

FONDATION CLÉMENT

**LE
GESTE
ET
LA
MATIÈRE**

**UNE
ABSTRACTION
« AUTRE »**

**PARIS
1945 – 1965**

COMMISSARIAT **CHRISTIAN BRIEND**, CONSERVATEUR GÉNÉRAL
AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, ASSISTÉ
DE **NATHALIE ERNOULT**, ATTACHÉE DE CONSERVATION

**DOSSIER
PÉDAGOGIQUE**

ÉLABORÉ PAR **LISE BROSSARD**
INTRODUCTION **CHRISTIAN BRIEND**,
COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION

Centre **40**
Pompidou

SOMMAIRE

1. INTRODUCTION	4
2. PRÉSENTATION GÉNÉRALE	5
3. LES VISITES	6
4. PRÉPARER LA VISITE EN CLASSE	7
5. LES PISTES PÉDAGOGIQUES	10
6. PROPOSITIONS D'INCITATIONS	14
7. GLOSSAIRE	19
8. BIBLIOGRAPHIE	21

Cher(e) enseignant(e)

Vos élèves et vous-même participerez à la visite de l'exposition « *Le Geste et la Matière, Une abstraction "autre" Paris 1945-1965* » présentée à la Fondation Clément du 23 janvier au 14 avril 2016.

Le préambule pour chaque visite d'exposition relève d'une double motivation : pour l'enseignant d'une part et pour les élèves d'autre part.

Pour l'enseignant, la visite d'une exposition va lui permettre de mettre ses élèves dans une situation inhabituelle où découverte, émerveillement et plaisir vont se conjuguer pour éduquer leur regard, ouvrir leur imaginaire et créer des liens autour et par l'œuvre d'un artiste.

Pour les élèves, il s'agit d'une rencontre avec des œuvres d'art, comme le recommandent les textes officiels. C'est un moment privilégié où les élèves sont immergés dans un monde de couleurs, de formes, de matières qui renvoie à l'essence même de la peinture dans sa matérialité et sa temporalité puisque tout sujet identifiable *a priori* en est absent.

Ce dossier pédagogique propose des pistes de réflexion autour des programmes, accompagnées de références, de citations, de propositions, de sollicitations, de liens afin que vous vous saisissiez librement de ces apports pédagogiques.

Ce dossier vous aidera à organiser votre visite. Vous y trouverez également les informations pratiques dont vous aurez besoin pour effectuer votre réservation.

L'équipe de la Fondation Clément est là pour vous aider dans vos projets pédagogiques. N'hésitez pas à nous contacter au 05 96 54 75 51.

1



INTRODUCTION

Le Centre Pompidou fête ses 40 ans en 2017 partout en France. Pour partager cet anniversaire avec les plus larges publics, il propose un programme inédit d'expositions, de prêts exceptionnels, de manifestations et d'événements pendant toute l'année.

Expositions, spectacles, concerts, conférences et rencontres sont présentés dans une cinquantaine de villes françaises, en partenariat avec un musée, un centre d'art contemporain, une scène de spectacle, un festival, un acteur du tissu culturel et artistique français...

Au croisement des disciplines, à l'image du Centre Pompidou, ces projets témoignent de son engagement depuis sa création aux côtés des institutions culturelles en région, acteurs essentiels de la diffusion et de la valorisation de l'art de notre temps.

A l'occasion des célébrations de son 40^e anniversaire, le Centre Pompidou présente à la Fondation Clément une exposition consacrée à la peinture abstraite non-géométrique, telle qu'elle s'est développée à Paris après la Seconde guerre mondiale.

Nommée tour à tour, dès cette époque, « informelle », « lyrique », « tachiste », « gestuelle » ou « matiériste », cette abstraction, qui ne fait pas l'objet d'un mouvement homogène, traduit de la part des artistes la volonté de « repartir à zéro » après les années sombres de la guerre. Par-delà la diversité des propositions artistiques, cette peinture, qui fait autant le procès du réalisme que du rationalisme, se caractérise par une pratique instinctive et un rapport direct au matériau. Dans les années 1950, cet « art autre » bénéficie d'une grande audience en France mais aussi à l'étranger, grâce notamment au relais de critiques éclairés et de galeristes entrepreneurs apparus dans l'effervescence du Paris de la Libération.

Faisant la part belle à des artistes comme Olivier Debré, Jean Dubuffet, Hans Hartung, Georges Mathieu, Gérard Schneider ou Pierre Soulages, l'exposition est aussi l'occasion de découvrir des artistes moins célébrés, qui ont également apporté leur contribution à ce courant essentiel de l'abstraction.

Délaissant la chronologie, la présentation qui réunit une cinquantaine de peintures provenant exclusivement de la collection du musée national d'art moderne sera organisée en neuf séquences. Celles-ci mettront tour à tour l'accent sur de grandes caractéristiques plastiques, comme l'informe, l'imaginaire de la terre, une gestualité constructive ou au contraire inspirée par la calligraphie, une certaine persistance du paysage, la volonté de proposer un langage de signes ou encore le recours au motif de la grille héritée du cubisme, pour finir sur la tentation du monochrome qui se fait jour chez quelques artistes.

Cette exposition inédite, qui permet de découvrir ou de redécouvrir de nombreuses œuvres parfois peu montrées au Centre Pompidou, constitue une véritable première en Martinique.

**CHRISTIAN BRIEND
COMMISSAIRE**

2



PRÉSENTATION GÉNÉRALE

« La couleur est la touche. L'œil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses. L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration. Il est donc clair que l'harmonie des couleurs doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine. Cette base sera définie comme le principe de la nécessité intérieure »¹.

Cette exposition regroupe une cinquantaine d'œuvres autour d'un courant essentiel de l'art du XX^e siècle, l'abstraction, et d'une période limitée, 1945-1965.

Le titre de l'exposition traduit la difficulté qu'il y a à nommer l'abstraction qui s'invente à Paris juste après la Seconde guerre mondiale. Nommée tour à tour "informelle", "lyrique", "tachiste", "gestuelle" ou "matérialiste" par les contemporains, cette abstraction est qualifiée d'« autre » par le commissaire de l'exposition, Christian Briand, dans la mesure où elle s'oppose radicalement à celle qui s'était développé dans l'entre-deux-guerre en se fondant sur une géométrie rigoureuse et des aplats de couleurs. Cette nouvelle abstraction — sans équivalent dans l'art du passé —, ne fait pas l'objet d'un mouvement homogène. Elle traduit surtout de la part des artistes la volonté de repartir "à zéro" après les années sombres de la guerre qui a remis en cause bien des certitudes. Par-delà la diversité des propositions artistiques, cette peinture se caractérise par une pratique instinctive (le Geste) et un rapport direct et souvent expérimental au matériau (la Matière).

Ce terme d'« abstraction »² ainsi que les qualificatifs qui lui sont associés peuvent être explicités avant la visite en fonction des notions travaillées en classe, ces termes pourront trouver leur sens et leurs significations lors de la visite. Les élèves découvrent dans les 9 sections de l'exposition une façon singulière de percevoir le monde, de le ressentir

et d'exprimer des émotions avec des formes plastiques générées par le geste et la matière (couleur, signe, matière, support, etc.) et ceci, en deux dimensions, sans référence à une réalité observable et tangible.

Il y a un vocabulaire plastique spécifique connu de la plupart des élèves qui peut faire écho à leurs propres expérimentations. La rencontre de ces œuvres a lieu dans leur matérialité physique — c'est-à-dire avec le pouvoir absorbant des formats (souvent plus grands qu'eux englobant ainsi leur champ de vision), l'attraction des gestes visibles, des traces (renvoyant au geste, à l'immédiateté, à l'instant), des empâtements, etc. — va donc valoriser et enrichir leurs propres apprentissages, tant dans l'expression des émotions, du rapport au monde que dans la découverte et la maîtrise des outils nécessaires pour y parvenir.

La multiplicité des points de vue proposés dans l'exposition ne peut que les encourager à se poser des questions, à émettre des hypothèses avec l'enseignant et à trouver leurs propres réponses.

Les propositions qui suivent sont faites pour vous permettre de préparer votre visite. Il s'agit bien de propositions que chaque enseignant pourra s'approprier en les problématisant en fonction des apprentissages qu'il aura ciblés.

Pour le cycle 1 (maternelle), l'accent sera mis sur le geste (du schéma corporel à la tenue de l'outil scripteur) et/ou la découverte sensorielle des matériaux, de la couleur.

Pour les cycles 2, 3 et 4 : par approfondissements successifs, il est nécessaire d'envisager ce qui relève du geste instaurateur de l'œuvre, de sa matérialité, pour permettre de « s'ouvrir à la diversité des pratiques ». Le but étant d'amener les élèves à découvrir une période artistique, à être capable d'en analyser les grandes lignes, de faire le lien avec leur propre pratique afin de l'enrichir et de se poser des questions qui relèvent du champ artistique et culturel.

Pour préparer votre visite, nous vous proposons un glossaire, qui n'est pas exhaustif, mais qui peut vous permettre de vérifier la compréhension qu'ont les élèves de certains termes qu'ils vont entendre et utiliser dans les échanges au cours de la visite et, exploiter par la suite en classe.

¹ W. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, coll. « Folio-Essais », éd. Denoël, p. 112. Les passages en italiques sont indiqués par l'auteur.

² Voir glossaire.

3



LES VISITES

INFORMATIONS PRATIQUES



HORAIRES

L'exposition est accessible de 9h à 18h30 tous les jours.

TARIF

Les visites sont gratuites, sur réservation obligatoire.

LE DÉJEUNER

Les écoles peuvent pique-niquer sur place dans les espaces extérieurs en contrebas du parking. Pensez à apporter de quoi récupérer vos déchets.

INSCRIPTION

Envoyer la fiche d'inscription à :
scolaire.fondationclement@gbh.fr
Renseignements au 05 96 54 75 51

Les parcours de visite sont organisés pour un petit groupe d'élèves accompagné d'un médiateur ou d'une médiatrice. La Fondation Clément vous propose des parcours tenant compte de l'âge et du niveau des élèves. Nous vous invitons tous les mercredi après-midi à une visite dédiée au corps enseignant qui sera l'occasion pour vous d'échanger avec les médiateurs en amont et préparer au mieux votre visite avec les élèves. Ces visites pédagogiques se font sur inscription.

Au cours de la visite les élèves sont invités à découvrir ou redécouvrir l'univers de la peinture abstraite qu'ils n'ont peut-être encore jamais vue. Il s'agit de les amener à regarder, à prendre le temps de voir et de "se laisser voir par la peinture" (pour paraphraser G. Didi-Huberman « *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* »¹). Il s'agit aussi de les sensibiliser au fait qu'une peinture ne se regarde pas comme la télévision où les images défilent pour raconter une histoire que l'on n'est obligé ni de regarder, ni d'entendre.

Pour le cycle 2 et au-delà, les informations données au cours de la visite vont leur permettre de contextualiser cette période, en s'attachant au vécu de certains artistes, des références seront faites à l'histoire, à la littérature, à la musique, aux sciences,

etc. afin que la peinture ici présentée apparaisse comme le reflet d'une époque. Ce qui pourra permettre à chacun de nourrir un projet personnel ou un projet plus institutionnel.

VISITE CYCLE 1



Bleu comme — *Visites de 45 mn maximum en fonction du niveau des élèves*

Apprendre à regarder une œuvre, à la raconter. Cette visite interactive autour des couleurs, des émotions, des gestes et des matières fait appel à l'imagination des élèves et à leur sens de l'observation.

VISITES CYCLE 2 ET 3



Abstracadabra (A la découverte de l'Abstraction) — *Visite d'une heure*

L'art abstrait peut paraître opaque, la première approche est souvent déconcertante. L'objectif de cette visite est de donner aux élèves les premières clés pour aborder ce mouvement. A travers une sélection d'œuvres les élèves sont amenés à se questionner sur la représentation, la matérialité de l'œuvre, le ressenti, etc.

VISITES COLLÈGES, LYCÉES ET POST BAC



Une période, une école — *Visite d'une heure*

La découverte de l'exposition devra leur permettre de contextualiser la période, en s'attachant au vécu de certains artistes, des références seront faites à l'histoire, à la littérature, à la musique, aux sciences, etc. afin que la peinture ici présentée apparaisse comme le reflet d'une époque. Ce qui pourra permettre à chacun de nourrir un projet personnel ou un projet plus institutionnel. A la fin de la visite un échange aura lieu autour de la muséographie ou d'une œuvre.

¹ G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, coll. « Critique », éd. De Minuit, 1992.

4

PRÉPARER LA VISITE EN CLASSE

TRAVAILLER AUTOUR DES NOTIONS

Un certain nombre de questions peuvent être posées sur le lieu même de l'exposition. Pour certains élèves ce sera peut-être une première, préciser alors :

- Qu'est-ce qu'une exposition¹ ?
- Qu'est-ce que l'art abstrait² ?
- Où se trouve l'exposition ?
- Comment va-t-on y aller, avec qui ?
- Que va-t-on y voir ?
- Comment va se dérouler la visite ?

Comment se comporter dans une salle d'exposition ?

Ce sera le moment de rappeler les règles de visites :

Dans la salle d'exposition on accepte

- La curiosité
- On peut observer, regarder, analyser mais on ne touche pas les œuvres.
- L'échange
- On peut chuchoter, questionner, s'émerveiller, mais on ne crie pas.
- La découverte
- On peut marcher, déambuler, s'arrêter, mais on ne court pas.
- Le respect
- On peut écouter et être attentif mais on utilise pas de bics, stylos, feutres ou crayon et on ne mâche pas de chewing-gum.

Nous vous invitons à travailler le vocabulaire spécifique afin de permettre aux élèves de nommer ce qu'ils voient et ce qu'ils ressentent. À cet effet, vous trouverez un petit glossaire de termes convenants à la visite.

Pour les élèves en option arts plastiques et patrimoine il peut être intéressant de travailler autour des métiers / acteurs des expositions :

- Qu'est-ce qu'un commissaire, un scénographe, un graphiste ?
- Qu'est-ce qu'un producteur ? Un convoyeur ? Un restaurateur ? Un régisseur ?
- Qu'est-ce qu'une exposition collective ?

TRAVAILLER AUTOUR DE L'AFFICHE

La découverte de l'affiche constitue une possible entrée en matière à cette visite. Pour les amener à saisir les enjeux de la peinture abstraite introduire des éléments de connaissance, l'origine et la période où cette expression apparaît.

CYCLES 1 ET 2

Pour les cycles 1 et 2, cette découverte peut se faire sous forme de devinette : recouvrir l'affiche de plusieurs feuilles de papier masquant la partie centrale, ne laissant voir que les pourtours de l'affiche et les masses sombres tronquées dans le haut et se découpant sur le fond blanc à droite, à gauche et dans le bas : que voit-on ? peut-on imaginer ce qui se cache dessous ? Une silhouette connue ? Un animal endormi ? Etc.

Ensuite enlever une feuille pour laisser apparaître un peu plus de cette forme. Reposer d'autres questions pour voir si les hypothèses formulées se vérifient ou non. Comment interpréter petit à petit ce que l'on voit ?

Au fur et à mesure, les formes s'étoffent, des transparences puis des lumières apparaissent. Certaines zones semblent venir en avant, d'autres semblent être éclairées par derrière, etc. Les élèves imaginent sans doute des silhouettes d'animaux fantastiques, des personnages de contes ou d'autres choses plus ou moins narratives. Souvent à cet âge, la pensée est imaginaire, on est pas loin du fameux test projectif de Rorschach.

¹ Cf. glossaire

² Id.

Il convient alors d'orienter leur attention sur les éléments plastiques :

1. L'ESPACE

La grande tache noire, son orientation, le rapport entre le fond (blanc), la forme (noire), sa place dans l'espace (tronquée par le bord supérieur), respirant, se déployant sur le fond blanc (en bas à gauche). Cette tache semble déborder du cadre (limite du support) par endroit, se déployer dans l'espace, être très à l'aise dans d'autres endroits.

Mentionner et situer le haut, le bas, le centre, la droite, la gauche pour se repérer dans l'espace du support et faire le lien avec l'apprentissage de la spatialisation qui se met en place à cet âge. Le support est un espace comme celui dans lequel on se déplace. Ici, toutes les masses sombres sont rassemblées au même endroit. Le support peut être vu (pour les plus grands) comme le plateau rectangulaire d'une balance : la tache noire peut être prise comme des poids dans une balance. Le peintre en a mis plus d'un côté que de l'autre, c'est ce qui va faire basculer le plateau d'un côté... on peut parler, dans ce cas de déséquilibre. Ici, il est volontaire, assumé et choisi par le peintre, ce qui donne un sens et une force au tableau. La forme est imposante, elle occupe presque toute la surface du tableau, elle semble suspendue dans le vide.

2. LA FORME

Ce qui relève de la forme et du geste : relation entre la trace de l'outil et l'action qui l'a engendrée. Faire le rapprochement avec des expérimentations faites en classe, soit dans les activités physiques (déplacements, latéralisation) soit dans les activités artistiques (maniement d'outils différents avec de la peinture).

3. LA COULEUR

Ce qui relève de la surface peinte et des valeurs pour introduire ou reprendre la notion de contraste : deux choses qui s'opposent pour se mettre mutuellement en valeur ; ici il faut observer la grande masse noire (la forme) qui se découpe sur le fond blanc (deux valeurs extrêmes). Et puis il y a un autre contraste très fort, le rouge ici au maximum de son intensité colorée, qui est réservé aux lettrages du titre : déchiffrer ou faire reconnaître les lettres pour les plus grands afin de découvrir le titre de l'exposition.

4. INTERPRÉTATION

Faire une synthèse de leurs remarques et de leurs découvertes, insister sur le sens du titre « Le Geste et la Matière » afin d'éveiller leur curiosité.

Pour les 4/5 ans et les élèves du cycle 2 :

Les questions suivantes peuvent être évoquées :

Que voit-on ? L'affiche se compose d'une reproduction d'œuvre et d'un texte : quelles informations peut-on retenir ?

Pour ce qui est de la reproduction de l'œuvre :

Les amener à dire ce qu'ils voient, ce qu'ils ressentent ; comment sont organisées les formes et les couleurs ? Peut-on reconnaître certaines formes (personnages ? Animaux ? Autres ?). Que suggère cette forme ?

Qu'exprime le choix des couleurs ?

La synthèse peut faire émerger l'idée que le sujet (ce qui est habituellement raconté dans les illustrations qu'ils connaissent) n'est pas forcément nécessaire à la peinture. Lorsque le peintre propose des formes, des matières, des couleurs en laissant apparaître des traces (qui renvoient à l'action qu'il est en train de faire), il offre une grande liberté à celui qui regarde son tableau car celui-ci peut l'interpréter et le ressentir comme il veut.

Introduire à ce moment-là, le terme de peinture abstraite : c'est abstrait comme une idée, une émotion, on sait ce que c'est, mais on ne les voit pas, on ne peut pas les toucher et, grâce à la peinture ou au dessin, chacun peut en donner une image à ces pensées ou à ces émotions pour la partager avec les autres.

Certains vont préférer les couleurs, d'autres les formes un peu mystérieuses ou majestueuses, d'autres vont être attirés par encore autre chose (la transparence, le mouvement, l'accident, etc.), mais tous auront partagé un moment d'évasion dans la peinture.

Au retour de l'exposition, les élèves pourront échanger sur ce qu'ils ont vu et comparer avec ce qu'ils avaient supposé, avec ce que leur avait suggéré l'affiche.

Penser toujours dans les échanges verbaux avec les élèves, au-delà de l'anecdote, à ramener le propos sur le terrain de l'art : pour cela introduire et utiliser le vocabulaire adéquat (en particulier ici les verbes d'action instaurant le geste et la trace ainsi que les qualificatifs associés aux différents aspects de la matière).

CYCLES 3 ET 4

Pour ces deux cycles, la présentation de l'affiche éveille la curiosité des élèves sur l'objectif d'une prochaine sortie. Cette présentation peut être orientée :
– soit vers une sensibilisation aux questions de l'art par la découverte d'un mouvement artistique et d'un peintre contemporain qui a marqué son époque (Pierre Soulages)
– soit sur une interprétation plus technique relevant du savoir-faire en relation avec la pratique plastique de l'élève.

Que voit-on ? L'affiche se compose d'une reproduction d'œuvre et d'un texte : quelles informations peut-on retenir ? Qu'est-ce qui frappe au premier coup d'œil ?

Observer les vides, les pleins, les transparences, la lumière qui semble filtrer par endroits, etc.

La composition est-elle équilibrée ? Par rapport aux lignes de forces (diagonales, médiatrices, tierces) comment sont réparties les masses ? A-t-on une sensation de chute, de suspension, de stabilité, etc. ?

Que dire :

- Du choix et de la répartition des couleurs ?
- De la touche ? (impact ou trace de l'outil sur la toile) ?
- Comment cette forme a-t-elle été « dessinée » ?
- De la Lumière ?
- De l'espace suggéré ?

En conclusion, que nous dit cette affiche de ce que nous allons voir (qui n'est pas dit par le texte, bien sûr) ?

Réalisation possible avant la visite à partir de l'affiche (cycles 3 et 4) :

En sachant que l'affiche est la reproduction d'un tableau de Soulages (*Peinture 260 x 202 cm, 19 juin 1963, 1963*) qui a été recadré donc tronqué, à partir de la photocopie de cette affiche, on peut demander aux élèves de retrouver les parties sacrifiées par le graphiste. Ils pourront ainsi, lors de la visite chercher la peinture en question et avoir quelques surprises et quelques arguments pour un nouveau débat sur l'art.

Par ailleurs, il sera intéressant de voir quelles sont les parties qu'ils ont rajoutées, les raccords ; quelle composition auront-ils privilégiée, quels contrastes de couleurs, de matières, etc.

NB : Nous vous recommandons de signaler au médiateur que les élèves ont travaillé autour de cet atelier afin que celui-ci prévoit de rester plus longtemps devant cet œuvre

A la fin de l'analyse de l'affiche vous pouvez, suivant l'âge des élèves, leur raconter l'anecdote reprise par W. Kandinsky dans *Regards sur le passé* :

« C'était à l'approche du crépuscule, je revenais chez moi avec ma boîte de couleurs, après une étude, encore tout plongé dans mon rêve et dans le souvenir du travail accompli, lorsque je vis soudain un tableau d'une beauté indescriptible, imprégné d'une grande ardeur intérieure. Je restai d'abord interdit, puis je me dirigeai rapidement vers ce tableau mystérieux (sur lequel je ne voyais que des formes et des couleurs et dont le sujet était incompréhensible). Je trouvai aussitôt le mot de l'énigme : c'était un de mes tableaux qui était appuyé au mur sur le côté [et non sur sa base]. J'essayai le lendemain de retrouver à la lumière du jour l'impression éprouvée la veille devant ce tableau. Mais je n'y arrivai qu'à moitié : même sur le côté je reconnaissais constamment les objets et il manquait la fine lumière du crépuscule. Maintenant j'étais fixé, l'objet nuisait à mes tableaux »³

³ Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, coll. savoir, éd. Hermann, 1974

5

LES PISTES PÉDAGOGIQUES

CYCLE 1 ÉCOLE MATERNELLE¹

A partir de la visite de l'exposition vous pourrez explorer les domaines d'apprentissage suivants du programme :

— « Mobiliser le langage dans toutes ses dimensions »² : à l'oral, permettre aux élèves de décrire ce qu'ils voient, ce qu'ils ressentent ; structurer leurs propos dans le temps : distinguer avant la visite, après la visite, être capable de raconter ; échanger leurs points de vue et leurs impressions, exprimer des idées et des goûts différents.

— « Agir, s'exprimer, comprendre à travers les activités artistiques »³

Cette exposition constitue un champ d'observation privilégié du geste instaurateur (celui par qui le tableau prend forme) et de la matière picturale par laquelle le peintre nous fait entrer dans son univers.

Le geste instaurateur de la trace et de la forme est engendré par un mouvement qui part du corps, du bras, du poignet, de la main avec plus ou moins de force pour déposer une trace sur un support : ces modalités, les élèves les mettent en œuvre spontanément sans y réfléchir. L'apprentissage consiste à faire prendre conscience de ces différentes étapes, afin petit à petit de maîtriser le geste, d'approprier les différents outils pour être capable d'associer à une trace (résultat visible et observable) l'action, l'outil, la matière et le support choisi, c'est-à-dire de constater les effets produits et d'être capable de les reproduire avec une intention. Il faut amener les élèves à mettre en relation gestes et traces : isoler les actions en les mimant, les nommant, constater les effets produits, savoir les reproduire avec une intention.

Vous pouvez retrouver l'ensemble du Programme d'enseignement de l'école maternelle ici : http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?cid_bo=86940

¹ B. O. spécial n° 2 du 26 mars 2015.

² Idem, p. 6

³ Id. ibid.

CYCLES 2

L'exposition permet de travailler les compétences suivantes :

— « Se repérer dans les domaines liés aux arts plastiques, être sensible aux questions de l'art. Effectuer des choix parmi les images rencontrées, établir un premier lien entre son univers visuel et la culture artistique. Exprimer ses émotions lors de la rencontre avec des œuvres d'art, manifester son intérêt pour la rencontre directe avec des œuvres »⁴.

Concernant les arts plastiques, certains extraits du programme font échos aux œuvres présentées dans l'exposition :

— « Expérimenter, produire, créer : S'approprier par les sens les éléments du langage plastique : matière, support, couleur... Observer les effets produits par ses gestes, par les outils utilisés. Tirer parti de trouvailles fortuites, saisir les effets du hasard »⁵.

— « Développer les interactions entre l'action, les sensations, l'imaginaire, la sensibilité et la pensée ». [...]

— « Explorer la matière »⁶

Vous pouvez retrouver l'ensemble du programme d'enseignement du cycle des apprentissages fondamentaux (cycle 2), du cycle de consolidation (cycle 3) et du cycle des approfondissements (cycle 4) ici : http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?pid_bo=33400

CYCLE 3

« Le développement du potentiel d'invention et de création est poursuivi. Les apprentissages sont nourris par l'introduction de connaissances plus précises et par une attention plus soutenue à l'explicitation de la production plastique des

⁴ B.O. spécial n° 11 du 26 novembre 2015. Annexe 1. Programme du cycle des apprentissages fondamentaux (cycle 2).

⁵ Idem Ibidem.

⁶ Id. ibid.

élèves, des processus artistiques observés, de la réception des œuvres rencontrées. Il s'agit de donner aux élèves les moyens d'élaborer des intentions artistiques et de les affirmer ainsi que d'accéder à un premier niveau de compréhension des grandes questions portées par la création artistique en arts plastiques. L'enseignement conduit prépare ainsi aux notions, aux pratiques et aux connaissances du cycle 4»⁷.

La visite de l'exposition permet de mettre en place les compétences suivantes :

— « Se repérer dans les domaines liés aux arts plastiques, être sensible aux questions de l'art.

Repérer, pour les dépasser, certains à priori et stéréotypes culturels et artistiques.

Identifier quelques caractéristiques qui inscrivent une œuvre d'art dans une aire géographique ou culturelle et dans un temps historique, contemporain, proche ou lointain.

Décrire des œuvres d'art, en proposer une compréhension personnelle argumentée ».

Afin de pouvoir avant la visite ou après :

[...] « Expérimenter, produire, créer.

Choisir, organiser et mobiliser des gestes, des outils et des matériaux en fonction des effets qu'ils produisent.

Représenter le monde environnant ou donner forme à son imaginaire en explorant divers domaines (dessin, collage, modelage, sculpture, photographie, vidéo...).

Rechercher une expression personnelle en s'éloignant des stéréotypes ».

CYCLE 4

« **L'analyse des éléments essentiels du langage pictural : architecture, lumière, couleur, matière montre que le tableau qu'il soit figuratif ou non, s'organise selon les mêmes rythmes fondamentaux** »⁸.

JEAN-MICHEL ATLAN

« la rencontre avec l'œuvre d'art et l'artiste, en contribuant à la démarche de projet dans le parcours d'éducation artistique et culturelle de l'élève »⁹.

Les élèves sont plongés dans une exposition qui leur propose un ensemble d'œuvres qui a fait l'objet de choix multiples. Pourquoi avoir réuni ces œuvres, ces artistes ?

Derrière les choix faits par le commissaire de l'exposition, les élèves peuvent découvrir quel en a été le projet fédérateur :

– l'époque (période de la guerre froide après la seconde

guerre mondiale) ;

– les thèmes, les parti-pris, les démarches, le rapport à l'art, au travail de l'artiste, etc.

Pourquoi le choix de l'abstraction ? Quels sont les pionniers de l'abstraction ? (W. Kandinsky, P. Klee, P. Mondrian, F. Picabia)

Une trentaine d'année plus tard, en quoi l'abstraction représente-t-elle un engagement et une position encore subversive dans l'évolution de l'art ?

Autant de questions que les élèves peuvent se poser, autant de réponses qu'ils trouveront dans l'exposition, complétées par des propositions de leurs enseignants et par des recherches personnelles, qui peuvent leur permettre à leur tour de formuler un projet de parcours personnel ou collectif inter ou transdisciplinaire avec leurs enseignants.

Pour ce qui est d'une exploitation dans le cadre du cours d'arts plastiques, certaines parties du programme peuvent être favorisées par la visite de cette exposition. Les compétences suivantes par exemple :

« Expérimenter, produire, créer : Choisir, mobiliser et adapter des langages et des moyens plastiques variés en fonction de leurs effets dans une intention artistique en restant attentif à l'inattendu. S'approprier des questions artistiques en prenant appui sur une pratique artistique et réflexive »¹⁰.

Sur le plan pratique il est souhaitable de poursuivre les expérimentations sur le geste instaurateur et l'analyse des effets produits en fonction de ce que l'on veut exprimer ou raconter : traces, matières, textures induites par un choix d'outils (traditionnels ou fabriqués par les élèves) et de gestes précis ou non.

L'analyse des effets plastiques produits permet de dégager les notions suivantes : touche, aplât, dégradé, coulure, giclure, brossage, frottis, dilution, projection, tache, forme ouverte ou fermée ; transparence/opacité ; mouvement (statique, fluide, dynamique) ; équilibre/déséquilibre ; tensions ; rythmes ; ordre/désordre ; accident (imprévu) ; concentration/dispersion ; etc.

Exemples à sélectionner dans les peintures vues dans l'exposition : Georges Mathieu, *Opalescence*, dit aussi *Sanguinolence sourde*, 1948 ; Simon Hantaï, *Peinture*, 1957 ; Jean Degottex, *Furyu*, 1961 entre autres.

On peut également analyser des systèmes d'organisation des moyens plastiques au service du sens, de l'intention : mode de composition centrifuge ou non (formes et éléments contenus dans l'espace littéral du support ou tronqués par les limites matérielles de celui-ci pour se prolonger virtuellement au-delà).

Exemples : Observer ces deux types de composition dans les peintures de Roger Bissière, *Jaune et gris*, 1950 et de Bram van Velde, *Sans titre*, 1947, pour le mode centrifuge. Alors que dans la peinture de Soulages reprise sur l'affiche, *Peinture 260 x 202 cm, 19 juin 1963*, ou dans celle de Léon Zack, *Composition*, 1960, ou encore chez Olivier Debré, *Grande ocre tache jaune pâle*, 1964.

Les élèves peuvent proposer d'autres exemples en analysant chaque fois les effets produits en relation avec l'interprétation qu'ils feront de ces œuvres.

¹⁰ Idem ibidem.

⁷ B.O. spécial n° 11 du 26 novembre 2015. Annexe 2. Programme d'enseignement du cycle de consolidation (cycle 3).

⁸ J. M. Atlan, « Abstraction et aventure dans l'art contemporain », publié dans COBRA, avril 1950, repris dans le catalogue de l'exposition « Paris-Paris : créations en France 1937-1957 », Centre G. Pompidou, 1981. In *Art en Théorie 1900-1990. Une Anthologie* par C. Harrison et Paul Wood, éd. Hazan, 1997, p. 676.

⁹ B.O. spécial n° 11 du 26 novembre 2015. Annexe 3 Programme d'enseignement du cycle des approfondissements (cycle 4).

Vous pouvez retrouver l'ensemble du Programme d'enseignement du cycle des apprentissages fondamentaux (cycle 2), du cycle de consolidation (cycle 3) et du cycle des approfondissements (cycle 4) ici : http://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?pid_bo=33400

LYCÉES

Complément à la présentation de l'exposition

« Le Geste et la Matière » présente une cinquantaine d'œuvres représentatives d'un courant non figuratif qui se développe au lendemain de la seconde guerre mondiale tant en Europe qu'aux États-Unis. En Europe, l'une des capitales artistiques reste Paris où un certain nombre d'artistes venus de différents pays se retrouvent. C'est le cas de Serge Poliakoff, Zoran Music, Vieira da Silva, Simon Hantaï ou encore Zao Wou Ki.

L'Europe est alors divisée et en ruines, elle a perdu en grande partie la place centrale dans le monde géopolitique qu'elle occupait avant-guerre, quant à la France, elle est en pleine reconstruction, mais dans le monde de la culture et de l'art, elle conserve encore une place privilégiée : ses écrivains et ses philosophes tiennent une grande place à travers notamment l'existentialisme de Jean-Paul Sartre, qui est un courant philosophique et littéraire qui postule que l'être humain forme l'essence de sa vie par ses propres actions, celles-ci n'étant pas prédéterminées par des doctrines théologiques, philosophiques ou morales. L'existentialisme considère chaque personne comme un être unique maître de ses actes, de son destin et des valeurs qu'il décide d'adopter. Transposées dans le domaine artistique, ces conceptions existentialistes éclairent certaines démarches des peintres exposés ici. La dimension non figurative de l'ensemble s'explique par une prise de conscience pleine ou partielle de la part de ces artistes qui ont le désir d'exprimer leur perception d'un présent détaché du passé récent meurtrier et inhumain, car comme l'a exprimé le philosophe allemand Adorno : « Comment écrire un poème ou peindre un tableau après Auschwitz et Hiroshima ? ».

Dans ce contexte particulier on peut, au regard des textes officiels proposer différentes pistes de recherche et d'expression :

- **Le programme de seconde** s'organise autour d'un unique questionnement portant sur les relations qu'entretiennent « la forme » et « l'idée ». Ses enjeux seront traités à l'intérieur de deux champs d'études principaux : le dessin et la matérialité. La question de la limite entre dessin et peinture dans le dessin au XX^e siècle peut trouver quelques éléments de réponse dans cette exposition.

- **Programme limitatif** : « *Le monde est leur atelier: Ai Weiwei, Gabriel Orozco, Pascale Marthine Tayou, trois artistes contemporains non occidentaux* », on peut choisir un questionnement qui rejoint les points suivants de cette question du programme :

« *interrogation de modèles ou de canons artistiques hérités de dominations d'États, de sociétés, de valeurs ou de références culturelles sur d'autres* ».

À cette époque Paris fait encore figure de capitale mondiale des arts, elle attire de jeunes artistes qui pour des raisons politiques ou personnelles choisissent de venir s'y installer et se consacrer à la peinture.

- Quels étaient les modèles artistiques en Europe, et particulièrement à Paris, en 1945 ? Que représenter ? Si la fonction de la peinture figurative est de représenter, en deux dimensions, la réalité des choses peut-on encore se soucier de Beauté dans un monde en ruines ?

- Quelles sont les valeurs morales ou sociétales au centre de certaines pratiques ? Un art officiel va s'imposer où et pour qui ?

- Peut-on opérer des rapprochements entre l'École de New York et l'École de Paris entre 1945 et 1955 ? Qu'est-ce qui les rapproche et qu'est-ce qui les oppose ? Ces interrogations et les propositions qui en découlent, sont-elles partagées par des écrivains, des musiciens, des cinéastes, des architectes ou des poètes ?

- « *élargissement des conceptions de l'œuvre et de l'artiste pour témoigner du monde dans sa globalisation et pour y agir en exerçant la liberté de création* »¹¹.

Peut-on trouver des raisons objectives, dans cette période historique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, qui permettent de comprendre l'engagement dans une expression artistique non-figurative ?

L'« *abstraction* »¹² est-elle un moyen d'élargir les conceptions de l'œuvre d'art ?

Que représentait alors l'abstraction pour ces artistes de la « Seconde école de Paris » ou « la Nouvelle école de Paris » ? Cela est-il encore d'actualité aujourd'hui ?

Quels liens peut-on faire avec les artistes martiniquais de cette génération (Victor Anicet, Serge Hélénon ou Louis Laouchez par exemple) ?

• Histoire des arts / Option facultative toutes séries

« *Création artistique et pratiques culturelles, de 1939 à nos jours: scénographier l'art.*

La scénographie apparaît aujourd'hui comme un concept incontournable et qui ne se circonscrit plus à l'espace scénique proprement dit: bien au contraire, l'art, quel qu'il soit et dans ses plus diverses manifestations, ne se présente guère à son public, désormais, que « scénographié ».

L'étude de ce concept passe donc par des rencontres, entre autres, de professionnels de la scène, des musées, de l'urbanisme, de l'événementiel et du marché de l'art. Elle s'articule autour de trois problématiques:

- *La scénographie, est-ce un art de l'interprétation ?*
- *Quelle relation existe entre muséographie et scénographie ?*
- *Quelle place tient la scénographie de l'œuvre d'art dans l'espace public ?* »¹³.

¹¹ Baccalauréat. « Œuvres et thèmes de référence pour les épreuves de l'enseignement artistique pour l'année scolaire 2016-2017 et la session 2017 ». B. O. N° 1 du 7 janvier 2016.

¹² Voir glossaire.

¹³ Œuvres et thèmes de référence - année scolaire 2015-2016 et session 2016 du baccalauréat / NOR : MENE1428102N note de service n° 2014-178 du 16-12-2014 MENESR - DGESCO MAF 1 http://www.education.gouv.fr/pid25535/bulletin_officiel.html?cid_bo=84906

- Histoire des arts - Enseignement de spécialité, série L

« Questions et enjeux esthétiques : L'Ailleurs dans l'art. [...] Présente dans la création plastique aussi bien qu'en littérature, dans les arts du spectacle, en cinéma ou en musique, la question de l'ailleurs permet par excellence de se livrer à une véritable histoire confluente des arts. Cet ailleurs peut être, d'évidence, un exotisme, que celui-ci soit un orientalisme, un miroir de l'histoire ou un ressourcement primitiviste ».

En quoi l'abstraction peut-elle constituer un ailleurs ?

En particulier, chez Jean Atlan, Zao Wou-Ki ou Roger Bissière, à vous de choisir ?

6

PROPOSITIONS D'INCITATIONS

CYCLE 1

TRAVAIL AUTOUR DES ŒUVRES

Soit avant l'exposition, soit après, proposer aux élèves d'observer dans ces deux toiles comme dans celle de Soulagés, reproduite sur l'affiche et poser une devinette :

- Peut-on découvrir le geste fait par l'artiste ?
- Quels sont les indices ?
- Peut-on trouver la direction ?
- Les deux artistes ont-ils utilisés le même outil ?



HARTUNG HANS (1904-1989)
T 1956-14, 1956

PEINTURE, HUILE SUR TOILE, 180 X 136 CM

Dans cette toile, une grosse masse sombre apparaît au premier regard en lévitation sur un fond plus léger et très lumineux. Ce contraste d'intensité lumineuse (contraste de valeur) exalte la forme qui naît du geste de peindre. En effet, la répétition rythmée du même geste, produit de longues traces de pinceau, du haut vers le bas, assez régulières qui se superposent et se chevauchent jusqu'au moment où l'artiste le suspend. Bien que ce réseau de lignes soit reporté et agrandi sur la toile, il permet de mieux distinguer la trace de l'outil qui semble s'inscrire dans une respiration le pinceau est posé, il glisse jusqu'à ce que le peintre le soulève, le mouvement peut recommencer.



REIGL JUDITH (1923 - HONGRIE)
FOUDRE, 1956

PEINTURE, TECHNIQUE MIXTE SUR TOILE, 179 X 156 CM

Dans ce tableau, l'artiste n'utilise pas de pinceau. c'est le corps de l'artiste qui est directement impliqué. Une forme sombre semble éclater dans la moitié gauche de l'espace blanc avec un dynamisme accentué par la direction oblique de la composition (presque posée sur la diagonale), et par la fragmentation qui semble opposée à celle de la masse principale par quelques segments obliques de direction. Le geste est plus spontané, pulsionnel laissant place à l'accident. Agnes Berecz précise : « *Le processus de la peinture devient [...] une activité viscérale et physique. Les œuvres créées sous les gestes impulsifs, spontanés et accidentels du corps sont des empreintes éphémères de l'action de peindre et du corps de l'artiste* »¹.

¹ Agnes Berecz, *Ecrire comme peindre : la peinture de Judit Reigl dans les années cinquante* in *Reigl Judit*, catalogue édité par Erdesz and Maklary Fine Arts, Budapest, 2006, p.12. Sur le site de l'artiste : <http://www.judit-reigl.com/?francais/1955-58-eclatement.html>

HARTUNG HANS (1904-1989)

T 1956-14, 1956

PEINTURE, HUILE SUR TOILE, 180 X 136 CM.

REIGL JUDITH (1923 - HONGRIE)

FOUDRE, 1956

PEINTURE, TECHNIQUE MIXTE SUR TOILE, 179 X 156 CM.

J. Riegl a été proche à son arrivée à Paris des Surréalistes partageant avec eux, à ce moment-là, de ce qui relève de l'écriture automatique.

→ Le rapprochement que l'on peut faire entre ces deux peintures, entre ces deux artistes, réside dans la recherche du geste juste, celui qui correspond à ce que Kandinsky nomme la nécessité intérieure. Ces deux artistes situent leurs gestes dans l'instant, dans le souffle de l'action, soutenus par le choix d'outils plus

ou moins conventionnels, accompagnés de matières (encre, peinture) plus ou moins pâteuses ou diluées. Leurs motivations sont certes bien différentes cependant leur exigence est la même, s'ils produisent beaucoup ils jettent aussi beaucoup ne gardant que ce qui fait sens à leurs yeux.

Dans l'observation de ces deux peintures, l'idée est d'amener les élèves à mettre en relation gestes et traces : isoler les actions en les mimant, les nommant, constater les effets produits, savoir les reproduire avec une intention.

s'ils veulent avoir tel effet sur leur peinture, ils ont besoin de tel outil, de telle matière ou de telle couleur et qu'ils devront bouger leur main, ou leur épaule en tournant ou en appuyant. Le geste est lié aussi à une trajectoire : droite, courbe, ondulée, en tourbillon, gribouillée, en zig-zag, etc. Le geste est lié aussi à la vitesse et à l'amplitude que l'on variera, régulièrement ou par saccades, lentement ou très rapidement, etc.

LE RÉPERTOIRE DES FORMES

Il est possible, en classe de réaliser un répertoire de formes, un genre de catalogue où traces + outils (photographiés) + verbes d'action (écrits par l'enseignant) + l'émotion ou le sentiment que les enfants vont y associer pour constituer le grand registre de références de la classe, à travers une sorte de musée de classe.

Ce registre pouvant être enrichi par des traces observées dans des illustrations ou dans des tableaux (certains découverts lors de la visite ou chez d'autres artistes).

Pour chaque trace, un lexique est établi pour pouvoir décrire, nommer :

LE GESTE QUI ENGENDRE LA TRACE

- on pose et on fait glisser le pinceau (si on l'écrase on obtient un autre effet) ;
- on peut aussi le secouer et l'égoutter pour en faire tomber des taches ou des gouttes sans toucher le support ;
- la brosse peut être tenue autrement, trouver différentes façons de l'utiliser et constater les effets produits ;
- on pose et on pousse le rouleau, avec différentes pressions, avec des rotations, des bifurcations, etc. ;
- on tapote, on glisse avec une éponge, etc. Si on appuie trop ou pas assez, les effets produits sont différents.

Si les outils sont découpés, froissés, fabriqués, le geste pour obtenir une trace est différent, le verbe d'action pour le qualifier l'est aussi. Ce qui est important, c'est que les élèves se construisent un vocabulaire plastique, qu'ils sachent que

COMMENT DÉCRIRE LES FORMES OBTENUES

Surface, contour, forme, fond et support, couche de peinture plus ou moins épaisse (on ne voit plus le support, si l'on rajoute de l'eau = transparence), contraste (opposition de contraires), etc.

A partir de ces registres, les élèves pourront choisir, refaire, agencer, en explorant toutes les opérations plastiques (soient: isoler/reproduire/associer/transformer des formes, des couleurs, des matières) pour composer en 2 ou 3 dimensions, en fonction de projets personnel ou collectif.

PEINTURE ET MUSIQUE

L'enseignant peut aussi explorer les relations entre peinture et musique. L'écoute d'une musique où il est possible d'isoler une ligne musicale (un instrument solo ou une voix). Le morceau peut être assez court, une ou deux minutes afin que les élèves puissent le visualiser, le mimer. Les propositions seront proches mais différentes puisque chaque enfant est différent. Chacun pourra ensuite choisir l'outil (parmi les différents déjà expérimentés), la couleur et la matière (dans le répertoire de la classe) qui lui semblera le mieux convenir pour traduire cette musique en traces, par les combinatoires de formes, de matières et de couleurs, en interprétant visuellement le timbre des instruments, les variations du rythme, etc. Une poésie, une émotion, un sentiment, une musique peut constituer une incitation pour de nouvelles réalisations ; faire le portrait d'un instrument entendu ou d'une voix.

CYCLE 2

TRAVAIL AUTOUR DES ŒUVRES



GEORGES MATHIEU
**UN SILENCE DE GUIBERT
DE NOGENT, 1951**

HUILE SUR BOIS, 130 X 217,5 CM

Sur un fond relativement délavé, G. Mathieu inscrit de façon spontanée un réseau de lignes qui tient plus de la calligraphie que du dessin. On peut pratiquement voir le peintre en train de s'exécuter, comme il l'a souvent fait en public, privilégiant l'instant, la spontanéité, la rapidité d'exécution. Aucune esquisse préparatoire, aucun retour possible. L'acte de peindre rejoint celui de l'écriture pour inscrire cette forme qui devient signe.



NICOLAS DE STAËL
DE LA DANSE, 1946

HUILE SUR TOILE, 195,4 X 114,3 CM

N. de Staël exprime par la composition (qui s'appuie sur l'une des grandes diagonales) le mouvement suggéré par une danse. Ce mouvement est amplifié par le travail de la touche, multitude de traces laissées par le couteau du peintre dans les empâtements. N. de Staël revient par couches pour faire émerger une lumière, rehausser les gris colorés jusqu'à une saturation mouvante de la surface.

→ Le geste dans ses deux toiles est indissociable à la fois des effets produits et de la facture de ces deux artistes. Si les titres semblent très narratifs dans les deux cas, il n'en demeure pas moins que le spectateur a besoin de compléter ce que le peintre lui donne à voir. G.

Mathieu fait référence à un moine érudit² du XI^e siècle, historien critique de son temps. Cette référence montre-t-elle son intérêt pour l'Histoire ou pour ce personnage en particulier? Quant à N. de Staël, le mouvement apparent est peut-être plus explicite que ce qu'il a voulu suggérer.

Pour les élèves de ce cycle, il est possible de faire plusieurs propositions. La première est de rechercher toutes sortes de traces d'outils du commerce mais aussi d'en fabriquer en variant les supports (du tissu, du papier journal, des galets, etc...).

Chaque fois, faire constater les effets produits, se remémorer les gestes faits et les associer à des émotions, à des effets constatés dans la nature (feuillages, eau, marbrures du ciel, etc.). Faire un jeu d'analogies :
«Si c'était... ? ce serait...».

PEINTURE ET MUSIQUE

Proposer une réalisation à partir d'une musique ou d'un moment clé d'une histoire ou d'un conte (une rencontre entre deux protagonistes ennemis ou amis ; un coup de théâtre, etc.).

² Guibert de Nogent (1053-1124), a écrit de son vivant : *Vie de Robert de Nogent par lui-même* (v. 1114), etc.

La règle étant d'utiliser directement la peinture (sans dessin préalable) afin que les élèves se confrontent directement avec la peinture, avec la couleur sans possibilité d'enlever ou d'effacer (si ce n'est avec une autre couleur). Les élèves peuvent soit réfléchir au fond et les préparer à l'avance soit, découper les formes qui leur conviennent et les positionner ensuite sur un fond préparé ou non.

On peut aussi coller un ensemble de pages de journaux (imprimées en noir et blanc) ou utiliser un rouleau de papier kraft, afin d'avoir un support de la longueur d'un mur de préau par exemple (ou au sol). Puis, chaque élève de la classe choisit un outil et une couleur. A tour de rôle chaque élève va laisser une trace en se déplaçant devant le support. Un protocole d'actions peut être établi au préalable par l'ensemble de la classe : les traces pourront-elles se

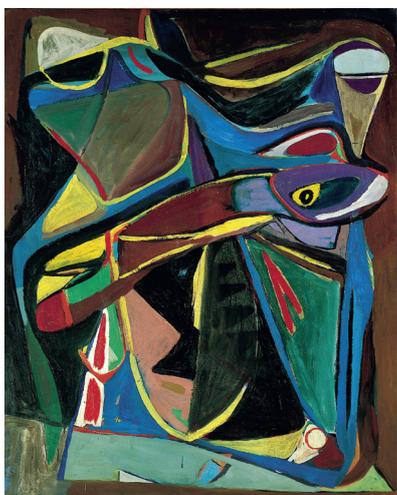
rencontrer, se chevaucher, s'interrompre pour en laisser passer certaines, se retrouver à un endroit donné ? Le tour de passage des élèves et de leurs couleurs peut être tiré au sort ou hiérarchisé en fonction de la clarté des couleurs afin que malgré les mélanges fortuits on puisse les retrouver ou les deviner (les couleurs de départ). Les passages successifs peuvent être rythmés par une musique, l'orchestration peut être faite par un élève et l'enseignant peut y participer bien sûr !

(Pour cette réalisation, stocker les vieux journaux afin d'en tapisser plusieurs couches sur le mur (comme support de production) et d'en mettre aussi plusieurs couches au sol pour absorber les projections. On peut après séchage, comparer les deux productions, la première pensée et réalisée comme un spectacle ou un happening (le vécu étant aussi important que la trace) ; la seconde, complètement fortuite, trace involontaire de l'action qui s'est déroulée au-dessus...

CYCLE 3



TRAVAIL AUTOUR DES ŒUVRES

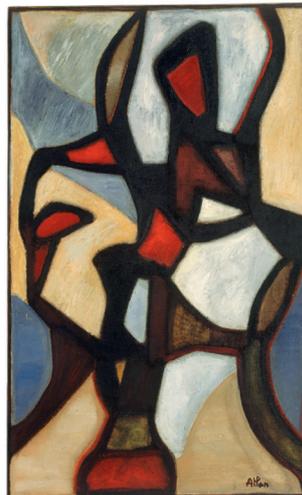


BRAM VAN VELDE
SANS TITRE, 1947

HUILE SUR TOILE, 162,1 X 130, 2 CM

On peut suivre dans ce tableau le cheminement de la main, les mouvements du poignet qui ont fait naître cet enchevêtrement de formes et de signes. Le regard circule d'une couleur à l'autre.

Les lignes sont fluides enserrant ou laissant s'échapper quelques couleurs bien saturées : des bleus, des rouges, des verts, des jaunes. Toutes sont de nuances différentes. Une figure apparaît, se dessinant sur un fond sombre où jaunes et blancs clignotent comme une lumière.



JEAN ATLAN
LA KAHENA, 1958

HUILE SUR TOILE, 146 X 89 CM

Le mouvement de la main fondant les coups de pinceau les uns dans les autres sculpte un ensemble de lignes sinueuses qui structurent la toile. Ce réseau souple, élégant aux tonalités sombres se déploie sur un fond modulé de teintes claires, pastel et de gris colorés. Signes, silhouettes ? Peu importe, l'ensemble vibre au son des rouges qui l'habitent.

→ Dans ces deux peintures, le geste organise l'espace, l'organise et le sculpte. La couleur en contrepoint raconte une histoire d'occupation, de mouvement

joyeux, d'équilibre. Fond et forme se tricotent ensemble dans un jeu de plans qui avancent ou qui passent derrière dans la profondeur virtuelle de l'espace du tableau.

PRATIQUE

Les élèves questionnent la peinture, la matière, le geste, le support, toutes les recherches (composition, organisation, etc.) doivent être faites à part.

- «Une tache rouge s'est échappée... sans crayon mais avec toute la peinture que tu veux, raconte son retour à la liberté»
- «Au pays des couleurs, qui est la reine ou le roi, comment reconnaître leurs courtisans?»
- «Uniquement en peinture, si ta musique préférée est une couleur comment la faire découvrir?»
- «Tout circule, tout bouge!»
- «Le mouvement s'arrête mais le regard circule»
- «La couleur couleur étouffe par un soir d'orage»
- «Le nuage circule, se transforme, s'échappe...»
- «Cela commence par une tache pour devenir une peinture»

CYCLE 4

PRATIQUE

Incitations possibles à exploiter avant ou après la visite, avec pour consigne de peindre directement (il peut y avoir des recherches préparatoires ou des essais faits à part).

- «Exprimer une émotion et la faire découvrir par ses camarades, à quoi l'auront-ils reconnue?»
- «Peindre le souffle des nuages»
- «Une couleur a disparu, où se cache-t-elle?»
- «Ça bouge, ça court et jamais ne s'arrête...»
- «Le vivant encore bruissant né à l'instant» Henri Michaux³

LYCÉES

MUSÉOGRAPHIE

Par rapport à la muséographie adoptée pour cette exposition, amenez les élèves à émettre des hypothèses quant au choix de la répartition et du cloisonnement en neuf sections :

- 1) L'Informe ;
- 2) Signes ;
- 3) Paysagisme ;
- 4) Construire ;
- 5) Terres ;
- 6) Grille ;
- 7) Inscrire ;
- 8) Véhémences ;
- 9) Effacements

Certaines œuvres auraient-elles pu être présentées dans d'autres sections ?

Ils devront justifier et argumenter leurs hypothèses.

³ Henri Michaux, « Jeux d'encre », in Zao Wou-Ki et Françoise Marquet, *Autoportrait*, Fayard, 1988.

7



GLOSSAIRE

À COMPLÉTER
AVEC ET PAR LES ÉLÈVES

ABSTRAIT / ABSTRACTION

Une œuvre abstraite représente des formes, des traces, des couleurs, des matières, de la lumière, etc. que l'on ne peut reconnaître dans le monde tangible (physique, concret) qui nous entoure (rien du monde réel perceptible par la vue ou le toucher) : en ce sens, elle est *non-figurative*. L'abstraction apparaît dans les arts plastiques vers 1910 (W. Kandinsky¹, F. Picabia, P. Klee, P. Mondrian, K. Malevitch, etc.).

Dans les arts plastiques « *Le choix de ce qu'on isole, dans la perception du réel, pour le considérer à part, peut porter sur des éléments d'ordre très divers : [...] des éléments sensoriels (couleurs, lignes, volumes, etc.) → croquis, stylisation, vue schématique ou géométrique, vision synthétique, vision composée assez loin du réel, etc.* »²

Un élément non perceptif, mais affectif, en séparant ou non « l'abstrait affectif et l'aspect extérieur des objets » ☺ « *plages colorées, graphismes, etc. qui évoquent cet état affectif sans ressembler matériellement à l'objet qui a fait naître l'émotion ou le sentiment* »³. On peut vouloir représenter l'idée d'un élément et « *non les apparences sensorielles par lesquelles elle se manifeste (A. Manessier)* »⁴.

« *Toutes ces formes d'art abstrait présentent bien quelque chose, idée, essence, sentiment, forme, etc. ; elles relèvent donc de l'art représentatif. Mais elles ne représentent pas les objets du monde réel tels qu'ils nous apparaissent dans la perception ; il s'agit donc d'un art non figuratif (l'art figuratif imitant les objets tels que la perception nous les donne dans l'expérience vécue concrète). Dans son sens le plus rigoureux, l'art abstrait serait donc l'art représentatif non figuratif.* »⁵.

ABSTRACTION LYRIQUE

Extrait du catalogue de l'exposition *LE GESTE ET LA MATIÈRE Une abstraction « autre » Paris 1945-1965*, Somogy éditions d'art, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2017

« C'est dans son compte-rendu du deuxième Salon des Réalités nouvelles en septembre 1947 que le critique Jean José Marchand (1920-2011) qualifie pour la première fois certains exposants d'« abstractivistes abstraits ». Il récidive dans sa préface au catalogue de l'exposition organisée par Georges Mathieu et Camille Bryen « "L'Imaginaire" » à la Galerie du Luxembourg en décembre de la même année. Marchand y oppose deux « lignées » : « l'abstractivisme cézannien, constructiviste ou néo-plasticien », et « l'abstractivisme lyrique », qu'il veut « à la pointe du combat pour un lyrisme dégagé de toutes les servitudes et des pseudo-problèmes ». Dans Au-delà du

Tachisme paru en 1963, Mathieu se souviendra avoir d'abord voulu intituler « Vers l'abstraction lyrique » l'exposition de la Galerie du Luxembourg. Ce n'est qu'après avoir un temps utilisé le terme « non-figuration psychique », qu'il juge bientôt trop proche du Surréalisme, que Mathieu adopte définitivement cette appellation. Dans son livre de 1963, l'artiste en propose une périodisation volontiers guerrière dans sa formulation : à l'« offensive antigéométrique » (1947-1951), succède le « triomphe de l'abstraction lyrique » (1951-1956) qui connaît « diffusion et contagion mondiales » (1956-1962). Transposant dans le champ plastique un terme plutôt réservé à la musique ou à la poésie, cette appellation, que Pierre Restany avait déjà décomposée en Lyrisme et abstraction pour le titre de son livre (1960), souffre cependant aujourd'hui de son assimilation trop exclusive à la production de Mathieu pour désigner un véritable courant collectif de la non-figuration. »

CHRISTIAN BRIEND

EXPOSITION

Un lieu où nous pouvons voir un ensemble d'œuvres réalisées par un (ou plusieurs) artiste(s). La plupart du temps, nous avons une connaissance du travail de l'artiste par les reproductions que l'on trouve dans les livres, notamment dans les livres de classe.

Là, lors de cette visite nous pourrions voir des œuvres dans leur réalité matérielle et sensible (dimensions, formes, couleurs, matières, composition), nous pourrions apprécier leur

¹ Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art*, 1912.

² Etienne Souriau, *Vocabulaire esthétique*, éd. Quadrige, PUF, 1999, p. 9.

³ Idem ibidem

⁴ Id. ibid.

⁵ Id. ibid.

taille et découvrir beaucoup de détails qui échappent à la reproduction. Nous pourrions ainsi ressentir de nouvelles émotions, nos yeux vont être très importants dans cette découverte, car malheureusement ou heureusement, dans une exposition on ne peut toucher qu'avec les yeux...

EXPRESSIONNISME ABSTRAIT⁶

Mouvement artistique américain des années 1940-1950 qui réunit deux tendances : d'une part une peinture gestuelle avec de jeunes artistes, entre autres, de l'école de New York (A. Gorky, J. Pollock, W. de Kooning, R. Motherwell, etc.) et d'autre part, les jeunes artistes du Color Field Painting ou champ coloré (B. Newman, A. Reinhardt, etc.). Le critique d'art Robert Coates emploie pour la première fois ce terme en 1945 pour décrire ce mouvement émergent (bien que ce terme ait été utilisé précédemment pour qualifier une partie de l'œuvre de W. Kandinsky). Peggy Guggenheim contribue à la reconnaissance de ce mouvement en mettant à leur disposition sa galerie Art of this Century. Le geste et la spontanéité pour certains et la maîtrise de la couleur et du geste pour d'autres, ces peintres ont « tous en partage, [...] la quête d'un nouveau langage qui puisse véhiculer efficacement les sentiments contemporains [...] en réaction contre les sinistres réalités politiques de l'époque : l'après-guerre, l'Holocauste et la bombe atomique » comme l'écrit Kristin Hübner.

GESTE

Dans certaines peintures et particulièrement dans cette exposition, il est possible d'observer les traces produites par les outils utilisés : traces de pinces plus ou moins larges, de brosses, de couteaux à peindre (N. de Staël, etc.) et aussi d'outils fabriqués par le peintre lui-même (Soulages, etc.). Le geste induit un déplacement de l'outil, de haut en bas, de droite à gauche, en tournant, etc., il indique un mouvement, un déplacement, une

rapidité, des accélérations, des arrêts, un rythme comme en musique (G. Mathieu, etc.). De ce fait, le geste introduit dans l'œuvre une temporalité (le temps, la durée de l'exécution).

Le geste est observable dans la touche du peintre, mais aussi dans la ligne qui peut être tracée par l'outil ou gravée dans la pâte (Hantai). Ce qui nécessite de rechercher un vocabulaire pour désigner et décrire toutes ces qualités de lignes, de traits : courbes, entrelacs, arabesques, tourbillon, enchevêtrement, etc.

Pour compléter la définition trouvée dans un dictionnaire de la langue française, consulter Etienne Souriau, *Vocabulaire esthétique*⁷.

INFORMEL

Extrait du catalogue de l'exposition *LE GESTE ET LA MATIÈRE Une abstraction « autre » Paris 1945-1965*, Somogy éditions d'art, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2017

« Parmi les nombreuses dénominations retenues pour regrouper certaines tendances abstraites des années 1950, celle d'« Art informel » compte encore aujourd'hui parmi les plus usitées. Son adoption est due au critique Michel Tapié qui l'emploie pour la première fois dans la préface de l'exposition collective « Véhémences confrontées » à la galerie Nina Dausset en mars 1951. À propos des artistes parisiens qu'il avait réunis, Tapié indiquait : « Chacun a abordé le domaine indéfini de l'informel avec son propre tempérament, dans une liberté vis-à-vis de ce qu'on appelait l'Art qui leur a permis de se laisser aller dans cet inconnu qui les tente avec une franchise totale vis-à-vis d'eux-mêmes. » Le critique reprenait le terme pour présenter deux expositions au Studio Paul Facchetti sous le titre, jugé paradoxal par Georges Mathieu, « Signifiants de l'informel ». Les deux sélections comprenaient des œuvres de Bryen, Enrico Donati, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Roger-Edgar Gillet, Étienne-Martin, Mathieu, Henri Michaux, Jean-Paul Riopelle, Jackson Pollock et Serpan. Pour le livre important qu'il fait paraître en 1952, Tapié

préfère cependant recourir à une dénomination plus floue, « Un Art autre », qui lui permet d'agréger des personnalités artistiques plus diverses. Une décennie plus tard, Jean Paulhan dans un livre fameux caractérise l'art informel par « la précipitation, le brouillage, le renversement des sens », auxquels il ajoute « sa gravité, son caractère tragique et comme sacré ». Aujourd'hui, l'appellation « art informel » désigne autant des pratiques artistiques qui s'abstiennent de représenter le réel selon des canons préétablis que la nébuleuse d'artistes regroupés par Tapié autour de cette notion. »

CHRISTIAN BRIEND

SIGNE

Objet, représentation matérielle d'un objet (figure, dessin, son, geste, couleur) ayant, par rapport naturel ou par convention, une certaine valeur, une certaine signification dans un groupe humain donné. *Signe graphique, sonore, visuel ; signe magique ; signe de deuil. Le geste ou la mimique émotionnelle sont des « signes naturels », la parole un « signe conventionnel »* (Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945, p. 218)⁸.

TRACE

Suite d'empreintes, de marques laissées par le passage de quelqu'un, d'un animal, d'un objet. En peinture, la trace traditionnellement est laissée par la main (le premier outil de l'homme), les pieds, par un pinceau, une brosse ou un couteau à peindre ou encore toutes sortes d'objets manufacturés ou fabriqués par les artistes en fonction de leurs besoins.

⁶ K. Hübner, « L'Expressionnisme abstrait », in catalogue *New York New York, Cinquante ans d'Art, d'Architecture, Cinéma, Performance, Photographie et Vidéo*, exposition Grimaldi Forum Monaco, Juillet-Septembre 2006, éd. Skira, p. 34.

⁷ E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit

⁸ Définition du CNTRL en ligne.

BIBLIOGRAPHIE

LES ARTISTES

Bibliographie des artistes extraite du catalogue de l'exposition « Le Geste et la Matière, Une abstraction "autre", Paris 1945-1965 », Somogy éditions d'art, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2017.

FRANÇOIS ARNAL

Catherine Millet, *François Arnal*, Paris, Cercle d'Art, 1998.

GENEVIÈVE ASSE

Cat. exp. « *Geneviève Asse* », Rennes, musée des Beaux-Arts, Bourg-en-Bresse, musée de Brou, 1995
cat. exp. « *Geneviève Asse* », Paris, Centre Pompidou, 2013.

JEAN ATLAN

Jean-Claude Cousseau et alii, *Atlan. Première période 1940-1954*, Paris, Adam Biro, 1989
Jacques Polieri, *Atlan. Catalogue raisonné de l'œuvre complet*, Paris, Gallimard, 1996.

MARTIN BARRÉ

Michel Ragon, *Martin Barré et la poétique de l'espace*, Paris, Galerie Arnaud, 1960
Yves-Alain Bois, *Martin Barré*, Paris, Flammarion, 1993.

JEAN BAZAINE

Cat. exp. « *Bazaine* », Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1990 ; Jean-Pierre Greff, *Jean Bazaine*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2002.

CLAUDE BELLEGARDE

Gilles Bastianelli, *Bellegarde, la couleur vécue 1944-2005*, Paris, Somogy, 2006.

FRÉDÉRIC BENRATH

Pierre Wat, *Frédéric Benrath*, Paris, Hazan, 2016.

ROGER BISSIÈRE

Daniel Abadie, Bissière, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1986
Cat. exp. « *Bissière, "Pense à la peinture"* », Colmar, musée Unterlinden, 2004.

ALBERT BITRAN

Cat. exp. « *Albert Bitran* », L'Isle-sur-la-Sorgue, Association Campredon Art et Culture, 1991

CAMILLE BRYEN

Daniel Abadie, *Bryen Abhomme*, Bruxelles, La Connaissance, 1973
Cat. exp. « *Camille Bryen à revers* », Nantes, musée des Beaux-Arts, 1997-1998.

OLIVIER DEBRÉ

Cat. exp. « *Olivier Debré* », Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 1995
Éric de Chasse, *Olivier Debré*, Angers, Expressions contemporaines, 2007.

JEAN DEGOTTEX

Cat. exp. « *Jean Degottex* », Quimper, musée des Beaux-Arts, 2008

JEAN DUBUFFET

Cat. exp. « *Dubuffet* », Paris, Centre Pompidou, musée national d'art moderne, 2001.

RENÉ DUVILLIER

Cat. exp. « *René Duvillier, rétrospective 1954-1989* », Morlaix, musée des Jacobins, 1989.

MAURICE ESTÈVE

Cat. exp. « *Estève* », Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1986.

SIMON HANTAÏ

Cat. exp. « *Simon Hantaï* », Paris, Centre Georges Pompidou, 2012.

HANS HARTUNG

Pierre Daix, *Hartung*, Paris, Bordas, 1991
Annie Claustres, *Hans Hartung. Les aléas d'une réception*, Dijon, Les Presses du réel, 2005.

ZOLTÁN KEMÉNY

Cat. exp. « *Zoltán Kemény. Les donations de Madeleine Kemény au Centre Pompidou* », Paris, Centre Pompidou, 2004.

RENÉ LAUBIÈS

Alain Margaron (dir.), *Laubiès, peintre de la sérénité*, Mont-de-Marsan, L'Atelier des Brisants, 2007.

ALFRED MANESSIER

J-P. Hodin, *Manessier*, édition revue et corrigée par Christine Manessier, Neuchâtel, éd. Ides et Calendes, 1996
Cat. exp. « *Manessier* », Grand Palais, Genève, Skira, 1992.

GEORGES MATHIEU

Cat. exp. « *Georges Mathieu* », Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 2002 [Georges Mathieu], *Mathieu, 50 ans de création*, Paris, éditions Hervas, 2003.

JOAN MITCHELL

Cat. exp. « *Joan Mitchell* », Nantes, musée des Beaux-Arts, Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 1994
Cat. exp. « *Joan Mitchell. La peinture des Deux Mondes* », musée de Giverny, éditions Skira, 2009 ;
Cat. exp. « *Joan Mitchell, Retrospective. Her Life and Paintings* », Bregenz, Kunsthau, Cologne, Museum Ludwig, 2015

GEORGES NOËL

Gladys Fabre, Michel Butor, Philippe-Alain Michaud, *Georges Noël*, Paris, Éditions de la Différence, 1997.

MICHEL PARMENTIER

Cat. exp. « *Michel Parmentier* », Paris, Centre national des arts plastiques, 1988
Cat. exp. « *Michel Parmentier. Avant les bandes, 1962-1965* », Paris, galerie Jean Fournier, 2014.

SERGE POLIAKOFF

Cat. exp. « *Poliakoff. Le rêve des formes* », Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2013.

JUDITH REIGL

Cat. exp. « *Judith Reigl* », Nantes, musée des Beaux-Arts, 2010.

GÉRARD SCHNEIDER

Michel Ragon, *Schneider*, Angers, Expression contemporaine, 1998.

JOSEPH SIMA

Cat. exp. *Sima*, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1992.

PIERRE SOULAGES

Pierre Encrevé, *Soulages. L'Œuvre complet, tome 1, Peintures 1946-1951*, Paris, Seuil, 1994
Cat. exp. « *Soulages* », Paris, Centre Pompidou, 2009.

NICOLAS DE STAËL

Cat. exp. « *Nicolas de Staël* », Paris, Centre Pompidou, 2003
André Chastel, *De Staël. Catalogue raisonné des peintures*, Paris, Éditions du temps, 1968.

ÁRPÁD SZENES

Cat. exp. « *Árpád Szenes* », Paris, salle Saint-Jean, Hôtel-de-Ville, Association pour la promotion des arts, 2000.

TAL COAT

Jean Leymarie, *Tal-Coat*, Genève, Skira, 1992
Cat. exp. « *Tal Coat, peintures & dessins 1946-1985* », Mons, BAM, 2011.

BRAM VAN VELDE

Cat. exp. « *Bram van Velde* », Paris, Centre Pompidou, 1989.

GEER VAN VELDE

Germain Viatte, *Geer van Velde*, Paris, éditions Cahiers d'art, 1989
Cat. exp. « *Geer van Velde* », Antibes, musée Picasso, Colmar, musée Unterlinden, 2000.

MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA

Cat. exp., « *Vieira da Silva* », Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1988
Cat. exp. « *Maria Helena Vieira da Silva* », Paris, Fondation Dina Vierny-musée Maillol, L'Isle-sur-la-Sorgue, musée Campredon, 1999.

WOLS

Cat. exp. « *Wols, Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Photographieren, Druckgraphik* », Zurich, Kunsthau, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1990
Cat. exp. « *Wols : die Retrospektive* », Brême, Kunsthalle, Houston, The Menil Collection, 2013.

LÉON ZACK

Jean-Marie Dunoyer, *Léon Zack*, Paris, La Différence, 1989
Pierre Cabanne, *Catalogue raisonné de l'oeuvre peint de Léon Zack*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1993.

ZAO WOU-KI

Claude Roy, *Zao Wou-Ki, Paris, Cercle d'art*, 1988
Cat. exp. « *Zao Wou-Ki* », Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2015.

LE MOUVEMENT

Extrait du catalogue de l'exposition « Le Geste et la Matière, Une abstraction "autre", Paris 1945-1965 », Somogy éditions d'art, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2017.

Geneviève Bonnefoi, *Les Années fertiles : 1940-1960*, Paris, Mouvements Éditions, 1988.

Charles Estienne, *L'Art abstrait est-il un académisme ?*, Paris, Éditions de Beaune, 1950.

Gildas Fardel, *un collectionneur d'art abstrait*, 2008, Fage

Serge Guilbaut, *Comment New-York vola l'idée de l'art moderne*, 1999, Jacqueline Chambon

W. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, coll. « Folio-Essais », éd. Denoël

Georges Mathieu, *Au-delà du Tachisme*, Paris, Juilliard, 1963.

Jean Paulhan, *L'Art informel (éloge)*, Paris, Gallimard, 1962.

Michel Ragon, *L'Aventure de l'art abstrait*, Paris, Robert Laffont, 1956.

Michel Ragon, Michel Seuphor, *1939-1970. L'Art abstrait*, Paris, Maeght Éditions, 1973.

Ragon Michel, *25 ans d'art vivant. Chronique vécue de l'art contemporain : de l'abstraction au pop art 1944-1969*, Paris, Éditions Galilée, 1986.

Pierre Restany, *Abstraction et lyrisme. Bilan 1960*, Milan, Apollinaire, 1960

Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960) Première édition. Nouvelle édition augmentée d'une postface inédite de l'auteur en 2011, Collection Folio essais (n° 431), Gallimard

Margit Rowel, *La Peinture, le Geste, l'Action, l'Existentialisme en peinture*, Paris, éditions Klincksieck, 1972.

Michel Tapié, *Un Art autre*, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel, Paris, Gabriel Giraud, 1952

Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art. 1944-1970*, 2012, PU Sorbonne Nouvelle

Dora Vallier, *L'Art abstrait*, Fayard/Pluriel, 2012

Corine Girieud, *Cimaise 1952-1963, une revue dans une période de transition : du monopole parisien à la suprématie new-yorkaise*, mémoire de maîtrise sous la direction de Philippe Dagen, université Paris I, Panthéon-Sorbonne, juin 2001 [tapuscrit].

Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art. 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012

Brigitte Pietrzak, Frédérique Villemur, *Paul Facchetti. Le Studio. Art informel et abstraction lyrique*, Arles, Actes Sud, 2004.

FAIRE DES ATELIERS EN CLASSE

Nicole Morin, Ghislaine Bellocq, *Des techniques au service du sens*, éd. Scéren-CRDP Poitou-Charentes, 2004.

Yvette Jenger, Pierre Dufayet, Luce Berenger, *Peindre autrement pour des enfants créateurs*, coll. Vivre à la maternelle, éd Nathan, 1991.

Claude Rey, *Les Activités plastiques*, éd. Armand Colin, 1992.

GÉNÉRALITÉ

G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, coll. « Critique », éd. De Minuit, 1992

Etienne Souriau, *Vocabulaire esthétique*, éd. Quadrige, PUF, 1999

Recherches en Esthétique n° 10, numéro consacré à « L'Ailleurs », octobre 2004, éd.C.E.R.E.A.P., 2004

Visions de l'ailleurs, ss. la dir. de D. Berthet, coll. Ouverture philosophique », éd. L'Harmattan, 2009

FONDATION
CLÉMENT

Centre **40**
Pompidou