

PICTURAL

EXPOSITION COLLECTIVE - MARTINIQUE

**DOSSIER
PÉDAGOGIQUE**

FONDATION CLÉMENT

SOMMAIRE

p. 3 - Préparer votre visite

p. 4 - Découvrir l'exposition

p. 6 - La place de la peinture dans l'art contemporain

p. 10 - Le paysage

p. 13 - Le tragique en peinture

p. 15 - La question du support

p. 16 - Le recto verso

p. 21 - Le signe

p. 25 - Glossaire

PRÉPARER VOTRE VISITE

INFORMATIONS PRATIQUES

HORAIRES

L'exposition est accessible de 9h à 18h30 tous les jours.
L'accueil des scolaires se fait à partir de 8h30.

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

scolaire.fondationclement@gbh.fr
Tél. : 05 96 54 75 51

ORGANISATION

Les visites se font en autonomie. Nous vous recommandons de constituer des petits groupes, faire un premier tour pour découvrir l'ensemble de l'exposition, ensuite réaliser les activités préparées.

QUELLES SONT LES RÈGLES DE VISITE ?

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, être attentif, donner son avis mais on n'empêche pas les autres de s'exprimer.

LES ATELIERS

À réaliser **avant la visite**

À réaliser **pendant la visite**

À réaliser **après la visite**

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

Présentation générale

Le paradoxe de la peinture, c'est d'être la forme artistique la plus populaire, la plus appréciée surtout des collectionneurs, et donc la plus vendue, au point de passer pour l'incarnation parfaite de l'art. Dans le même temps, la peinture perd progressivement sa visibilité depuis les années soixante. En effet la peinture est de plus en plus marginalisée, comme reléguée au second plan au profit de l'installation, de la performance, de la vidéo.

En outre, les lisières entre les genres artistiques ne cessent de se brouiller si bien que l'effritement des repères ne permet plus de délimiter clairement le domaine de la peinture. Aujourd'hui de nombreux artistes pratiquent la peinture entre autres disciplines. Des œuvres qui ne sont pas des peintures la mettent en scène, en analysent les codes et les gestes. Ou bien la peinture s'inscrit dans l'espace et non plus seulement dans les strictes limites du tableau. Des pratiques inédites émergent, nées de la transgression des genres et poussent la peinture par delà ses frontières. Désormais les techniques se complètent, se superposent, s'additionnent. De la fusion des genres naît l'hybridation. Enrichie de tous les langages artistiques, la peinture est désormais polymorphe.

Pictural, aux antipodes d'une rétrospective ou d'un panorama exhaustif de la peinture martiniquaise, réunit des artistes qui questionnent l'acte de peindre et privilégie les plasticiens qui tentent la conquête de nouveaux territoires de la peinture, ceux qui l'explorent et l'expérimentent : nouveaux outils, nouveaux pigments, nouveaux gestes, nouvelle insertion dans l'espace, mixité des techniques.

Ces supports, techniques, gestes, matières inusités correspondent à la nécessité de conquérir sa singularité et de renouveler l'acte de peindre. Qu'est ce qui est encore de la peinture et qu'est ce qui ne l'est plus ? Est-il encore possible de parler de la peinture au singulier lorsque les artistes imaginent de nouveaux gestes et de nouveaux pigments ?



Peindre : c'est appliquer esthétiquement des fluides colorés sur une surface.

PENDANT LA VISITE

- Connaissez -vous d'autres formes artistiques que vous ne retrouvez pas dans l'exposition ?



LES THÉMATIQUES PÉDAGOGIQUES DE L'EXPOSITION

La place de la peinture dans l'art contemporain

Le paysage

Le tragique en peinture

La question du support

Le recto verso

Le signe

La place de la peinture dans l'art d'aujourd'hui.

L'histoire de la peinture traverse le temps et toutes les cultures. Les plus anciennes peintures connues sont les peintures rupestres. Dans l'Antiquité, en Grèce, en Egypte, à Rome, on peint sur des supports divers, vases en céramique, murs, panneaux. Au Ve siècle avant Jésus Christ, la première Pinacothèque fut celle d'Athènes, à l'entrée de l'Acropole où se trouvaient des peintures sur panneaux. Dans certains pays on utilise encore le terme Pinacothèque pour désigner les musées.

Au Moyen âge, on réalise des fresques murales, des peintures sur des panneaux de bois. Aux XVe et XVIe siècles, les peintures sur bois, qui pouvaient être accrochées aux murs et être déplacées à volonté, sont devenues de plus en plus populaires tant pour les églises que les maisons privées. Puis la peinture à l'huile sur toile a peu à peu remplacé la peinture sur bois qui dominait jusqu'à la Renaissance. **L'une des premières peintures sur toile connue est une Madone à l'ange, une peinture à l'huile française datant de 1410.** Toutefois, le bois est resté le support habituel jusqu'au XVIe siècle en Italie et au XVIIe siècle en Europe du Nord. La célèbre peinture de Léonard de Vinci, La Joconde, est réalisée sur un panneau de bois de peuplier.

Par la suite, la toile sur châssis va devenir le support le plus répandu. Une stricte hiérarchie des genres picturaux, amorcée dès la Renaissance et instaurée en France par l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle, va se mettre en place pour cette peinture de chevalet : on distingue alors **les grands genres ou les genres dits nobles** :

- la peinture d'histoire, qui se divise en peinture religieuse et en peinture dont le sujet est tiré de l'histoire ou de mythologie ;
- le portrait, le portrait de groupe ou l'autoportrait.

Les petits genres ou les genres dits mineurs :

- la peinture de genre qui représente des scènes de la vie quotidienne (familiales, populaires ou anecdotiques) ;
- le paysage ;
- la nature morte et la peinture animalière (représentation d'animaux vivants).

Cette hiérarchie s'effondre à la Révolution Française avec la disparition du système académique. Les mouvements picturaux permettent de regrouper d'une manière schématique les différents langages visuels à travers leurs époques et de distinguer d'une manière générale, les grandes étapes de l'histoire de la peinture : *Renaissance, Baroque, Classicisme, Romantisme, Orientalisme, Réalisme, Impressionnisme, Cubisme, Fauvisme, Futurisme, Suprématisme, Constructivisme, Expressionnisme, Dadaïsme, Surréalisme, Abstraction, Art optique et cinétique, Nouveau réalisme et Pop Art, Nouvelle figuration,*

Hyperréalisme, Land Art, Arte Povera, Minimal Art, Art conceptuel, Body Art, Art vidéo, Figuration libre...

Au début du XX^e siècle, la succession des avant-gardes a pu faire croire à la disparition de la peinture. À partir des années 1960, elle se fait en effet plus rare dans les espaces d'exposition. Et l'idée de la mort de la peinture devient un sujet de débat fréquent de la critique d'art des années 1980 et 1990.

Quelles sont les différentes étapes du déclin de la peinture ?

1913 *Roue de bicyclette* de **Marcel Duchamp** - L'invention du **ready-made**. C'est un objet industriel standard de la société de consommation que l'artiste choisit et élève au rang d'objet d'art.

L'idée l'emporte sur la forme. Il n'y a aucune activité manuelle créatrice.

1951 *White paintings* de **Raoul Rauschenberg** - Il réalise ses monochromes au rouleau. Invité à exposer au Musée de Stockholm, plutôt que d'envoyer ses tableaux, il suggère de les réaliser sur place selon sa méthode avec un rouleau de peintre

1955 Les monochromes d'**Yves Klein**. Le tableau monochrome induit une nouvelle définition de la peinture. C'est une rupture radicale. En quête d'émotion absolue, les monochromes tendent vers une dématérialisation de la peinture : il n'y a plus de figuration, le tableau est vide de tout signifié,

1960 Les pliages d'**Hantaï**. La toile est pliée, nouée et trempée dans la peinture. Il n'y a pas d'intervention de la main de l'artiste.

1963 Les sérigraphies d'**Andy Warhol**. C'est une mécanisation de la création, donc rejet de l'expressivité et de l'intention de l'artiste

1967 **BMPT** le degré zéro de la peinture. L'œuvre est réduite à sa matérialité. Quatre jeunes artistes : Buren, Parmentier, Toroni, Mosset, exposent des toiles avec des rayures, des traces de pinceau, des bandes horizontales, un cercle pour lutter contre la subjectivité impressionniste de l'art, contre l'illusionnisme, contre l'imaginaire, contre la sensibilité de la peinture et interroger sa matérialité

1967 **Hervé Télémaque** utilise un épiscopes pour projeter des images sur la toile et créer ses compositions. L'épiscopes est un instrument d'optique qui permet de projeter par réflexion une image agrandie que l'on peut ainsi reproduire et recomposer

1973 **Claude Rutault** peint les murs de la salle d'exposition et ses tableaux d'une seule et même couleur.

Il y a un abandon du geste traditionnel du peintre, un recours moindre à la sensibilité et à l'expressivité de la peinture.

La peinture ne disparaît pas. Elle n'est plus au premier plan. **Elle évolue, change de fonction** et côtoie de nouvelles formes d'art.

Et on évoque même le retour de la peinture dans les années 80 (*Bad Painting, Transavangarde, néo expressionnisme, Figuration libre*).

La peinture, considérée autrefois comme une pratique « noble » est devenue un médium comme les autres qui côtoie la sculpture, la photo, l'installation. Aujourd'hui de nombreux artistes travaillent à la frontière entre plusieurs disciplines et associent vidéo, peinture, installation.

PENDANT LA VISITE

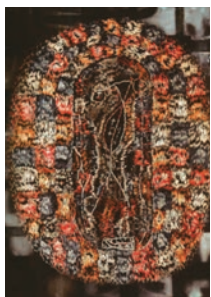
ATELIER N°3

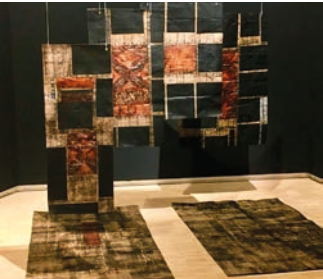
Supports et techniques dans la peinture d'aujourd'hui

Peut-on proposer, à partir de la lecture de ces œuvres, une définition unique du terme « peinture » ? Justifiez votre réponse.

**Tableau
ci-dessous
A DISTRIBUER
AUX ÉLÈVES**

Pour les maternelles, adapter cet exercice pour faire prendre conscience des différences de formes (rond - carré - rectangulaire), de textures (lisse - rugueux - irrégulier - souple - rigide), de couleurs (sombre - clair - vif - opaque - transparent).

L'œuvre	La nature du support	Sa forme et sa texture	Par quels moyens est amenée la couleur
Ernest Breleur , <i>Chirurgie sur une jeune fille qui rêve d'avoir un chapeau à plume</i>			
			
Julie Besard , Sans titre			
			
Fabienne Cabord , <i>Parité-mâle</i> (détail)			
			

L'œuvre	La nature du support	Sa forme et sa texture	Par quels moyens est amenée la couleur
Thierry Jarrin, <i>Chant du razié</i>			
			
Thierry Cauwet, <i>Les déracinés</i>			
			
Serge Hélénon, <i>Le cherche lumière</i>			
			
Valérie John, <i>Palimpseste – Mes - Tissages...</i>			
			



Le paysage

Le mot paysage apparaît à la fin du XVe siècle. Ce mot désigne non seulement l'environnement, l'étendue de terre que la nature présente à l'observateur mais aussi sa représentation par l'homme, par exemple en peinture.

On considère que la peinture de paysage est apparue vers 1420 en Flandre, avec la **veduta**, fenêtre intérieure au tableau qui cernait une part d'environnement et l'isolait de la scène religieuse du premier plan.

On parle de peinture de paysage lorsque le site figuré occupe une place prépondérante dans l'espace du tableau et constitue le sujet principal de l'œuvre, et non pas simplement son cadre ou son décor.

Le genre pictural du paysage évolue tout au long des siècles. D'abord, objet même du sujet du tableau, il deviendra à partir des années soixante le lieu même de l'action des artistes avec le Land art.

Jacqueline Fabien et Luz Severino renouvellent le genre pictural du paysage. Avec Fabien et Severino, le paysage parle d'identité, de tragique, de destruction de la nature.

Nous ne sommes pas des bâtisseurs de cathédrale de Jacqueline Fabien, œuvre emblématique, offre au regard cinq cocotiers très épurés, devenus presque des signes qui disent la différence, définissent l'identité des antillais comme un écho au poème d'Aimé Césaire,

*Eïa pour ceux qui n'ont jamais rien inventé
pour ceux qui n'ont jamais rien exploré
pour ceux qui n'ont jamais rien dompté
mais ils s'abandonnent, saisis, à l'essence de toutes choses*

lien (copier/coller)
http://mba.caen.fr/sites/default/files/uploads/pdf/caen-mba-parcours_paysage-sans_visuels_xxe-2013.pdf

Pourquoi ne pas peindre le tragique II

Triptyque

Acrylique sur toile, élément glané

200 x 390 cm

2018

Photographie : J. Zobel



Avec *Pourquoi ne pas peindre le tragique I et II* de Jacqueline Fabien, l'artiste partage une confiance en mettant en scène une de ses promenades à Basse-Pointe. Paysage abandonné, désolé, menaçant, presque funeste loin du cliché exotique de la plage caribéenne. L'œuvre est construite sur une opposition plastique entre une évocation voilée et expressionniste du paysage et une représentation minimaliste d'une mer insondable, mystérieuse, menaçante dans son opacité. Ce sont les ruptures des lignes, les nombreuses diagonales discordantes, les contrastes de couleurs et de valeurs, le bois flotté pansé qui fondent le tragique. La toile est aussi le lieu d'expérimentations plastiques : coulures, flaques de couleurs apposées à l'horizontal, désobéissance aux règles chromatiques ou techniques, broderie. La peinture rend compte ici d'un vécu, d'une mise à l'épreuve physique et spirituelle exercée sur le peintre par les qualités propres du site. Est-ce une interprétation contemporaine de la miniaturisation de la silhouette humaine face à l'immensité d'un paysage ressenti avec force intérieurement, si caractéristique de Caspar David Friedrich, peintre romantique allemand du dix-neuvième siècle? Ne disait-il pas que l'artiste ne doit pas se contenter de peindre « ce qu'il voit devant lui, mais surtout aussi ce qu'il voit en lui. »

Dans ses paysages, **Luz Severino** multiplie aussi les gestes et les techniques inattendus : peinture à l'huile, gravures au couteau ou au cutter, insertion de lanières de tissus cousues et rebrodées, ajouts de tiges métalliques de couleur pour une œuvre hybride et composite évoquant le martyr actuel de la nature et sa capacité de renaissance. Il s'agit là d'une projection imaginaire d'un paysage, support d'un positionnement écologique. Les artistes peuvent-ils par la création contribuer à la prise de conscience de l'urgence écologique ? Le critique Paul Ardenne a récemment théorisé l'apparition d'un art écologique dans un nouvel essai : *Création plasticienne et anthropocène*.

PENDANT LA VISITE

ATELIER N° 4

Comment lire une peinture de paysage ?

Analyse de *Pourquoi ne pas peindre le tragique I et II* de Jacqueline Fabien

Quel est le format de l'œuvre : grand, moyen, petit ?

Qu'est ce qui est représenté : mer, campagne, montagne, ville ?

Est-il sauvage ou aménagé et habité par l'homme ?

Quel est le cadrage et le point de vue : vue d'ensemble ou cadrage serré ?

Comment ces éléments sont-ils organisés ? y a-t-il plusieurs plans : un premier plan (ce que l'on voit en première ligne), un second plan (scène intermédiaire), un arrière plan (ce que l'on aperçoit à l'horizon) ?

Quelles sont les grandes parties du tableau : groupements d'éléments ?

Quelles sont les couleurs dominantes : y a-t-il contraste ou camaïeu ?

Comment est la lumière : zones d'ombre, zones éclairées ?

Quelle est la manière de peindre : surface lisse en à-plats ou petites touches perceptibles ?

La manière de peindre est-elle la même sur toute la surface du tableau ?

La matière est-elle épaisse ou diluée ?

APRÈS LA VISITE

ATELIER N° 5

Études comparatives

1 Élargir la réflexion en faisant découvrir une œuvre photographique ou une carte postale ancienne de paysage pour faire une étude comparative des différentes formes de représentation des paysages.

2 Prendre conscience de l'évolution de la peinture de paysage au moyen de l'analyse de la comparaison d'un paysage hollandais, classique, romantique, réaliste, impressionniste, cubiste, abstrait, contemporain...

ATELIER N° 6

Les Trente-six vues d'un paysage

Choisir une photo ou une carte postale d'un paysage simple.

Demander d'interpréter ce même paysage : à l'aube - au soleil couchant - sous la pluie - en plein brouillard - sous l'orage.

Faire éventuellement référence aux *Trente-Six vues du Mont Fuji* (富嶽三十六景, Fugaku-sanjurok-kei?), une série de quarante-six estampes réalisées par Katsushika Hokusai (1760-1849).

Pourquoi ne pas peindre le tragique ?

Le registre tragique est caractéristique de la **tragédie classique** et du théâtre du XX^e siècle. On peut également trouver du tragique dans certains **romans** (par exemple chez **Malraux**, **Camus**) ou dans un film (**Lumumba** de **Raoul Peck**). Un texte tragique émeut le lecteur car il présente des situations sans issue : les personnages, tourmentés par de fortes passions ou par un dilemme, ne peuvent éviter un dénouement malheureux (la mort ou la folie). C'est un registre qui inspire l'effroi (devant la puissance du destin) et la pitié.

Le registre tragique montre l'homme face à une situation insurmontable, désespérée impliquant des forces qui le dépassent. Le contexte du tragique est celui d'un sentiment d'impuissance des hommes face à un destin inexorable et douloureux.

Peut-on exprimer le tragique en peinture ?

Il naît de l'évocation d'une situation :

- La mort
- La déchéance du corps
- La guerre et ses conséquences

* *La mort*

La représentation de la mort du Christ, descente de la croix ou piéta en est peut-être la première manifestation :

Rogier Van Der Weyden *La Descente de Croix* (vers 1435),

Eugène Delacroix, *Piéta*, vers 1842-1843,

mais aussi une piéta contemporaine, **Jenny Saville**, *Blue Pieta*, 2018.

La mort par accident ou exécution

Andy Warhol, *Ambulance disaster*, 1963 peinture acrylique, peinture sur toile, sérigraphie

Andy Warhol *Big Electric Chair*, 1967, encre sérigraphique et peinture acrylique sur toile,

* **La déchéance du corps**, la mort appartiennent à ce registre :

Vladimir Velickovic, *Corps et Corbeaux*, 2010

Hannah Wilke *Intra, Venus* 1992 – 1993, épreuves chromogéniques sur papier ultrabrillant

* **La guerre et ses conséquences** offrent un autre pôle de l'expression du tragique :

Goya y Lucientes Francisco, *El tres de mayor* 1808, (1808- 1814)

Otto Dix, *La Guerre* 1929-1932, *Les joueurs de skat*, 1920

Pablo Picasso, *Guernica* 1937,

Yan Pei-Ming, *Quartier chinois*, Saïgon 2004,

Vassili Verechtchaguine, *L'apothéose de la guerre*, 1871,

David Olère, *Gazage*, (sans date, après 1945) et *Les inaptes au travail* (entre 1945 et 1962),

On peut aussi retrouver le tragique dans **la photographie**, par exemple dans une photo célèbre de **Nick Ut**, couronnée par le prix Pulitzer. Le 8 juin 1972, Trang Bang, Sud-Vietnam. Kim Phuc a 9 ans quand un avion sud-vietnamien largue sur son village des bombes au napalm.

Une autre photo, captée par 1993, par le photographe sud-africain **Kevin Carter** dans le village d'Ayod, dans le sud du Soudan (l'actuel Soudan du Sud), couronnée également par le Prix Pulitzer exprime le tragique. On y voit un enfant soudanais famélique, affreusement affaibli, qui ne parvient même plus à se déplacer. Derrière lui, un vautour semble guetter le moment où il pourra se jeter sur sa proie, prostrée et trop frêle pour se défendre. Après la prise de vue, le photographe décide de chasser l'animal avant de s'éloigner de la scène. L'enfant a pu regagner le centre de secours mais on ne sait pas s'il a survécu. Le prix Pulitzer, extrêmement prestigieux, symbole de la reconnaissance de la profession pour son travail, s'accompagnera d'une pluie de critiques acerbes. Toute une partie du public et de la presse américaine reprochera au photographe un prétendu manque d'éthique. Quelques mois après avoir reçu son prix Pulitzer, Kevin Carter se suicide. Cette photo et cette histoire vont inspirer à **Alfredo Jaar** une approche différente de la photographie. L'installation intitulée *Sound of Silence* s'appuie sur la photo mythique de Kevin Carter. Le public entre dans une caisse noire où défile en silence sur un écran un texte racontant la vie de ce photographe sud-africain. Des flashes violents viennent subitement interrompre l'obscurité silencieuse pour révéler la photo de cet enfant soudanais affamé, guetté par un vautour.

C'est une autre façon de suggérer le tragique, à l'opposé des clichés sensationnels. Pour son œuvre *The Eyes Of Gutete*, **Alfredo Jaar** a souhaité immortaliser les yeux, témoins de la barbarie humaine. Un regard, celui de Gutete Emerita, fixé sur une diapositive, est reproduit un million de fois comme le million de Rwandais morts pendant ces 100 jours de génocide. Des diapositives, des regards, entassés sur une table lumineuse comme étaient entassés les corps des rwandais. Ces regards, ce sont non seulement les yeux de Gutete Emerita qui a vu ses proches se faire assassiner, les yeux de tous les rwandais qui ont été témoins de ces massacres, mais également les yeux fermés de la communauté internationale, et les millions d'yeux qui se sont clos pendant ce génocide. Ces yeux, qui en disent finalement peut-être plus que n'importe quelle photographie de charnier, suggèrent toute la violence et l'horreur du massacre d'un peuple.

Alfredo Jaar questionne aussi le côté voyeur du spectateur en remplaçant l'image par sa seule légende dans l'installation *Real Pictures* 1995-2007. Dans une installation d'aspect minimaliste, on découvre des boîtes entassées, sur leur couvercle est inscrite la description de chaque photo, mais celles-ci demeurent invisibles. Il questionne l'illusion de la documentation visuelle, la nécessité du commentaire et surtout la légitimité des images et des informations retenues pour faire la une de l'actualité.

La question du support

Ce sont le support et les matériaux utilisés qui définissent la matérialité de l'œuvre.

Le support n'a cessé de varier tout au long des siècles : parois des grottes rupestres, papier, métal, argile, verre, bois, peau...) jusqu'à **l'apparition du numérique qui dématérialise le support et offre de nouvelles possibilités plastiques.**

Le support accueille les matières picturales ainsi que les traces des gestes des artistes

Une première huile sur toile est répertoriée en 1410. C'est la **Madone avec les anges**.

On ne peut analyser la problématique du support sans évoquer le groupe **Support/Surface** dont les recherches portaient sur la matérialité du tableau et sa déconstruction. Dans les années soixante-dix, le Groupe support-surface a remis en cause le support traditionnel. Selon eux, « **l'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même** ». Ainsi Daniel Dezeuze expose des châssis sans toile et Claude Viallat des toiles sans châssis.

PENDANT LA VISITE

ATELIER N° 7

Observer le support

Apprendre à regarder le support :

Matière, forme,

Couleur du fond

Coutures/collages, relief

Relief, rugosité/lissage

Lister toutes les sortes de supports

Sont-ils recyclés ou pas ?

Comprendre que le support est un constituant plastique important, qui pourra induire, outils, médiums et geste.

APRÈS LA VISITE

Atelier n° 8

Expérimenter

Choisir six supports (25 x 25 cm) de texture différente (papier canson, carton ondulé, PVC ou bois, tissu fin, papier de verre, plastique transparent)

Les organiser en bande ou en damier.

À l'aide d'un même outil et de mêmes pigments, produire la même image sur chacun des supports et analyser ce qui se passe



Les déracinés, installation, Fondation Clément, 2019



Thierry Cauwet

Série Tout-Monde

Le Recto Verso

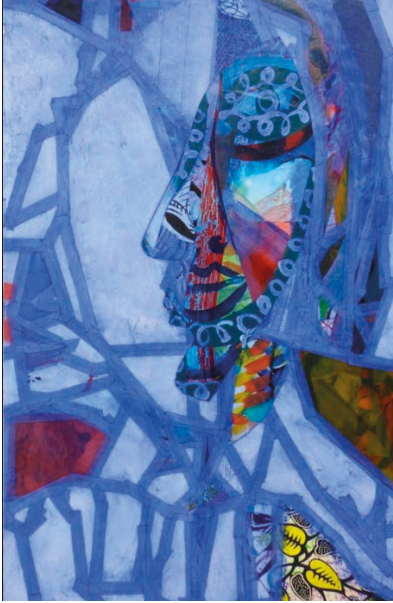
Recto : abréviation de la locution latine *folio recto*, sur le feuillet qui est à l'endroit.

Verso : abréviation de l'expression *folio verso*, *ablatif de folium versum*, sur le feuillet qui est à l'envers.

Les Déracinés de Thierry Cauwet comportent des parties transparentes. Chaque élément constituant les Déracinés peut se voir en recto et verso. Le verso est généralement moins figuratif, plus massif et brut.

Voici ce qu'explique Thierry Cauwet dans son ouvrage ***Les fonctions picturales*** : « Depuis maintenant un siècle, le mouvement des avant-gardes met en lumière les processus de création, dans le souci de révéler les éléments naguère cachés. Ce qui était invisible,

considéré comme altérité honteuse de l'œuvre alors qu'elle en est la structure, est désormais montré : Les architectes **Piano** et **Rogers** arborent les conduites de chaufferie et les canalisations du **Centre Pompidou** comme autant d'éléments revendiqués d'une plastique. Les rubans de masquage agrafés sur papier calque de Pierre Buraglio ou les agrafes assemblant en d'imposantes sculptures les radiographies de Breleur restent visibles. Depuis Wolman dans les années 60, le scotch ou ruban adhésif a acquis un statut d'élément plastique à part entière. Matériau indispensable à la fonction de découpe, initialement pratique, il apparaît comme signe du verso de l'œuvre ».



Série Limbes

Thierry Cauwet exploite le verso de ses œuvres de différentes manières :

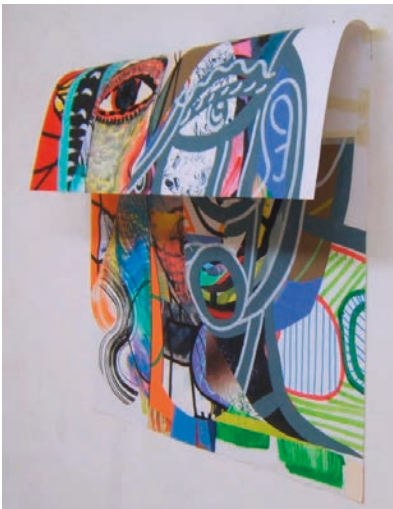
Il arrive que le(s) verso de certaines œuvres apparaissent à l'artiste plus beau(x) que le recto. Il les recoupe alors mais en n'attribuant aucune suprématie du recto sur le verso. Des peintures aussi réussies des deux cotés après découpe peuvent être présentées entre deux plaques de verre, comme celle ci-contre

De nombreuses peintures sont continuées sur le verso, qui du coup devient un recto. Le scotch devient alors à part entière un élément graphique, brut ou teinté.

Le verso met l'accent sur la structure que crée la découpe. Il y a une similitude entre mes scotchs et les plombs utilisés pour le sertissage des vitraux. C'est d'ailleurs à partir de ce constat qu'est née ma «fonction vitrail» (qui consiste à faire naître un trait noir de la grosseur d'un plomb sur le trait de découpe).

Le recto peut devenir verso par la torsion de la feuille

Quand Thierry Cauwet réalise des vidéos ou des tableaux vivants, il aime à retourner ses feuilles et les disposer sur les murs pour créer une sorte d'espace intime.



Série entre le 2 et le 3



PENDANT LA VISITE

ATELIER N° 9

Observer

Quels autres artistes de l'exposition travaillent-ils aussi le verso de leurs œuvres ?

Qu'est ce qui différencie leurs démarches de celle de Thierry Cauwet ?



« Ces papiers superposés se font palimpsestes, partiellement recouverts ou couverts, tressés les uns aux autres. L'œuvre se lit dans son épaisseur. Il s'agit d'élaborer une peinture, de réaliser des superpositions où les structures se perdent. Puisque recouvertes, s'architecturent des chevauchements... des croisements des tressages, qui masquent, dévoilent et à nouveau cachent. Seule l'œuvre décide. Le début pouvant devenir devant ou dos. Elle impose sa lecture « tournante ». Cela provoque cette idée du recto verso. L'œuvre est autonome : elle impose son système de présentation. Le regard doit impérativement circuler - au-dessus - au-dessous - devant - derrière. Elles sont comme un corps hybride, elles dépassent la mesure. Tous les morceaux ne font plus qu'un corps, pour supporter la verticalité. »

Le travail recto- verso est-il fréquent dans l'histoire de l'art occidental ?

Peut-on considérer le retable comme la première illustration du recto-verso ?

Qu'est ce qu'un retable ? Le retable (du latin *retro tabula altaris* : en arrière d'autel) est une construction verticale qui porte des décors sculptés et/ou peints en arrière de la table d'autel d'un édifice religieux (église, chapelle).

À partir du XIV^e siècle, le développement de la peinture sur panneau propose diverses formules d'agencement, triptyques ou polyptyques, accompagnés ou non d'une prédelle et d'un couronnement.

Dans le retable, le revers des volets est alors fréquemment peint en grisaille, couleur apparentée aux périodes liturgiques de pénitence pendant lesquelles les retables restent fermés (Ce n'est que pendant certaines époques de l'année liturgique – les cycles des grandes fêtes religieuses et les jours de fête du patron d'une église ou de celui d'une guilde ou corporation qui possède un autel – que les retables restent ouverts).

Rogier van der Weyden : le polyptyque du *Jugement Dernier*, 1445-1450 - *Hospices de Beaune*, 5,46 x 2,25 m

Hubert et Jan van Eyck : *L'Adoration de l'Agneau mystique*, 1432, Cathédrale Saint-Bavon Gand. Au XVI^e siècle, **Daniele da Volterra** réalisa vers 1550-1555 pour Giovanni della Casa, un modèle en terre cuite et cette peinture a deux faces représentant toutes les deux le combat de David & Goliath.

La peinture représente la même scène vue de dos et vue de face. Les deux scènes sont en léger décalage. Le tableau est peint d'après un dessin de Michel-Ange, maître, ami et protecteur de Volterra. Sa réalisation s'inscrit dans un débat artistique, qui opposait les mérites respectifs de la peinture et de la sculpture : Bien qu'en deux dimensions, le fait d'être à double face permet au tableau de rivaliser avec une sculpture. Volterra réalise une maquette en argile pour préparer le tableau. L'œuvre a rapidement du succès, mais le nom de son auteur tombe dans l'oubli. Elle est actuellement exposée au Musée du Louvre, où elle a été restaurée après avoir été aspergée de pluie, suite à la rupture d'une baie vitrée du Château de Fontainebleau où elle était conservée. Elle fut offerte à Louis XIV, en 1715 par Nicolo del Giudice, avec un nouveau piédestal en bois doré permettant de faire tourner la peinture.

Daniele Ricciarelli, dit Daniele da Volterra *Le Combat de David et Goliath*, 1550-1555, huile sur ardoise, 1,33 x 1,72 m - Musée du Louvre.

Au XXe siècle, en 1999, **Ghislaine Mc Laughlin** réalise *Over*, une œuvre peinte sur les deux côtés. 1999, peinture, techniques mixtes, 178 x 127 cm, Collection de la Galerie d'art Beaverbrook (Fredericton, NB).

Mais l'essor du recto verso coïncide avec l'émergence des avant-gardes.

Supports/Surfaces est mouvement important de la scène artistique française du XXe siècle. Son objectif est de revisiter les codes de la peinture : support, matériaux, techniques, processus créatif, sujet, titre, outil, geste, dispositif et lieu de présentation de l'œuvre. La toile se libère du support pour devenir une toile libre, non apprêtée et de grands formats. Le châssis s'expose seul, indépendant. Les matières de la surface utilisent des éléments du quotidien : tissus lambda, bâches, draps, stores, parasols, tentes. L'œuvre se regarde recto/verso. La toile et le châssis font place à des matériaux naturels ou du quotidien. Le sujet des œuvres est la peinture elle-même. Pour ces artistes, il importe de déconstruire le tableau afin de mener une réflexion critique sur les fondements de la peinture.

Avec **Claude Viallat**, la teinture permet de mener la couleur au cœur du support. L'arrière des œuvres, qui est habituellement caché, devient alors visible comme le recto. Mais on trouve aussi des exemples chez Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin ...

Jean Degottex, lié à l'abstraction et au minimalisme dans la série **Jean Degottex** *Lignes-Report I*. 1977, exploite lui aussi le verso des œuvres. Il renonce au pinceau pour des outils plus incisifs tels que le cutter ou le tournevis. Il utilise aussi le balai et la brique pour frotter la toile de lin à l'envers, utilisant ainsi le verso d'une toile longtemps réduite à son seul recto. Dans la série des lignes-report, par un système de pliage et d'encollage complexe, les répartitions de la peinture noire et de la colle de peau varient, produisant différentes valeurs de noir et divers effets de matières. Matité, opacité, brillance, le noir n'y est jamais uniforme. Les toiles sont striées de lignes horizontales tracées à l'aide d'un tournevis plat qui vient griffer la matière. Ces lignes découvrent le lin dont elles révèlent la trame. Parce que Degottex travaille sur des toiles préalablement pliées, les lignes se reportent automatiquement d'un volet à l'autre de la toile. Profondément gravées sur un pan de toile, elles rejaillissent en surface sur d'autres pans, donnant à voir une diversité de textures. Derrière l'apparente simplicité des lignes horizontales, un jeu subtil de report de matières et d'empreintes par estampage anime toute la surface du tableau.

Certaines installations sont-elles une réponse pertinente à cette notion du recto/verso ?

Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* ou *Le Grand Verre*, 1915-1923

Daniel Buren *Les Portes* (Camino a las puertas), 1985

Daniel Buren *From Three Windows*, 2006

Pascal Convert, *Native Drawings*, 1997-1998, peinture sous verre, 2 parois de 2,21x6,10 m, peinture réalisée à partir de dessins d'enfants aux tracés numérisés en 3D.

Leandro Erlich *Single Cloud* Collection, 2012, bois, verre, acrylique, Buenos Aires, Galeria Ruth Bencazar.

Nobuhiro Nakanishi *Layer Drawing* (Light of Forest), 2013, impression jet d'encre sur film, plastique acrylique, (30 feuilles) 28,5 x 198 x 31 cm.

Olafur Eliasson *Seu corpo da obra*, 2011, feuille, bois, projecteurs, dimensions variables

Olafur Eliasson *Reality mosaic*, 2018, Acier inoxydable, peinture (noir), verre coloré, ampoule, 202 x 190 x 190 cm

Eduardo Coimbra *Projeto Nuvem*, 2008, cinq caissons lumineux de 4,7x4,7 m, Rio de Janeiro, Praça XV

Eric Fischl *Dancers*, 2017, peinture sur verre sur socle de bois, 49 x 45 x 34 cm

Robert Rauschenberg *Solstice*, 1968, pièce lumineuse constituée d'une succession de 5 paires de portes automatiques éclairées par-dessus et dessous et recouvertes d'images sérigraphiées sur les panneaux en plexiglas, 304.8 x 436.9 x 436.9 cm, Osaka, National Museum of Art

APRÈS LA VISITE

ATELIER N° 10

Créer une œuvre recto-verso

*Découper une large forme arbitraire dans une feuille de canson A3.

En se laissant guider par la forme dessiner et peindre un motif sur la première face.

Puis un autre motif sur la seconde face.

*Dessiner et peindre sur un support transparent puis modifier le verso pour rendre la création cohérente.

Le signe en peinture

Les hommes préhistoriques dessinaient déjà des signes mystérieux sur la roche. Les Egyptiens ornaient leurs murs, leurs vêtements, les vases et bijoux avec des serpents étranges, des yeux, des lignes et des points. Et aujourd'hui encore, il existe des peuples primitifs qui transmettent leurs messages en gravant des signes et des figures dans le bois et l'écorce. Des siècles durant, ils ont véhiculé des messages de manière directe et claire. Au début du XX^e siècle, divers artistes occidentaux se sont mis à expérimenter les signes et les symboles, c'est-à-dire à les utiliser indépendamment de leur sens d'origine, à les associer différemment ou même à en inventer. Ainsi le signe, la trace et l'écriture sont très présents dans la peinture des années d'après-guerre à aujourd'hui.

Par exemple :

Kandinsky : *Jaune-rouge-bleu*, 1925, huile sur toile, 128 x 201,5 cm

Mondrian : *Tableau III : Composition dans l'ovale*, 1914, huile sur toile 140 x 101 cm

Kupka : *La Foire (Contredanse)*, 1921-1922, huile sur toile, 73 x 243 cm

S. Delaunay : *Rythme n° 1* 1938, huile sur toile 529 x 592 cm

Herbin : *Friday I* 1951, huile sur toile

Klee : *Légende du Nil*, 1937, pastel sur tissu de coton monté sur toile d'emballage

Bryen : *Tellurie* 1952, huile sur toile 100 x 81 cm,

Basquiat : *Untitled - Bird On Money - Version 2*, 1981, acrylique, crayon sur toile

La peinture aborigène contemporaine offre aussi d'intéressants exemples

Maringka Baker : *Ngura Mankurpa* (trois endroits), 2017

Naata Nungarrayi : *Marapinti*

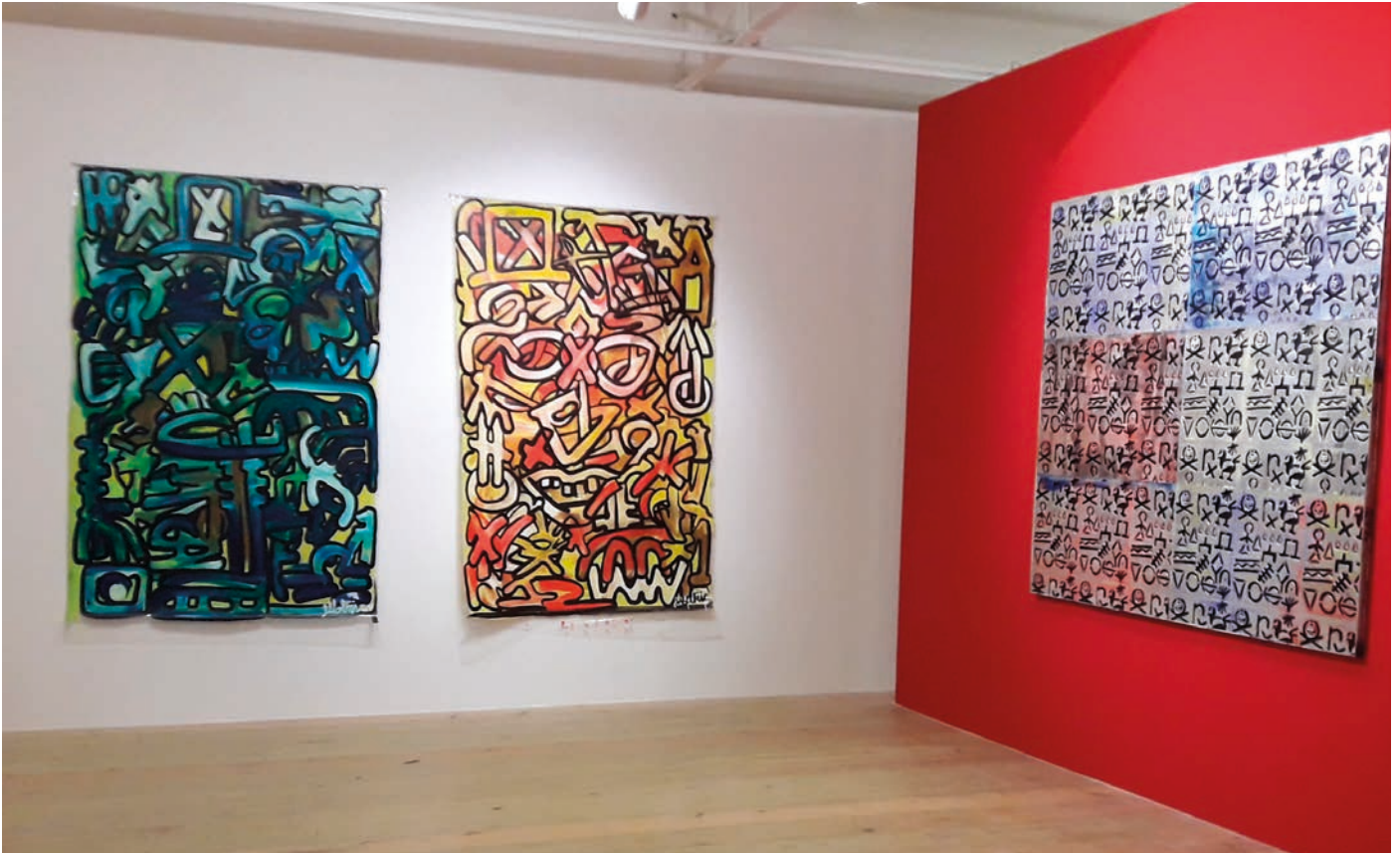
AVANT LA VISITE

ATELIER N° II

le signe, le symbole, l'icône

Reconnais-tu ces différentes images ?





Wolfric, Fondation Clément, 2019

Différencier le signal, le signe, le symbole, l'icône, la forme

Un signal : un fait physique, naturel ou conventionnel, qui permet à un récepteur de recevoir une information.

Un signe : désigne ce qui permet de repérer, d'indiquer, de communiquer : indice, marque, trace, geste... Le signe possède généralement une signification propre que l'on distingue de son aspect. C'est une représentation matérielle d'une chose, dessin, figure ou d'un son qui a un caractère conventionnel. Il n'y a pas de rapport analogique avec l'élément signifié. Le signe n'est pas forcément linguistique : la croix verte des pharmacies.

Un signe linguistique : unité linguistique constituée par l'association d'une forme sonore ou graphique (signifiant) et d'un contenu conceptuel (signifié).

Un symbole : signe qui marque un rapport analogique, constant dans une culture donnée, avec l'élément qu'il signifie. Le symbole résulte d'une relation conventionnelle et arbitraire partagée

- une colombe symbolise un message de paix ;
- un drapeau rouge symbolise une interdiction ;
- signaux routiers : cercle rouge avec une ligne transversale symbolise aussi une interdiction

Une icône possède un lien analogique avec la réalité. Il y a une grande quantité d'icônes largement utilisées par nos sociétés modernes et qui sont reconnaissables par un grand nombre d'individus.

Une forme, selon la définition qu'en donne l'historien de l'art, Henri Focillon (1881-1943), est ce qui ne signifie pas ou se signifie soi-même, à la différence du signe qui, précisément, signifie autre chose que lui-même.

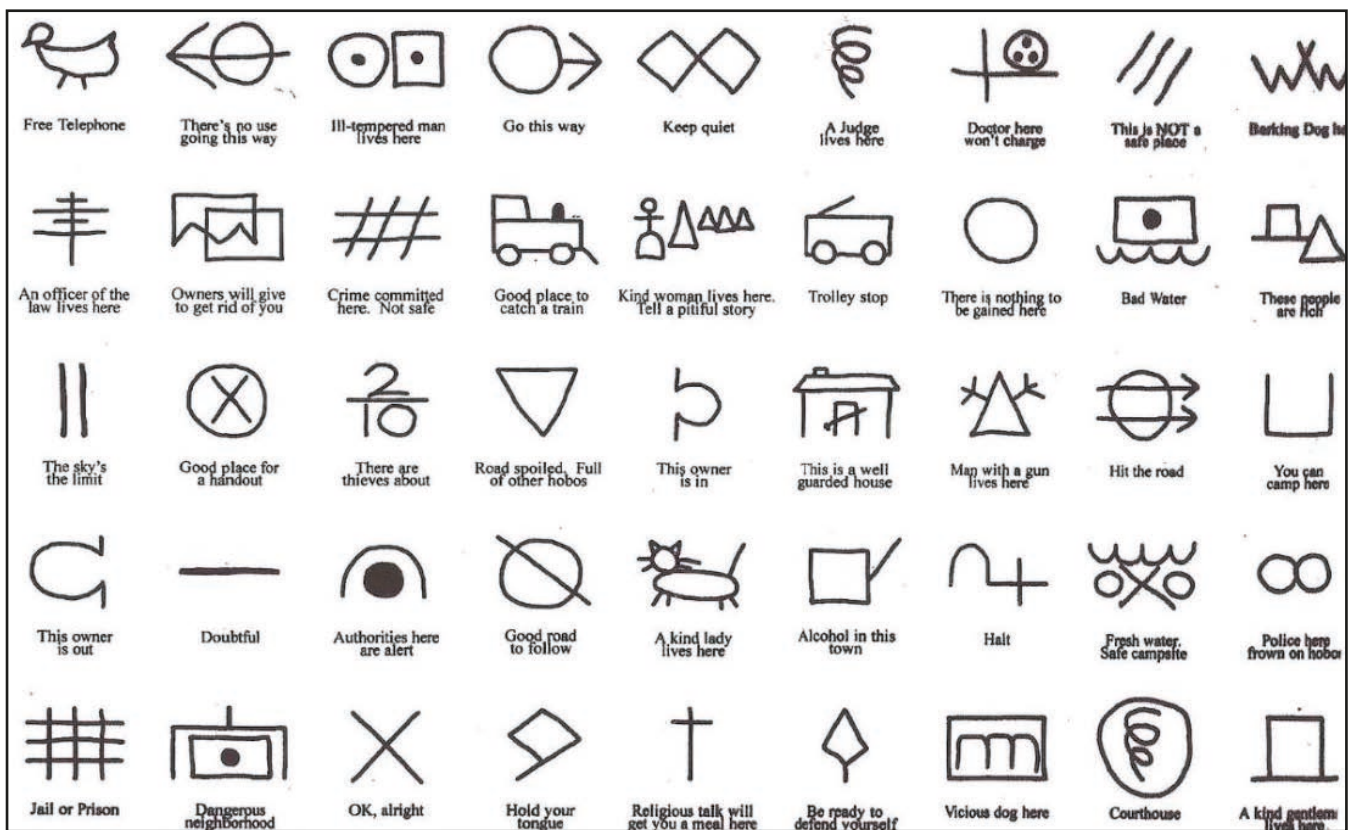
Les artistes de Martinique font-ils un usage spécifique du signe ?

Peignent-ils des signes ou des formes ?

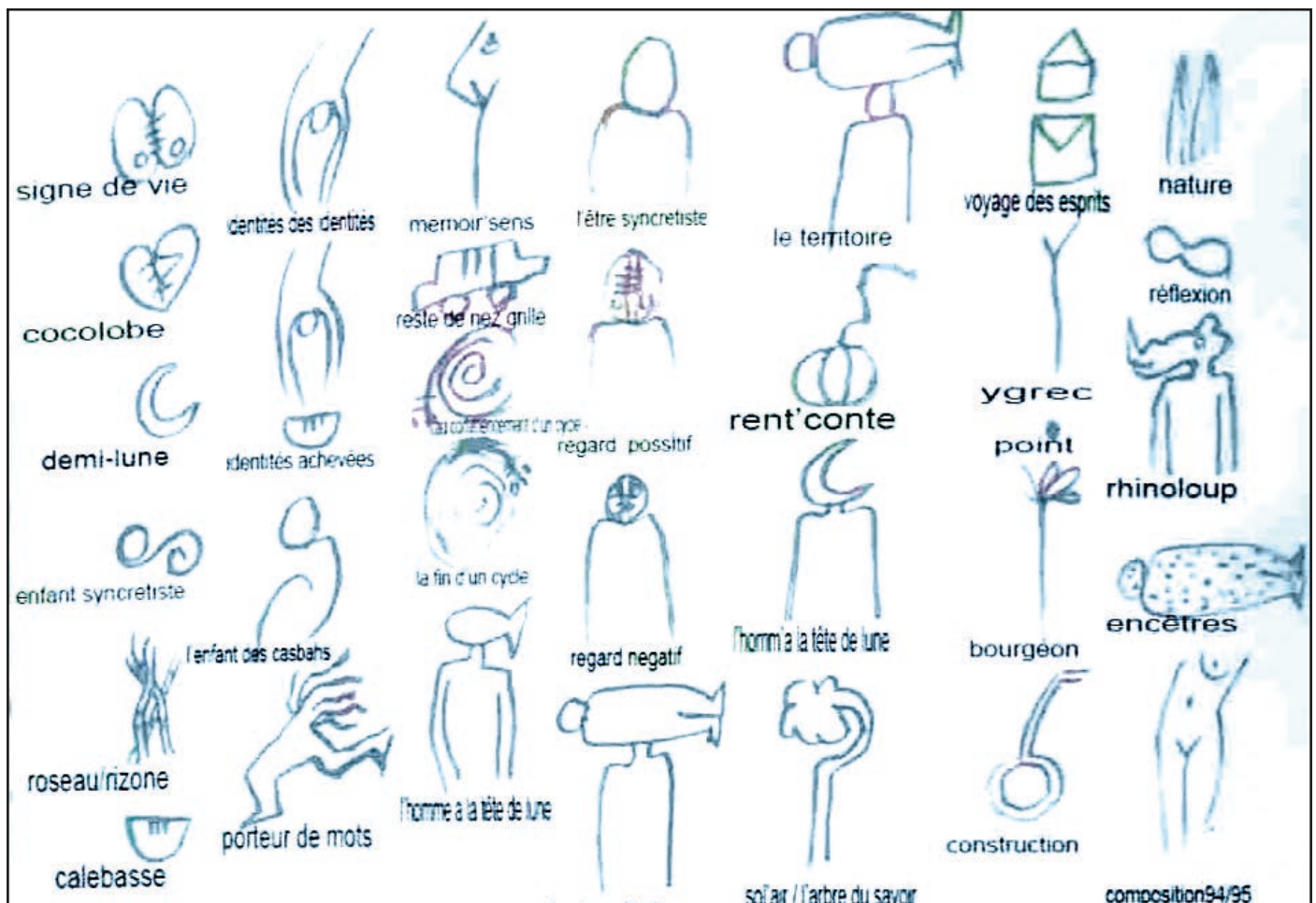
	Signes réels retranscrits	Signes inventés	Signes dotés de sens	Formes plastiques
Victor Anicet	X			X
Wolfric	X		X	
Bertin Nivor	X	X	X	
Habdaphaï		X	X	
Ricardo Ozier-Lafontaine		X		X
Chantal Charron		X		X
Fabienne Cabord		X		X

Le signe comme mémoire, l'écriture des origines avec Victor Anicet et Ricardo Ozier-Lafontaine

Le signe réel retranscrit avec Wolfric, l'alphabet hobo (ci-dessous)



Le signe inventé, avec Habdaphai



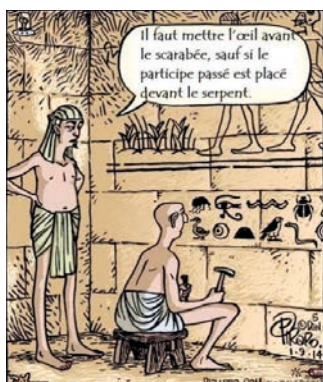
APRÈS LA VISITE

ATELIER N° 12

Produire des signes graphiques – travail collectif par petits groupes

Chaque élève choisit un seul signe (point, cercle, ligne brisée, lignes parallèles, étoile etc...)

Sur une grande feuille de papier commune épinglée au mur, chaque élève intervient à tour de rôle et inscrit son signe qu'il peut répéter autant de fois qu'il le souhaite. Le second intervient selon le même protocole et ainsi de suite. Les signes s'accumulent ainsi librement sur la feuille créant une composition.



Variante possible : ajouter des consignes plastiques qui indiquent la place des signes les uns par rapport aux autres.

Glossaire

Assemblage

Art de l'hybride. Association de matériaux divers parfois insolite. Mise en volume de la problématique du collage.

Conceptuel

Art qui consiste en une proposition analytique sur les fondements de l'art plutôt qu'une investigation formelle. L'idée ou le concept est l'aspect le plus important de l'œuvre. Mouvement historique né dans les années soixante aux États-Unis (Sol Lewitt, Lawrence Weiner).

Couronnement

Partie supérieure d'un retable.

Installation

La notion d'installation parcourt l'art contemporain. Le précurseur est Marcel Duchamp.

C'est une œuvre en trois dimensions constituée de matériaux hétéroclites et para-artistiques, au croisement de la peinture, de l'assemblage, de l'architecture, de l'audio visuel. Elle est éphémère et en étroite relation avec son lieu de présentation.

Une installation in situ est une œuvre conçue et réalisée en fonction de l'espace qui l'accueille.

Peinture

Forme d'art consistant à peindre sur une surface en y appliquant esthétiquement des fluides colorés.

Performance

Cette forme artistique se développe à partir de 1970 bien qu'il y ait des précurseurs (Gutai, Yves Klein, Alan Kaprow).

L'art ne s'incarne plus dans un objet. C'est un accomplissement public d'une action comme œuvre d'art éphémère et multidisciplinaire. (artiste+public+espace)

Prédelle

La prédelle est la partie inférieure d'un retable polyptyque, développée horizontalement, qui sert de support aux panneaux principaux.

Retable

Construction verticale qui porte des décors sculptés et/ou peints en arrière de la table d'autel.

Ready-made

Un ready-made est un objet manufacturé qu'un artiste s'approprie pour lui conférer un statut d'objet d'art. Le ready-made a été inventé par Marcel Duchamp en 1913.