

La question de la matérialité en arts plastiques Corpus d'œuvres issues des musées d'Angers

CYCLE 3

"La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre :

Les élèves prennent la mesure de la réalité concrète de leurs productions et des œuvres d'art. Ils mesurent les effets sensibles produits par la matérialité des composants et comprennent qu'en art, un objet ou une image peut devenir le matériau d'une nouvelle réalisation. Le travail fréquent de matériaux variés permet aux élèves d'identifier et de savoir nommer les notions relevant de leur qualité physique, d'éprouver les effets du geste et de divers outils, de prendre plaisir au dialogue entre les instruments et la matière. La notion même de matériau s'élargit ainsi que la palette de leurs usages. La perception de la relation entre sensation colorée et qualités physiques de la matière colorée s'affine et profite de la découverte d'œuvres contemporaines ou passées significatives des conceptions et des questions relatives à la matérialité et à la couleur."

Cécile BART, Sans titre (tableau/fenêtre rose), 2004

Peinture glycérophtalique sur Tergal
"plein-jour", châssis aluminium.
227 x 320 x 4 cm

Depuis 1980, Cécile BART réalise des tableaux/fenêtres en parallèle de ses peintures/écrans. Le mode opératoire consiste à poser la peinture en plusieurs couches sur un voile de « tergal plein jour ». Après chaque couche, la peinture est essuyée pour déboucher les mailles du tissu. La couleur imprègne ainsi le tissu, en infimes pellicules de pigments, créant des zones opaques ou transparentes. Le voile est ensuite tendu sur un châssis en aluminium. Présentés en ensemble ou isolés, suspendus ou accrochés sur un mur, près d'une fenêtre, ces tableaux mettent en scène la peinture : sa surface, sa profondeur, sa modulation par la lumière et le regard du spectateur sur elle. L'artiste met en place les caractéristiques de son travail pendant ses années d'études à L'École des Beaux Arts de Dijon. La peinture, la couleur, la lumière et la transparence sont déjà au cœur de ses réflexions.



"- La réalité concrète d'une production ou d'une œuvre :

le rôle de la matérialité dans les effets sensibles que produit une œuvre ; faire l'expérience de la matérialité de l'œuvre, en tirer parti, comprendre qu'en art l'objet et l'image peuvent aussi devenir matériau."

Jacques VILLEGLE, Rue Chapon, 1980, Affiches décollées, 100 x 81 x 2,5 cm

Dans les rues, la sélection des affiches par VILLEGLE ressemble à une prise photographique ; une découpe délimite un cadre dont l'artiste prélève le contenu. Après avoir soigneusement enregistré le lieu et la date, l'artiste opère une légère « toilette » de ses collectes : il enlève la couche supérieure et la couche inférieure pour ne conserver que l'entre-deux. Ensuite, cet aggloméré d'affiches est marouflé sur toile et tendu sur un châssis. Rue Chapon, 1980, est le titre strictement descriptif des conditions géographique et temporelle du geste effectué par l'artiste, qui affirme le radicalisme de son choix en apposant sa signature. A travers la lacération anonyme ; les indices surgissent en nombre et renseignent sur la qualité de l'affiche, son sujet, son mode d'impression, sa maquette, ses codes couleurs, sa détérioration urbaine et les situent historiquement.

Ce corpus important d'affiches agglomérés allant du placard politique à l'affiche d'exposition offre en quelque sorte une galerie de « tableaux d'actualité ». VILLEGLE réussit à brosse l'histoire contemporaine au gré des campagnes publicitaires successives.



- Les qualités physiques des matériaux :

incidences de leurs caractéristiques (porosité, rugosité, liquidité, malléabilité...) sur la pratique plastique en deux dimensions (transparences, épaisseurs, mélanges homogènes et hétérogènes, collages...) et en volume (stratifications, assemblages, empilements, tressages, emboîtements, adjonctions d'objets ou de fragments d'objets...), sur l'invention de formes ou de techniques, sur la production de sens."

Paul SIGNAC, Le phare d'Antibes, 1909, Huile sur toile, 46,2 x 55,3 x 2,1 cm

L'artiste a observé le paysage de son bateau : cette vue d'Antibes qui se développe sur plusieurs plans (mer, montagne, ciel) est composée autour de la ligne verticale et centrale du phare et de son reflet. L'espace et la lumière du lieu sont réinventés par un usage judicieux des valeurs en touches franches juxtaposées. Le blanc de la toile apparaît très nettement entre chaque empreinte de brosse. Il subsiste quelques traces de crayon ayant servi à mettre en place la composition. On sait que SIGNAC travaillait en atelier mais on retrouve ici le souvenir de la pratique du dessin rehaussé à l'aquarelle à laquelle il se livrait pour prendre des notes en extérieur.



"- Les effets du geste et de l'instrument :

les qualités plastiques et les effets visuels obtenus par la mise en œuvre d'outils, de médiums et de supports variés ; par l'élargissement de la notion d'outil - la main, les brosses et pinceaux de caractéristiques et tailles diverses, les chiffons, les éponges, les outils inventés... - ; par les dialogues entre les instruments et la matière - touche, trace, texture, facture, griffure, traînée, découpe, coulure... - ; par l'amplitude ou la retenue du geste, sa maîtrise ou son imprévisibilité."

Joan MITCHELL, Tilleul, 1992, diptyque, huile sur toile, Diptyque Huile sur toile, 280,3 x 200,4 x 5 cm chaque panneau

Joan MITCHELL réalise plusieurs peintures sur le thème du tilleul. Le titre renvoie à la nature, pourtant l'artiste ne cherche pas à la représenter mais à retranscrire les sensations éprouvées face à celle-ci. Elle peint d'après des images qui lui restent en mémoire. Devant une toile de grand format, elle exécute des gestes énergiques et rapides qui engagent son corps entier. Elle transmet la verticalité de l'arbre et la masse du feuillage par de larges traits dynamiques. Sa palette contrastée mêle le noir et le vert à des teintes orangées vives et un bleu-gris froid. L'installation de Mitchell en 1967 dans le village de Vétheuil marque profondément son travail. Dans ce lieu autrefois fréquenté par Monet, sa peinture synthétise deux courants picturaux qui l'ont profondément marquée : l'impressionnisme et l'expressionnisme abstrait.

Pierre SOULAGES, 12 janvier 1974 , 12 janvier 1974, Acrylovinylique sur toile
130,3 x 349,7 x 3,5 cm

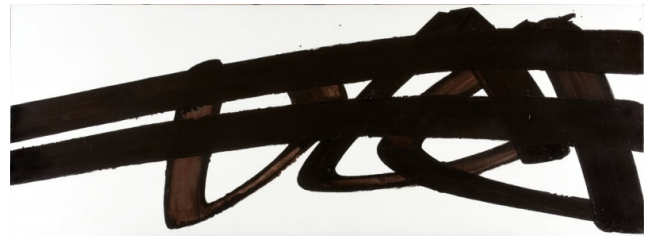
Dans cette œuvre, deux larges bandes d'une matière noire, épaisse et opaque, traversent la surface d'une extrémité à l'autre du format et font claquer les blancs. Trois dessins aux lignes fermées, réalisés au brou de noix, rythment l'horizontalité du tableau. La gestualité est puissante et la matière picturale capte et révèle la lumière.

Max ERNST, La forêt, 1927, huile sur toile, technique du grattage
87 x 65 cm

Le frottage, moyen ludique et indirect d'expression (recouvrir, frotter, découvrir) qui, selon l'artiste, permet « d'assister en spectateur à la naissance de l'œuvre », se rapproche d'une certaine manière de l'écriture automatique.

Cette Forêt est probablement la première d'une quinzaine de peintures portant ce titre exécuter en 1925. Toutes se caractérisent par leurs tons chauds (ocres, gris-jaunes, terres,...) qui rappellent précisément ceux du bois. ERNST part du parquet pour retrouver la forêt : il inverse le processus qui a conduit de la nature au plancher.

La forêt est traditionnellement une catégorie de paysage qui oblige l'artiste à se placer à l'intérieur de son sujet. ERNST rompt avec cette attitude puisqu'il reste à la lisière du bois.



"- La matérialité et la qualité de la couleur :

la découverte des relations entre sensation colorée et qualités physiques de la matière colorée (pigments, substances, liants, siccatifs...), des effets induits par les usages (jus, glacis, empâtement, couverture, aplat, plage, giclure...), les supports, les mélanges avec d'autres médiums ; la compréhension des dimensions sensorielles de la couleur, notamment les interrelations entre quantité (formats, surfaces, étendue, environnement) et qualité (teintes, intensité, nuances, lumière...)."

La Vierge en majesté entourée de Saints ; St François d'Assise recouvrant les stigmates ; J-C et la Madeleine, 1330, peinture sur bois de peuplier

Le panneau central de ce triptyque représente la vierge en majesté (Maestà) entourée de 4 saints. A gauche, un évêque et saint Pierre, à droite saint Jean-Baptiste et un saint couronné.

Les panneaux latéraux évoquent des épisodes de la vie du Christ relatés dans le Nouveau Testament de la Bible. A gauche, la scène du « Noli me tangere », en français, « Ne me touche pas », paroles prononcées par le Christ ressuscité le dimanche de Pâques à Marie – Madeleine. Au dessus, saint-François d'Assise recevant les stigmates. Le panneau de droite représente la crucifixion avec la Vierge et saint Jean. Les petites dimensions de ce triptyque laissent supposer qu'il était destiné à la dévotion privée.

Ce type de panneau portatif était fréquent à Florence et dans la région de Marches, ce qui semble confirmer le style de l'œuvre qu'on peut rapprocher de l'entourage de GIOTTO.



Claude MONET, Les nymphéas à Giverny, 1917

L'examen de l'œuvre montre très clairement que l'artiste avait fait suivre sa signature du chiffre 22 puis avait maquillé celui-ci en 1917. Il faut toutefois considérer cette date comme approximative car Monet ne disposait pas de châssis de ce format en double carré (100 x 200 cm) avant d'en faire la demande à son menuisier en avril 1918. Il avait sans doute éprouvé le besoin de travailler sur des supports de dimensions plus petites mais de proportions identiques aux œuvres monumentales qu'il avait en cours.

Il est intéressant de constater que la flore aquatique est indiquée à la périphérie du tableau par quelques accents colorés qui rythment la composition et obligent le regard à circuler autour d'une grande zone centrale ovale. Ce dispositif plastique préfigurait peut-être inconsciemment le plan des salles qui accueillent au musée de l'Orangerie les « grandes décorations » offertes par Claude MONET à l'État Français en 1922 à la suite d'une promesse qu'il avait faite en 1918 à son ami Georges CLEMENCEAU pour fêter l'armistice.

CYCLE 4

1) La représentation ; images, réalité et fiction

"La création, la matérialité, le statut, la signification des images; appréhension et la compréhension de la diversité des images; leurs propriétés plastiques, iconiques, sémantiques, symboliques ; les différences d'intention entre expression artistique et communication visuelle, entre œuvre et image d'œuvre."

John – Franklin KOENING,
Aaoshima, 1962 (série), Tirage
gelatino-argentique sur papier brillant



2) La matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre

"- La transformation de la matière :

les relations entre matières, outils, gestes ; la réalité concrète d'une œuvre ou d'une production plastique ; le pouvoir de représentation ou de signification de la réalité physique globale de l'œuvre."

Piero MANZONI, Achrome, 1958, Kaolin sur toile

En 1957, MANZONI voit à Milan les monochromes d'Yves KLEIN et réalise ses premiers « Achromes » : la peinture n'a pas de couleur, elle n'est même pas blanche. La toile est imprégnée de kaolin et de colle : la surface n'est rien d'autre que la toile durcie. Les premiers achromes sont encore proches de la logique de l'art informel, et plus précisément des toiles fendues de Lucio FONTANA.

Entre 1957 et 1963, date de la mort de l'artiste, les achromes furent réalisés avec des matériaux divers : plâtre tout d'abord, puis kaolin sur toile plissée, papier d'emballage et plomb, coton hydrophile, fibre de coton, peau de lapin, paille et pains plastifiés, enfin billes de polystyrène. L'utilisation expérimentale de ces matériaux eut un impact important chez les artistes italiens de l'Arte Povera.



"- Les qualités physiques des matériaux :

les matériaux et leur potentiel de signification dans une intention artistique, les notions de fini et non fini ; l'agencement de matériaux et de matières de caractéristiques diverses (plastiques, techniques, sémantiques, symboliques)."

Toni GRAND, Tryptique, 1987-1988, poisson et stratifié polyester, 2003

L'artiste s'intéresse dès le milieu des années 1980 à de nouveaux matériaux, incluant dans ses œuvres des poissons – anguilles, congres, carpes - figés dans la résine.

Tryptique illustre bien ces nouvelles expérimentations. L'artiste utilise ici le poisson comme étalon de mesure et élément de base dans son jeu de construction. Il réalise à partir de ce module irréductible des formes géométriques simples, cubes, parallélépipèdes. En mettant l'accent sur la structure de l'œuvre, mathématique et systématique, GRAND semble partager les préoccupations de Sol LEWITT. Mais le minimalisme de l'œuvre de ce dernier, se trouve ici détourné par l'intrusion de l'organique, du vivant, dans la pureté des systèmes abstraits. La rigueur de la structure est soumise et perturbée par l'introduction d'une variable : l'élément naturel. L'œuvre est ainsi prise en tension entre deux courants a priori contradictoires, l'un rationnel, qui ordonne, l'autre expressif et sensuel, qui bouleverse l'ordre. Elle demeure ainsi ambiguë, entre abstraction et matière, entre géométrie et naturalisme, selon le désir assumé par Toni GRAND.

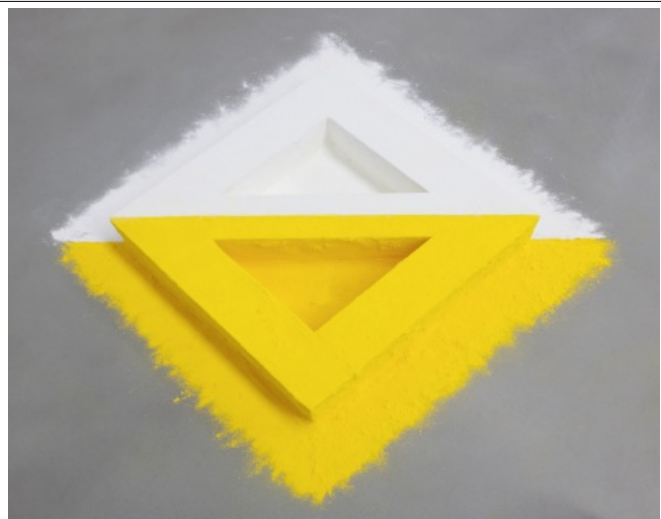


« La matérialité et la qualité de la couleur : les relations entre sensation colorée et qualités physiques de la matière colorée ; les relations entre quantité et qualité de la couleur. »

Anish KAPOOR, 1000 Names, 1982, Bois, polystyrène expansé, isorel, enduit et pigments
200 x 150 x 300 cm

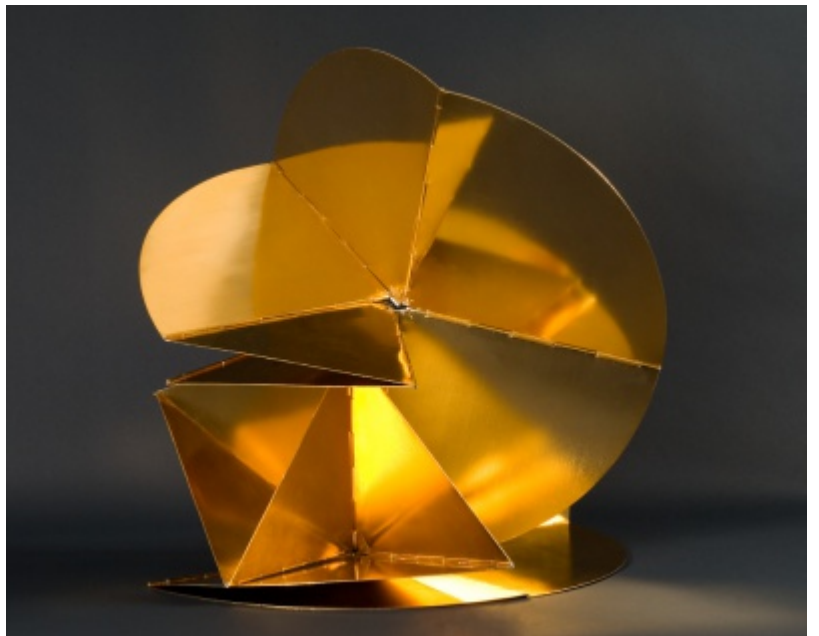
Ici les cônes, pyramides, croissants ou monticules sont entièrement recouverts de pigments de couleurs primaires ou blanc. Le pigment et sa multitude de particules, tactiles et évanescents, allègent la masse sculpturale allant à l'encontre de la spécificité traditionnelle de la sculpture vouée à la stabilité et à la performance. Les couleurs sont ici symboliques. Le rouge renvoie au masculin, le blanc au féminin et le jaune au désir.

Anish KAPOOR est un artiste plasticien britannique d'origine indienne, reconnu pour ses créations inspirées à la fois de la culture occidentale et de ses origines orientales. Dans les années 1980, il s'impose sur la scène internationale, avec des sculptures aux lignes épurées, souvent incurvées et monochromatiques. Ces travaux monumentaux utilisent régulièrement des matières réfléchissantes, renvoyant au spectateur une image déformée de lui-même et de l'environnement.



Lygia CLARK, Bachiana, 1962, assemblage, aluminium doré 60 x 90 x 70 cm

Rejetant le rapport frontal à l'objet d'art, Clark privilégie l'expérience esthétique du spectateur qui devient un participant actif de ses propositions. Par l'intermédiaire d'« objets sensoriels », l'artiste cherche à bouleverser notre rapport aux sens et à la perception. Constituées de plaques de métal poli unies et articulées par des charnières, Bachiana incite à la manipulation, à l'interprétation du volume, c'est à dire à sa modification physique, rendant ainsi possible une multitude d'états esthétiques.



"- L'objet comme matériau en art : la transformation, les détournements des objets dans une intention artistique ; la sublimation, la citation, les effets de décontextualisation et de recontextualisation des objets dans une démarche artistique."

Jean TINGUELY, La bascule M.K.6, 1965, fer et bois, 125 x 70 x 200 cm

La bascule M.K.6, peinte en noir, semble parodier une machine de guerre ; elle a vaguement la forme d'un canon. Mais lorsque le spectateur actionne la pédale, elle se met en marche, produisant des bruits de rouage et de ferraille qui transforme l'apparence de cette sculpture en une mécanique industrielle abstraite, ridicule et improductive.



"- Les représentations et statuts de l'objet en art : la place de l'objet non artistique dans l'art ; l'œuvre comme objet matériel, objet d'art, objet d'étude."

Martial RAYSSE, La Belle Mauve, 1962, plumeau collé sur photographie noir et blanc rehaussée de couleurs, contrecollée sur isorel monté sur châssis.

La Belle Mauve fait partie de cette époque de 1959 à 1968 où l'artiste crée un monde lisse, artificiel et esthétisant qu'il nomme « Hygiène de la vision ». Cet univers inventorie l'article en série, neuf, en plastique coloré, aseptisé, pur et inaltérable. Parallèlement, il s'approprie des stéréotypes véhiculés par la presse féminine et, à partir de portraits photographiques en noir et blanc qu'il reporte dans des couleurs vives, propose une typologie de Vénus modernes dans des mises en scène empruntant à la communication visuelle : présentoir, néon, enseigne lumineuse, accessoire de vitrine.....

Ici, l'œuvre réunit les formes de l'étalage et de la maquette publicitaire ; derrière une vitrine en plexiglas, le visage d'un mannequin à l'œil de biche, la paupière alourdie de fard bleu. L'oeillade de la jeune femme n'est pas volontaire ; un plumeau de ménagère s'est fiché précisément sur l'autre œil. Passée la stupeur de la présence incongrue de l'objet réel, l'œuvre glisse vers une lecture ambiguë grâce à l'association visuelle du plumeau rose et d'une houppette de maquillage. Ce déplacement humanise l'œuvre, de même que les rehauts de couleur, ici et là.



"- Le numérique en tant que processus et matériau artistiques (langages, outils, supports) : l'appropriation des outils et des langages numériques destinés à la pratique plastique ; les dialogues entre pratiques traditionnelles et numériques ; l'interrogation et la manipulation du numérique par et dans la pratique plastique."

Vincent MAUGER, Sans titre, 2005, Beta numérique Pal

Vidéo couleur muette. Tout doucement un liquide se répand le long du sol. Ce liquide coule ensuite le long des murs et envahit le plafond et finalement toute la pièce. L'espace se retrouve dans le noir le plus complet.

3)L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur

" La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace, la présentation de l'œuvre : le rapport d'échelle, l'in situ, les dispositifs de présentation, la dimension éphémère, l'espace public ; l'exploration des présentations des productions plastiques et des œuvres ; l'architecture."

Anish KAPOOR, Sister, 2005, Fibre de verre, plâtre, peinture

