que l'on peut projeter d'expressif par le dessin –idées, métaphores, émotions, structures linguistiques- résulte de l'acte de faire. » (*Cité par Emma Dexter Vitamine D, Nouvelles perspectives en dessin éditions Phaidon 2006, p7*).

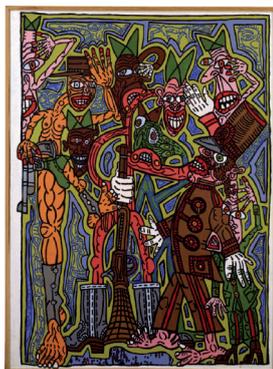


**Valerio Adami**  
(1935 )  
*Great northern hotel*  
- 1970 - Huile sur  
toile - 198 x 156 cm -  
Collection particulière

Ainsi que le dit le sculpteur Henry Moore : « Le dessin constitue un moyen de parvenir à une compréhension plus intime des objets et une façon, plus rapide que ne le permet la sculpture, de constater l'effet de certains essais ou expériences préliminaires. »

Pour Valerio Adami il est « une façon de penser ». Il transparaît aussi parfois dans les œuvres achevées illustrant le rapport souvent conflictuel entre peinture et dessin.

Au dessin rigoureux et précis de Lindner celui d'Adami fait écho avec des modulations de la ligne qui suggèrent les volumes que ne traduisent pas les aplats de couleurs. Valerio Adami précise que « Pour bien dessiner, il faut des gestes larges, je dirais dans le style d'un joueur de tennis... Une fois trouvée l'amorce d'une idée, il faut continuer sans dévier et sans s'arrêter à cueillir trop de petites fleurs. En matière de signes, se montrer plus économe, etc. Et relire ensuite chaque ligne, plusieurs fois, à haute voix. » Cette amplitude du geste est visible dans son travail : la fluidité de son trait. « Le rôle premier est dévolu au dessin en tant que travail de coupe et de montage, comme au cinéma, de déconstruction-construction : les formes se composent comme des mots, les lignes s'articulent comme des phrases, avec des effets d'association, de métonymie, d'ellipse ou de métaphore » (<http://www.moreeuw.com/histoire-art/valerio-adami.html>).



**Robert Combas**  
Né en 1957 -  
*Colonel Pieplu* - 1986 -  
Acrylique sur toile - 195  
x 144 cm - collection  
particulière

Ce type de dessin, qui pourrait être associé à la « ligne claire » (traits simples et aplats de couleur), est à l'opposé du dessin de Basquiat : heurté, impulsif et empruntant aux graffitis et à l'art de la rue. Mais contrairement aux apparences, c'est un art pétri de culture, « Basquiat est un jeune homme qui feuillette les catalogues et lit beaucoup et un peu de tout. », précise Philippe Dagen (*Le Monde* du 16 10 10).

Le cerné on le retrouve dans la sculpture de Dubuffet qui fragmente un peu plus la forme et ainsi la déstructure. Ce rôle dévolu au trait c'est aussi le cas dans l'œuvre de Robert Combas. Pour Hector Obalk « dans les peintures de R. Combas, le dessin d'un sandwich, d'une fleur, d'une chaussure ou d'un nuage possède la même nervosité imprévisible et brutale que celui d'un moteur, d'un revolver ou d'une fourchette – de telle sorte que tous les détails explosent et rebondissent aux quatre coins du tableau » (*Il était une fois la figuration libre Fondation Coffim 2001 p.49*).



**Lucian Freud**  
(1922 - ) *Benefits  
supervisor sleep-  
ing* - 1995 - Eau  
forte sur papier  
- 73 x 59 cm - Col-  
lection particulière

Le dessin est souvent un travail d'atelier, un travail préparatoire, souvent essentiel pour les artistes comme le déclare Vladimir Velickovic « On pourrait m'empêcher de peindre, mais m'empêcher de dessiner serait pour moi une punition mortelle » (*catalogue de l'exposition p136*).

L'oeuvre *Benefits supervisor sleeping* de Lucian Freud montre un modèle dont il existe des versions en peinture, on notera que l'image est ici inversée en raison de la technique d'impression. Il s'agit de traduire par la ligne la perception haptique de la forme. Des hachures indiquent les zones d'ombre par des valeurs de gris. Les chairs ont une grande importance dans le travail de cet artiste.

On retrouve le trait incisif dans les deux œuvres *Tressement 1 et 2* de François Rouan. Ici aucune ligne ne vient détourner la forme, celle-ci a plutôt tendance à se fondre dans le fond.

Dans la grande salle deux artistes témoignent de la persistance de ce langage qu'est le dessin.

Pour Sam Szafran le savoir-faire est déterminant dans son apprentissage. Ses œuvres, comme celles présentées ici, traduisent l'ambiance de l'atelier encombré de plantes, ou de jeux de transparences, de perspectives qui s'imbriquent, « donnant l'impression que ces espaces sont impénétrables, comme s'ils plongeaient le spectateur dans un vertige » (Werner Spies dans : <http://www.artnet.fr/magazine/portraits/spies/Sam-Szafran.asp?artno=1>)



**Joan Miró** (1893 – 1983)

*Personnage* - 1979  
- Crayon noir, fusain, aquarelle sur papier chiffon  
- 160 x 54 cm - Collection particulière

Avec les trois dessins d'Ernest Pignon Ernest c'est un dessin à l'apparence classique où la ligne cède le pas aux effets d'ombres, traduisant ainsi le conseil de Goya « où voient-ils des lignes, je ne vois que des formes éclairées ou des ombres, des plans qui avancent ou des plans qui reculent ».

La virtuosité du dessin est mise au service d'une fiction. Le recours à cette pratique ne représente, pour lui, que le tiers de son travail artistique. Les autres composantes étant la relation au lieu dans lequel les dessins trouvent place. Pour lui « par nature le dessin est étranger au réalisme, il induit toujours une distance. » et précise « il faut que mes images produisent assez d'« effet de réel » pour qu'elles s'insèrent physiquement dans le lieu, qu'elles ne restent pas à la surface comme une affiche. » (*Ninety n°24*). Les dessins présentés ici ont été réalisés pour une intervention au musée d'art et d'Histoire de Saint Denis, dans une chapelle. ([http://www.dailymotion.com/video/xfd6ny\\_ernest-pignon-ernest-s-expose-a-saint-denis\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xfd6ny_ernest-pignon-ernest-s-expose-a-saint-denis_news)).



**Pablo Picasso** (1881 - 1973)

*Tête de femme* - 1962 - Tôle découpée, tordue, assemblée et peinte en polychromie sur les deux faces  
50 x 50 x 30 cm - Collection particulière

Joan Miro élabore dans son œuvre un vocabulaire singulier, et c'est par le dessin qu'il y arrive. Points, lignes sont conjugués à partir d'accidents. « De toute façon, il me faut un point de départ, ne serait-ce qu'un grain de poussière ou un éclat de lumière. Cette forme procrée une série de choses, une chose faisant naître une autre chose. Ainsi un bout de fil peut-il me déclencher un monde», dit-il (*Catalogue de l'exposition du FRAC p88*).

Dans *Femme assise*, Pablo Picasso associe plusieurs points de vue. Il donne la primauté au dessin, c'est d'abord la ligne qui construit la forme. Il en est de même dans la sculpture-mât *Tête de femme* où, travaillant sous un éclairage violent, il accentue les contours. Le dessin se déploie ainsi dans la troisième dimension en imposant au spectateur un déplacement.

## La matérialité et l'expression :

La matérialité des œuvres apparaît dans les programmes du collège où il faut « tirer parti du matériau » en 6ème, « construire des images par des interventions (gommage, recouvrement, déchirure...) » en 5ème, « étudier les modalités de production des images » en 4ème, « Construire et fabriquer des volumes en tirant parti des qualités physiques et formelles des matières » en 3ème. Au lycée il en est de même.



**Yves Klein** (1928–1962)  
*Anthropométrie sans titre, (ANT26)* - 1960 - Pigment pur et résine synthétique sur papier - 98 x 57,5 cm  
Collection particulière



**Yan Pei-Ming** (1960)  
*Homme invisible* - 2000 - Huile sur toile - 180 x 200 cm - Collection FRAC Auvergne



**Willem de Kooning** (1904- 1997)  
*Grand torse* - 1974 - Bronze - 93 x 91 x 70 cm - Collection Musée Frieder Burda, Baden-Baden

Dans l'introduction à son ouvrage *Histoire matérielle et immatérielle de l'Art Moderne*, Florence de Mérédiéu indique que « l'histoire de l'art est, pour une large part, celle de matériaux ». L'art procède d'une « rencontre entre deux facteurs opposés, et par voie de conséquence, complémentaires : la matière et la forme ». Mais la forme résulte d'une volonté d'expression elle-même conjuguée avec les spécificités de la matière, et ce d'autant plus qu'au cours du XX<sup>ème</sup> siècle aucune limite n'a entravé le recours à des matières nouvelles.

Pour Yves Klein le bleu qu'il met au point (le brevet est déposé le 19 mai 1960, voulant souligner par là ce qu'a d'unique le choix du peintre), l'International Klein Blue n'est ni matériel ni immatériel. On le découvre ici sur l'anthropométrie mais surtout sur le moulage. Pour lui « le bleu n'a pas de dimensions, il est hors dimension, alors que les autres couleurs, elles en ont. Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes, tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer ou le ciel, ce qu'il y a après tout de plus abstrait dans la nature tangible et visible » (*cité dans L'art moderne éditions Scala p40*). La surface dorée a une véritable présence, une densité imposée par son épaisseur. Dans ce travail c'est la dimension métaphysique de la couleur qui est revendiquée.

*L'homme invisible* de Yan Pei-Ming montre l'implication du corps dans la production de l'œuvre. Peinture « gestualisée », c'est aussi un corps à corps avec la matière.

Les textes en relief, textes poétiques, phrases ou simplement mots, que Jaume Plensa introduit dans ses sculptures agissent comme des matériaux constitutifs de l'œuvre, couleurs ou coups de pinceau. Ils rajoutent un relief à la matérialité du corps, mais aussi une expression qui s'oppose à la neutralité de la figure.

A l'étage deux ensembles se dégagent en terme de matérialité. L'un composé de sculptures fait apparaître combien la matière ne se résume pas à la seule présence du matériau, le plus souvent du bronze. On rappellera au passage que le bronze est une matière qui inscrit l'œuvre dans la pérennité mais n'est pas directement travaillé par l'artiste. Cependant le travail du bronzier n'altère en rien les qualités plastiques de l'œuvre. L'autre, du domaine de la peinture, explore jusqu'à l'extrême les contingences de la frontalité de l'œuvre.

De Kooning pétrir, malaxe, triture la matière à l'infini dans une forme très chaotique. Symbiose du geste et de la matière, chaque geste visible dans la plasticité du médium, participe de l'implication du corps et par là de l'expression.

Pour Germaine Richier, c'est sans doute plus dans la forme que s'exprime sa force créative. Il n'en demeure pas moins que, là aussi, « leur peau est semblable à l'écorce, burinée, ravinée, à l'inverse du trop nécessairement beau que donnerait le doux et le poli.

La rugosité de cette couverture en dit long sur cette oeuvre intense, lourde et pleine qui semble taillée dans le vif et le fût des arbres et dont on compterait les années en fonction des couches concentriques, évolutions successives de cette écorce poussée sans fin vers de nouvelles frontières, afin de trouver l'exacte justesse des volumes et de l'espace » écrit Jean Louis Prat. (*Catalogue de l'exposition du FRAC*).

Dans les sculptures de Laurens la rugosité de la matière accroche la lumière et joue des brillances du matériau sous l'éclairage.

En cela elles se rapprochent de l'oeuvre de Moore. Pour Ernst Gombrich « Moore ne part pas d'un modèle. Il part d'un bloc de pierre. Il veut en « faire quelque chose ». Non en l'écartelant délibérément, mais en tâtonnant, en cherchant, pourrait-on dire, le « vouloir » de la pierre. S'il en sort la suggestion d'une figure humaine, parfait. Mais, dans cette figure même, le sculpteur désire conserver quelque chose de la solidité, de la simplicité d'un roc. Il ne cherche pas à faire une femme de pierre, mais une pierre qui suggère une femme. » (*Ernst Gombrich Histoire de l'art – éditions Flammarion 1990 p46*)



**Paul Rebeyrolle**  
(1926 – 2005)  
*Bacchus penché* -  
1998 - Huile sur toile  
- 160 x 130 cm -  
Collection particulière

L'assemblage d'objets pour inventer des formes zoomorphiques anthropomorphiques est un ressort inépuisable dont ont usé les artistes surréalistes. Processus transposable avec les élèves de sixième pour produire des objets beaux comme « la rencontre fortuite, sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » écrit Lautréamont. Joan Miro en offre deux exemples ici dont la chatoyante Jeune fille s'évadant.

Avec les tôles pliées, Picasso, parachève sa recherche cubiste en la déployant dans l'espace. La sculpture-mât affirme, sans doute encore un peu plus, cette démarche qui multiplie les points de vue. Le traitement n'en demeure pas moins graphique et pictural. Mais pour « savoir » la sculpture, il n'est d'autres moyens que d'en faire le tour, ce qui n'est pas le cas dans la sculpture traditionnelle. Picasso ménage ainsi des surprises à chaque angle de vue.

C'est le contraire pour Giacometti qui frontalise la sculpture. La matérialité est ici très affirmée au travers des empreintes que laisse la main du sculpteur. Elle traduit la lente élaboration : « Les « choses » que je fais et refais pendant des mois, je les finis en trois heures. » (*Catalogue du FRAC p62*).

L'autre ensemble est constitué d'oeuvres en deux dimensions.

En travaillant dans la matière comme dans *Vision première* mais aussi *Peinture au fumeur* Antoni Tapiès affirme la présence physique de l'image. Dans la seconde oeuvre les traces laissent deviner la gestuelle qui a accompagné la réalisation. Dans la première le titre est incisé dans la matière tandis qu'un « t » est tracé sur le corps du personnage en position fœtale. La forme est travaillée en bas relief, dans la matière, comme pétrie.



**Pierre Alechinsky**  
Né en 1927  
*Alice grandit* - 1961  
- Huile sur toile - 205  
x 245 cm - Collection  
particulière

Pierre Alechinsky utilise un médium fluide qui génère des formes souples dans une grande spontanéité d'exécution. Les formes très expressives s'inscrivent dans la veine du mouvement Cobra.



**Vladimir Velickovic** (1935)  
*Crochet fig.3* -  
1999 - Huile sur  
toile - 210 x 150  
cm - Collection  
particulière

Dans les œuvres de Vladimir Velickovic bien souvent le noir domine : « Je suis passé au noir pour rétrécir, donner plus de force aux éléments, les dégager. » (*Catalogue de l'exposition V. Velickovic - Peinture depuis 1968, Montélimar, 2010.*) « J'essaie que ce soit la peinture proprement dite qui s'impose, « de dire plus avec moins », disait Mies Van der Rohe, et par là d'échapper à un certain réalisme et de n'avoir à faire qu'avec la peinture elle-même, sans perdre de vue non pas le « sujet » mais le « sens » qu'elle provoque. » Cette force expressive de la peinture est particulièrement éloquente dans *Crochet fig.3*.

Dans la grande salle la matérialité des œuvres est très affirmée au travers des pratiques de Paul Rebeyrolle ou d'Eugène Leroy. Pour ce dernier la peinture est travaillée dans son épaisseur, par rajouts successifs. La rugosité de la surface, le relief ainsi produit sont sources d'expression pour cet artiste. Paul Rebeyrolle rajoute des ingrédients multiples dans ses peintures. Ils conduisent à des déformations formelles. Cette matérialité exacerbée est pour lui le moyen de traduire son rapport au monde : « on ne peut pas peindre la violence du monde avec un petit pinceau à trois poils » disait-il.



**Nicolas de Staël**  
(1914 – 1955)  
*Figure* - 1953 -  
Huile sur toile - 162  
x 114 cm -  
Collection  
particulière

Nicolas de Staël travaille la peinture dans sa matérialité, sa présence physique, avec un geste qui laisse juste deviner ce qu'il faut de la figure. La peinture est appliquée en larges plages de couleur. Elles se superposent sans s'effacer, dans un traitement de la pâte, qui produit des effets de feuilletage, c'est la peau de la peinture.

On retrouve ces effets de texture dans *L'homme au chapeau vert* de Dubuffet.

Document réalisé par Patrice Leray professeur correspondant culturel auprès du FRAC, permanence le mardi 10h à 12h tel : 04 73 90 5000 ou [patrice.leray@ac-clermont.fr](mailto:patrice.leray@ac-clermont.fr)



MINISTÈRE DE  
L'ÉDUCATION NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DE LA VIE ASSOCIATIVE

MINISTÈRE DE  
L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR  
ET DE LA RECHERCHE



Fonds régional  
d'art contemporain  
Auvergne