



# Dossier pédagogique

# Une histoire de la collection du Fonds Régional d'art contemporain

01 décembre \_ 24 février 2018



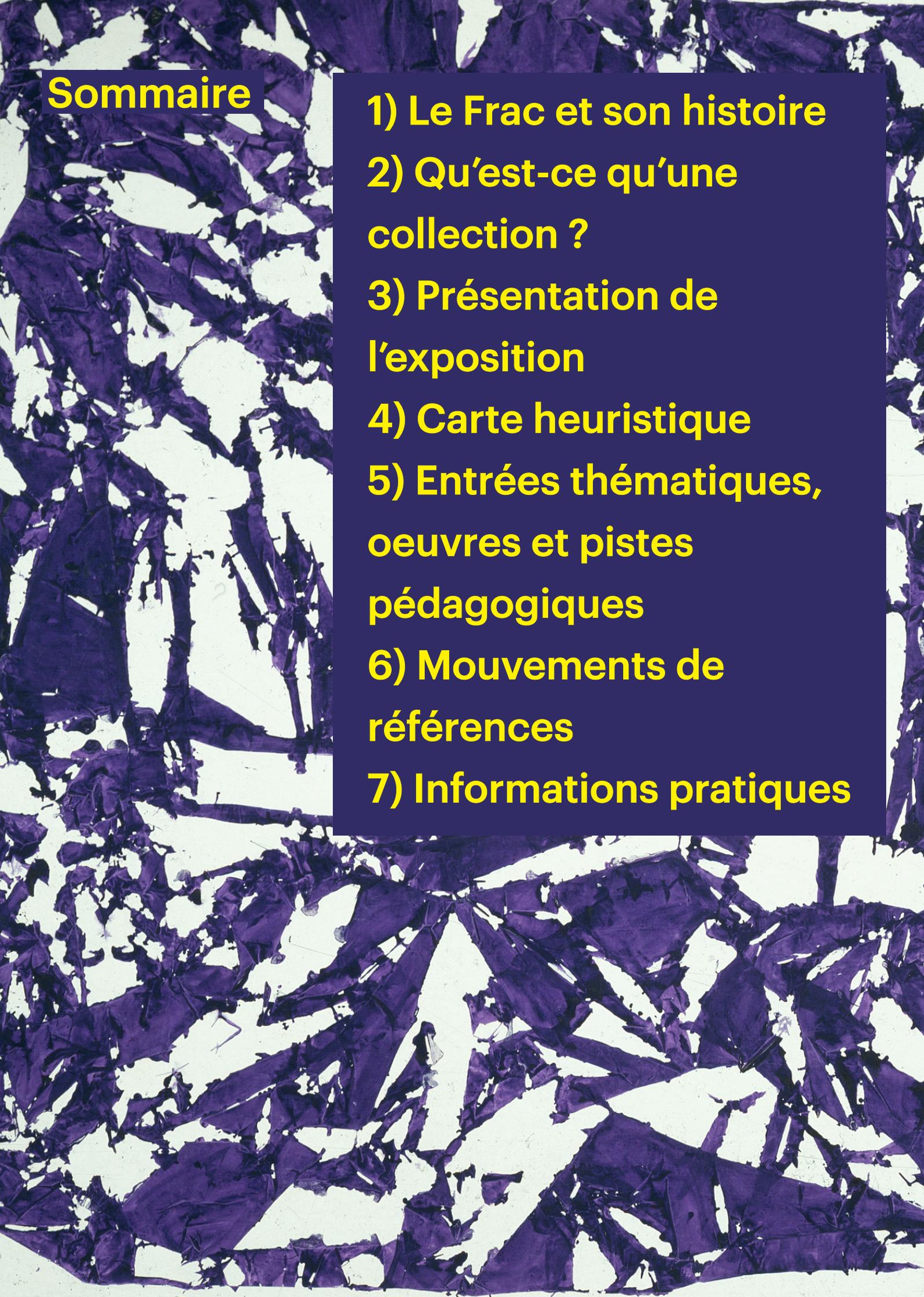
Région  
Provence  
Alpes  
Côte d'Azur

**FRAC**  
Fonds  
Régional  
d'Art  
Alpes  
Côte d'Azur  
Contemporain

20, bd. de Dunkerque  
13002 Marseille  
[www.fracpaca.org](http://www.fracpaca.org)

+33 (0)4 91 27 55  
[accueil@fracpaca.org](mailto:accueil@fracpaca.org)

Le FRAC est financé par la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur  
et le ministère de la Culture et de la communication /  
Direction régionale des affaires culturelles  
Provence-Alpes-Côte d'Azur.



## **Sommaire**

- 1) Le Frac et son histoire**
- 2) Qu'est-ce qu'une collection ?**
- 3) Présentation de l'exposition**
- 4) Carte heuristique**
- 5) Entrées thématiques, oeuvres et pistes pédagogiques**
- 6) Mouvements de références**
- 7) Informations pratiques**

# Le Frac et son histoire

30 ans  
d'existence

3 missions :  
Collection  
Diffusion  
Sensibilisation

Un nouveau  
bâtiment depuis  
2013 conçu par  
Kengo Kuma

Sous l'impulsion de l'État et dans le cadre d'un partenariat État-Région, le ministère de la Culture et les Conseils régionaux décident en 1982 de créer un Fonds Régional d'Art Contemporain dans chaque région de France.

À l'instar de ses homologues, le FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, situé à Marseille au cœur du quartier du Panier, a pour vocation :

- la constitution et la diffusion d'une collection d'art contemporain
- la programmation et la réalisation d'expositions temporaires, de programmes de rencontres/conférences et d'éditions
- l'organisation d'actions de sensibilisation et de formation pour tous les publics.

Conçus initialement sans lieu dédié, avec une vocation expérimentale, un grand nombre des Frac se sont installés, à partir du milieu des années 1990, dans des espaces devenus vite exigus.

Pour conserver, présenter et diffuser ces collections internationales en mouvement constant, il fallait franchir une étape et disposer de nouvelles capacités. Trente ans après leur création, fidèles à l'esprit des Frac, de nouvelles structures s'érigent dans la ville, avec la responsabilité d'innover, pour mieux donner à voir les œuvres au plus près des publics, pour diffuser des collections aujourd'hui de premier plan.

Dans ce contexte, la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur et le ministère de la Culture et de la Communication ont décidé de s'engager dans la construction d'un nouveau bâtiment pour le FRAC dont l'architecte est Kengo Kuma.



# Qu'est-ce qu'une collection ?

Qu'est ce que collectionner ? Qu'est ce qu'une collection publique ?  
Qu'elle est la valeur d'une œuvre ? Qu'est ce qu'un chef d'œuvre ?

Patrimoine vivant  
Collection publique  
Eclectisme  
Valeur de l'œuvre  
Valeur d'usage  
Valeur d'assurance  
Valeur patrimoniale

Collection du Frac  
+ de 1 300 œuvres  
+ de 560 artistes  
Tous médiums  
60 % de la  
collection voyage  
hors les murs  
dans les 6  
départements  
de la région

Aujourd'hui, les collections des Frac rassemblent plus de 30 000 œuvres de 5 700 artistes autant français qu'étrangers. Depuis plus de 30 ans, les Frac assurent ainsi leur mission de soutien aux jeunes artistes en étant souvent les premières institutions à acquérir leurs œuvres. Les œuvres intégrées dans les collections publiques obéissent à un régime particulier de propriété publique et à ce titre, elles deviennent imprescriptibles, inaliénables, insaisissables.

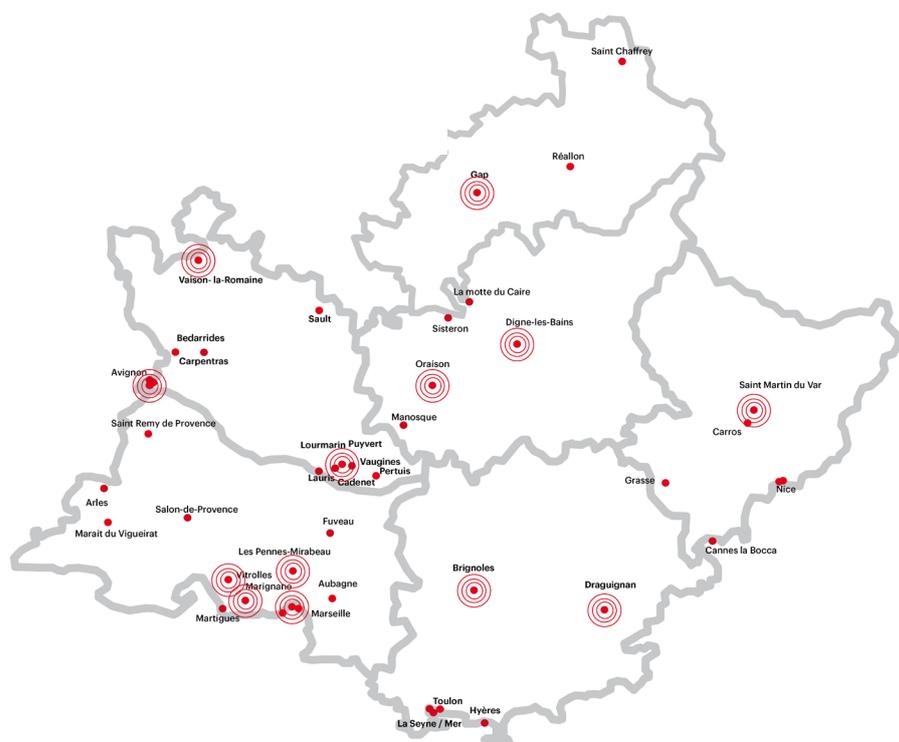
Comment une œuvre rentre dans la collection du Frac ?

Le comité technique d'achat est composé de 6 experts bénévoles : le directeur du Frac, des artistes, des collectionneurs... Ces membres sont nommés pour trois ans renouvelables. Ils définissent la politique d'acquisition du Frac, en déterminent les orientations et émettent des propositions d'acquisition.

Le Projet Artistique et Culturel du Frac donne trois territoires de recherche : l'image et ses usages, la fabrique de la sculpture et du dessin et les enjeux de la cartographie.

Le budget d'acquisition est attribué chaque année par le Ministère de la Culture, la DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur et le Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur : environ 200 000 euros pour l'achat d'une 20ème d'œuvres.

Le Frac, par sa mission de diffusion, met en place une circulation de sa collection sur les 6 départements qui compose la région, sous la forme de projets d'expositions dans des contextes variés tels que des établissements scolaires, pénitentiaires, structures associatives... Chaque année c'est 60% de la collection qui circule hors de nos murs. C'est cette valeur d'usage qui la distingue d'une collection de musée.



# Présentation de l'exposition

Ce premier chapitre du cycle Votre collection d'art contemporain en Provence-Alpes-Côte d'Azur nous livre un récit possible des acquisitions effectuées durant les années 1980/1990.

Ce fil narratif n'obéit à aucune volonté d'exhaustivité mais il met l'accent sur des œuvres emblématiques présentées pour la première fois au Frac, qui constituent les fondations historiques de notre collection.

Ces premières acquisitions sont représentatives d'une époque, dans les années 80 quand la décentralisation se met en place on constate que les choix sont en lien avec l'actualité de l'époque et les expositions présentés dans les musées, les fondations...

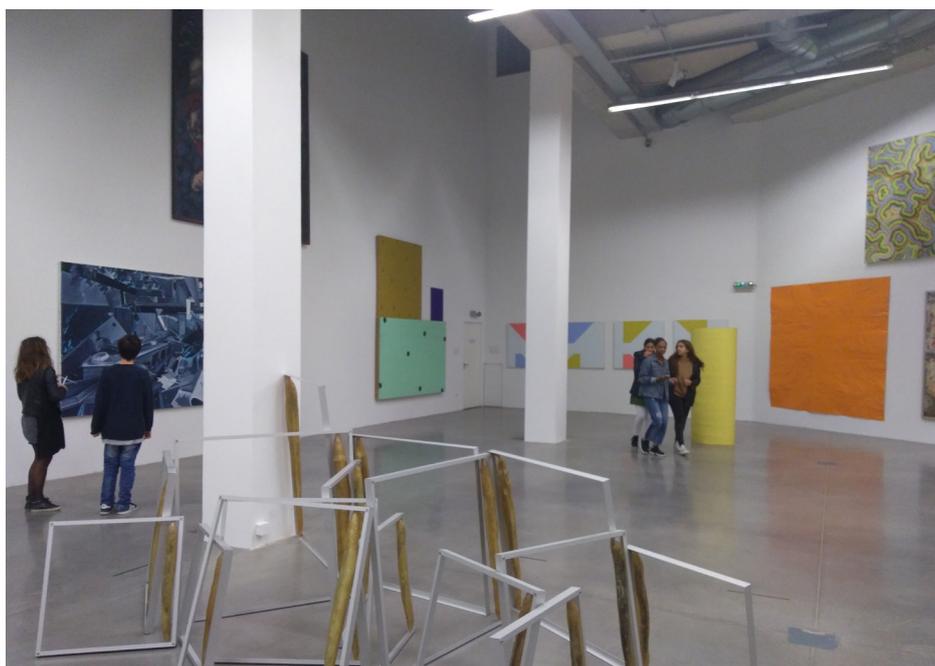
Ces choix sont alors représentatifs de grands mouvements actifs comme par exemple : Support /Surfaces avec une remise en question des moyens picturaux traditionnels, Le Nouveau Réalisme avec de nouvelles approches perceptives du réel, la Figuration Narrative etc.

La collection est donc de fait très poreuse aux grandes tendances et mouvements aujourd'hui entrés dans l'art contemporain.

Dans cette exposition les œuvres sont assez diverses sur le plan formel, cela reflète le parti pris d'être sur un grand éclectisme formel avec des écritures esthétiques très différentes et une grande variété de médiums.

L'accrochage très libre peut rappeler celui des collections dans les musées dix-neuviémistes ou les tableaux étaient accrochés bord à bord de manière à occuper la totalité de murs, cela renvoi assez bien à l'idée d'une collection foisonnante.

Peinture  
Sculpture  
Photographie  
Support  
Surface  
Figuration  
Abstraction  
Matériaux  
Gestes  
Motifs  
Hasard  
Réel  
Rêve  
Narration



## Petit commissaire

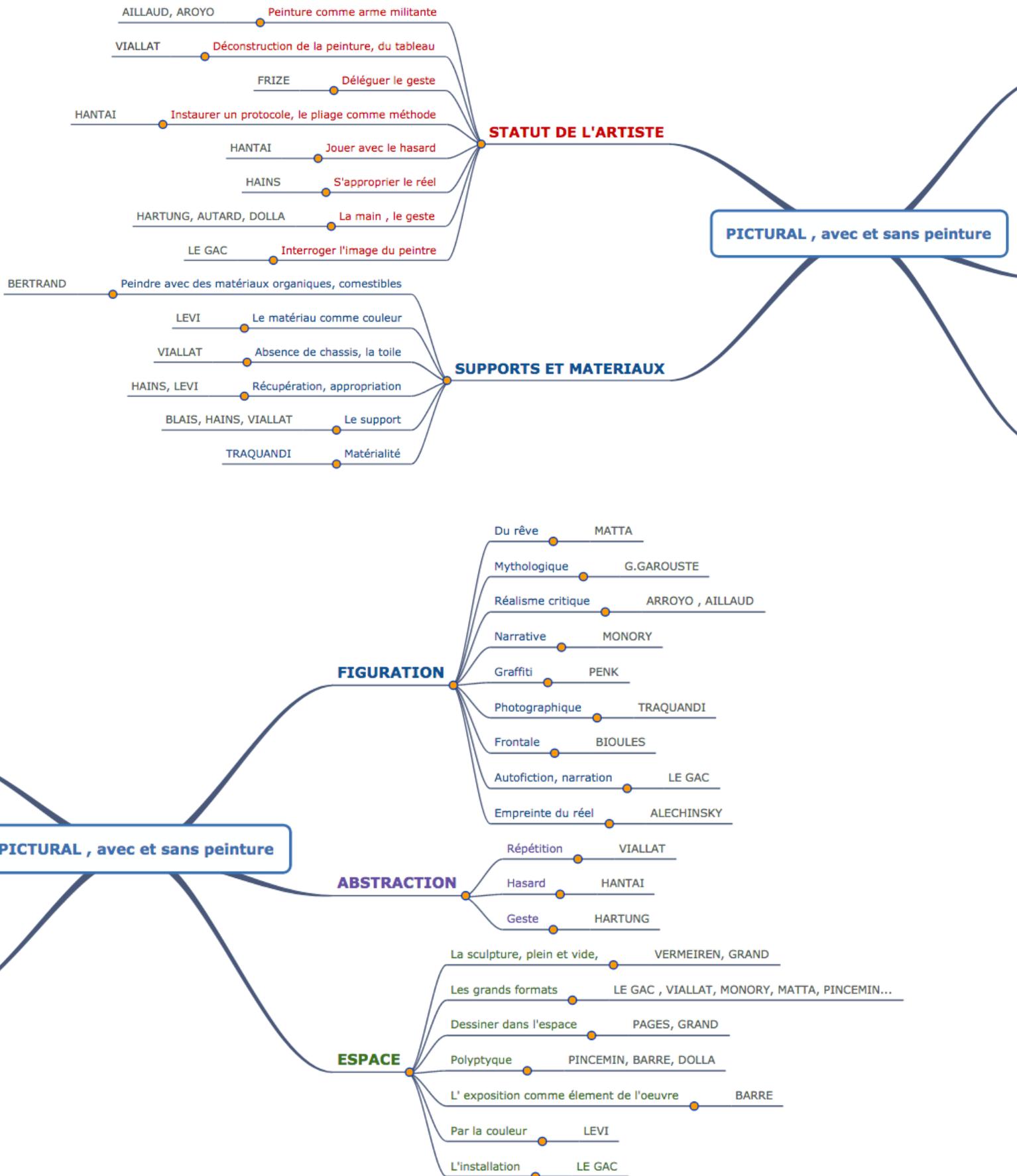


-Créer votre exposition virtuelle et votre histoire en sélectionnant quelques œuvres de la collection sur le site navigart :

<https://www.navigart.fr/fracpaca/#/>

Ensuite à la manière d'Alain Rivière, un autre artiste de la collection, en imprimant les œuvres (respecter l'échelle), réaliser une maquette de votre projet d'exposition. Comment imaginez-vous l'accrochage ?

# Carte heuristique



# Figuration

Du rêve, mythologique, réalisme critique, narrative, photographique, fragmentée, frontale, autofiction, graffiti, empreinte du réel



Eduardo ARROYO, Toute la ville en parle, 1982

Ce tableau fait partie d'une série consacrée à la ville, la ville théâtralisée, considérée comme lieu scénique. Le soir descend sur la ville comme pour un changement d'atmosphère que l'éclairage modifie et révèle. Désormais, la ville va être hantée par les fantômes. Les gens de la nuit dominent et gouvernent les lieux désertés par les gens du jour, banques, bureaux, centres commerciaux. On connaît l'importance qu'accorde cet artiste aux vêtements dans son œuvre, manteau, chapeau, chaussure : panoplie et attributs précis de ses personnages dramatiques. La nuit est aussi le refuge des exilés, des clandestins, des activités secrètes, illégales. La lutte constante d'Arroyo contre le régime de Franco, sa lucidité rageuse face aux bassesses et aux compromissions donnent toute sa gravité à son goût de l'équivoque, de la ruse, du déguisement, de la comédie.



AILLAUD Gilles, Ours, août 1980

Le travail de Gilles Aillaud illustre le thème des animaux dans les jardins zoologiques. Les motifs sont pris sur le terrain, l'artiste fixe sur la toile une portion d'espace et un instant de la vie des animaux, sans lyrisme ni anecdote. La peinture dépasse les limites de la figuration narrative et brosse l'univers artificiel du zoo avec ses faux rochers, ses boxes étroits et ses espaces carrelés à l'instar des salles de bains. «Leur isolement forcé illustre la nature des rapports de domination ambiguë qui lie l'homme et l'animal». Gilles Aillaud montre l'animal prisonnier en soulignant les rapports plastiques que celui-ci entretient avec son environnement.



MATTA, El ya olvidado ejercicio de la caballeria aventurera 1985, Pastel sur toile

Matta aborde presque constamment, marqué par son histoire et par l'Histoire, les affrontements politiques, culturels et sociaux, qu'il traduit par l'expression d'états de tension ou d'angoisse. Dans des paysages cosmiques et visionnaires, Matta élabore un discours, où apparaît, dès 1945, la figuration de l'Homme. La violence dans certaines œuvres s'exprime de manière symbolique par le seul mouvement de volumes qui se heurtent dans un espace tourbillonnant, chaotique et explosif.



MONORY Jacques, Fragile n° 12, 1989, Huile sur toile

En 1962 Monory se place en rupture avec l'Abstraction, sa volonté est alors de représenter et de décrire la vie moderne. Refusant de nier l'existence des autres médias, il entretient un rapport étroit avec l'image cinématographique. Dans la série Fragile produite de 1985 à 1990 de façon discontinue, se fige en séquences une sorte de chaos. « Le sujet de cet ensemble est la fragilité des images, des choses, de l'histoire »\*. Dans Fragile n°12 un jouet en peluche est face à un micro et semble donner un commentaire inaudible de la situation. Cette théâtralité et l'impression de temps arrêté semblent comme un clin d'œil au 7ème art, bien que Monory accorde ici une grande place aux préoccupations d'ordre pictural. « Fragile n°12 est un tableau qui a changé plusieurs fois pendant son exécution, il reste des traces de couleurs, des formes ont été modifiées ; ce qui donne cette espèce de chaos figé par la monochromie. »



BIOULÈS Vincent, Hiver midi, 1977  
Huile sur toile en couleur

Membre fondateur du mouvement Supports-Surfaces avec entre autres, Jean-Pierre Pincemin ou Claude Viallat, il s'en éloigne dès le milieu des années 1970 pour revenir à la peinture figurative. La production d'une série de tableaux représentant une fontaine et un lieu d'Aix en Provence l'illustrent.

« Il s'agirait peut-être aussi de rechercher le point aporétique de la peinture, où l'acte de peindre pourrait s'affranchir des schèmes du passé, en les convoquant à nouveau dans une peinture autre. Bioulès touche à Matisse, au dessin, à la couleur à la surface, à la planéité de la toile, quand la peinture ne représente plus mais se présente comme telle. Dessin et couleur cohabitent de façon expressive sans que l'un prenne le pas sur l'autre ; il y a une simultanéité visuelle des deux acteurs prépondérants dans la peinture. Et on pense à l'acte de Matisse quand il découpe ses papiers colorés : pas de hiérarchie entre dessin et couleur. »

Bernard Muntaner, extrait article, Artpress nov. 2018



BLAIS Jean Charles, Sur le retour, 1982  
Huile et craie sur affiche déchirée

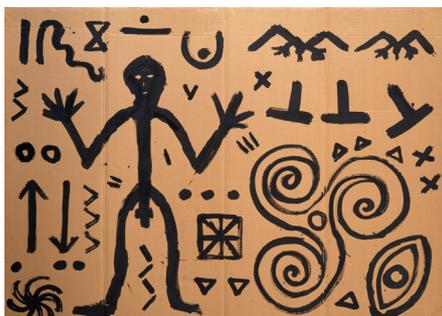
Influencé par la bande dessinée d'une part et par les gouaches de Malevitch des années 1910 et la peinture de Picasso des années 1920 d'autre part, son art se caractérise par l'utilisation accrue d'affiches déchirées aux contours déchiquetés dans le but de faire « une peinture simple » et émotive selon ses propres termes.

« À l'inverse des pantomimes de la figuration libre, il ne s'agit pas de jouer à la pure et simple substitution mais de faire fonctionner des copies déclarées où le modèle serait à tel point exagéré, grossi, démesuré, outrepassé qu'il perdrait consistance ».



GAROUSTE Gérard, Orion et Cédalion, 1982

Menant de front des activités scéniques et picturales, Gérard Garouste se présente comme l'un des chefs de file du post-modernisme. Ayant assimilé tout ce que les avant-gardes ont apporté à l'interprétation analytique des moyens picturaux, il cherche à ramener la peinture à un archétype. Préoccupé par la constitution d'un langage qui lui soit propre, il justifie en termes modernes un art plutôt tourné vers le passé en renouant avec les modes de représentation classique, les tonalités assourdis et les thèmes de la mythologie gréco-latine et de la religion chrétienne. Orion et Cédalion appartient à une série consacrée au géant aveugle. Ici, le sujet existe à la fois comme structure et comme narration.



PENCK A.R. (WINKLER Ralf, dit) O.T., 1982, Encre de Chine sur carton

A.R. Penck réalise des figures simples rappelant l'art préhistorique et les dessins d'enfants. Dans le contexte des années 1980, sa volonté de se tourner vers des «standards» et de se détacher de l'art occidental traduit sa préoccupation, de contribuer à la réinvention d'un monde plus sûr à l'approche du changement de millénaire.



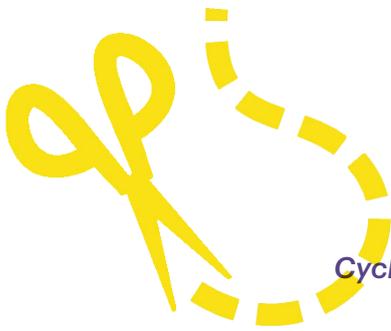
ALECHINSKY Pierre, 8ème cercle, 1984

8e cercle emprunte sa technique aux Chinois qui étendent la blancheur d'une feuille de papier de riz sur une calligraphie ou un dessin gravé dans la pierre et, à l'encre noire, obtiennent par frottage, au moyen d'une brosse dure, un décalque. Dans cette œuvre, il s'agissait pour lui au départ de garder le souvenir, par estampage, d'un banc de la fin du siècle dernier, un « tour d'arbre » en ferraille, fait de huit cercles concentriques. L'étrangeté est de cacher pour montrer, faire parler l'ombre, le voile de l'objet, son emballage.



TRAQUANDI Gérard, Bosquet à Carry, 1991

Les photographies que Gérard Traquandi réalise dans les années 90 relèvent d'une expérimentation sur le paysage, thème dominant dans sa peinture. Les différentes techniques utilisées, le transfert sur papier et les résino-pigmentypes, datent des débuts de la photographie ; elles lui permettent un jeu subtil de variations sur les pigments pris dans les paysages, ou sur le noir et la fumée. Alors que les vues du pays méditerranéen, désert et aride, portent sur l'horizon et l'étendue, la photographie du bosquet donne une matière qui semble s'être déposée sur le végétal comme une cendre.



### Cycle 3 et cycle 4 Français et Arts Plastiques

Dans la peinture de J. Monory, une atmosphère lourde et menaçante nous intrigue. La temporalité semble figée comme un plan séquence cinématographique qu'on aurait mis sur pause. Nous nous demandons ce qu'il vient de se passer. Le tableau paraît illustrer un écrit absent et pour comprendre l'image on est conduit à se fabriquer le texte qu'il illustre, à faire œuvre de littérature. De même, chez Arroyo, le lieu nous questionne et le personnage masqué attire notre attention.

Que vient-il de se passer ?



- Ecrire un court récit dont la peinture de J. Monory ou de E. Arroyo serait la fin de votre histoire.
- Réaliser une photographie dans un lieu de votre choix ou dans la salle de classe. En petit groupe, vous vous mettez en scène avec des objets, un masque. Votre composition donnera au spectateur une impression de mystère et d'étrangeté.

### Cycle 3

Géant



Nous découvrons dans la peinture monumentale de G. Garouste un géant entouré de petits personnages. Tout comme dans l'œuvre de J-C Blais les personnages sont immenses par rapport à notre situation de spectateur. Qui est ce ? Dans quel monde vit-il ? Quelle histoire cela vous inspire ?

- Représenter un géant sorti de votre imagination (techniques graphiques, picturales ou en volume)
- Raconter, parler de ce personnage.  
Écrire un conte, un mythe à partir des productions réalisées ou bien à partir de l'œuvre de G. Garouste ou de celle de J-C. Blais présentes dans l'exposition.
- Pendant la visite prenez la pose devant ou à côté de l'œuvre de J-C Blais. Jouez avec votre posture physique, vos expressions, de manière à accentuer davantage sa taille de géant ; En garder une trace photographique.

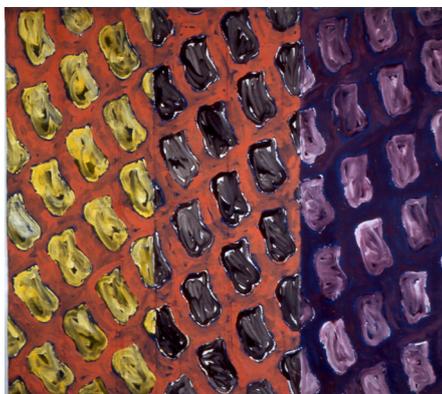
La couleur de mes rêves



Sur un papier très grand format, réaliser la silhouette précise de chaque élève. Avec des encres colorées donner à votre réalisation l'impression d'un rêve merveilleux ou étrange (réflexion sur la couleur, le geste, la représentation, l'émotion).

# Supports et matériaux

L'absence de châssis, le support, la toile récupération, appropriation, le matériau comme couleur, peindre avec des matériaux organiques, matérialité



VIALLAT Claude, Sans titre, 1983, Acrylique sur toile de bâche

C'est en 1966 que Claude Viallat radicalise sa production par la répétition d'une seule forme, devenue emblématique. Cette forme, découpée dans la mousse, serait une «forme approximative de palette», elle permet à l'artiste d'éliminer définitivement le sujet de la représentation afin de concentrer toute sa recherche sur les rapports et les échanges entre matière et couleur. Élaborée comme un jeu dont la seule règle est la répétition du motif qui fragmente le support, la peinture de Viallat est rythmée, dynamique et sensuelle, parfois baroque.



HAINS Raymond, Tôle, 1963, Affiches déchirées sur tôle

Co-signataire du Manifeste du Nouveau Réalisme en 1960, Raymond Hains opère, aux côtés de Jacques Villeglé, les premiers décollages d'affiches lacérées. L'intérêt de l'artiste pour ces affiches s'étend à une nouvelle dimension lorsqu'il prélève des palissades en bois qui ceignent les nombreux chantiers urbains : en plus de l'image pré-existante, il collecte également son support.



LEVI Renée, Orange n°12, 1995 - 1996

La peinture est au centre de la démarche de Renée Levi, qui œuvre dans le registre non-figuratif. La surface, la couleur, le geste, le mur, le trait, la forme, la lumière, le cadre, le format, le support, le contexte, la place du regardeur... l'ensemble des éléments constitutifs de la peinture sont explorés et mis en tension dans ses œuvres.

Renée Levi questionne l'espace muséal, l'espace public et l'espace du tableau, en brouillant parfois les limites qui les séparent et en les imbriquant les uns dans les autres. Le tableau est une structure nomade qu'elle investit de mille façons pour en rejouer les données, en éprouver les limites, quitte à lui donner la taille et le volume d'un mur ou à le réduire à son image projetée »



BERTRAND Jean-Pierre, Sans titre, 1984  
Rouge à l'huile sur papier imprégné de miel, feuille de laiton

«À première vue ça ressemble à une grande plaque collée au mur qui semble s'élever doucement du sol. C'est plat, de faible épaisseur, les lumières de la salle se réfléchissent dans le plexiglas. Pourtant, à l'intérieur, ça a à voir avec les trois dimensions, des petites plaques métalliques chevauchent la surface du papier, passant derrière pour réapparaître un peu plus loin. On dirait un circuit

informatique sanguin, quelque chose qui pense.»

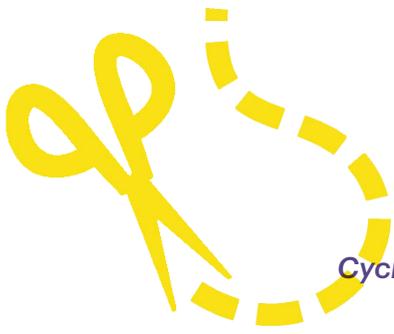
Les premières installations de Bertrand confrontent citrons, sel et miel, éléments de base de son vocabulaire, à la duplication (photographique), au dédoublement (dans le miroir), à l'érosion et au travail du temps. Depuis 1980, Bertrand utilise aussi ces matériaux pour imbiber et colorer du papier ; à ces traces se joignent des traits de crayon ou des couches de peinture.



DOLLA Noël, Jalousie V ou portrait d'un membre du P.C.F. dans sa cuisine en 1940, 1992

Issu du mouvement Support-Surface, Noël Dolla fait vivre la peinture par-delà sa remise en cause formaliste. La pièce de la collection fait partie d'une série de triptyques intitulés Jalousie, dans lesquels les éléments sont accolés selon un ordre répété. Composées d'une grande toile horizontale sur laquelle sont posés un tableau de

fumée et un volet peint, elles forment un ensemble à l'allure géométrique au sein duquel jaillit l'éclat de la couleur. Le peintre semble s'être retiré de l'acte de peindre, mais comme l'indique le nom de jalousies, ces persiennes derrière lesquelles on peut épier l'extérieur sans se faire voir, il le réinvestit subrepticement. Le titre, ironique par rapport à l'abstraction de la pièce, indique que l'objet est résorbé en ornement pictural, et que la peinture, ne pouvant se réduire à sa matérialité, s'inscrit aussi dans une histoire politique.



## Cycle 3 et 4 Arts Plastiques

### Matière première

---



Aller à l'essentiel, choisir un matériau, en exploiter toutes ses qualités.

### Le pliage comme méthode

---



Simon Hantaï envisage la toile comme un matériau vivant. L'artiste se met en retrait au profit de la production. Il rompt avec ce qui a longtemps défini l'artiste c'est à dire son œil et sa main virtuose. Il procède suivant cet ordre - 1 /Plier la toile 2/ Recouvrir la toile de peinture 3/ déplier la toile. Ainsi les parties non peintes, les réserves se révèlent par un jeu aléatoire.

-En utilisant la technique du pliage, à partir d'images, de papiers divers, ou de tissus : Proposer une production qui tirera partie de cette technique.

### Enlever pour révéler

---



Questionner la notion de retrait, de soustraction, d'effacement, de vide pour faire apparaître. Pour les élèves du premier degré on pourra proposer de « faire apparaître une image » sur une feuille blanche avec comme seul outil des ciseaux ou un cutter.

# Abstraction

motif, hasard, geste, répétition, formes géométriques



BARRÉ Martin

91-92 - 104 x 108 - A, 91-92 - 104 x 108 - B, 91-92 - 104 x 108 - C,  
91-92 - 104 x 108 - D,  
1991/1992

Aujourd'hui considéré comme une figure majeure de l'abstraction et à l'avant-garde du minimalisme, Martin Barré a pourtant, et ce tout au long de sa vie, mené ses recherches plastiques en marge de tout courant artistique.

Son questionnement autour du geste et de la surface peinte s'exprime sous forme de séries de toiles aux tracés et formes simples, qui testent la capacité de notre œil à percevoir et analyser l'espace qui nous entoure.

Dans cette série l'artiste se joue des points de fuite et des règles de la perspective en créant des interstices qui tendent à se déployer vers l'infini. Les lignes et découpes reproduites quasi à l'identique rythment l'ensemble des quatre toiles, les mettent en tension, et redonnent aux formes géométriques tout leur potentiel d'évocation.



HARTUNG Hans, T1980-R26, 14 octobre 1980

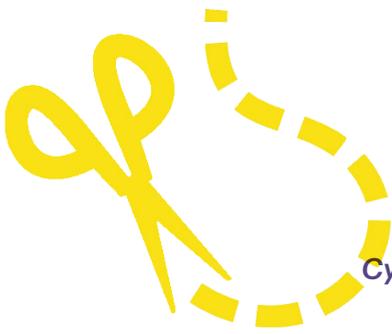
Pendant une première période, Hans Hartung peint des aquarelles et des toiles abstraites (les Taches d'encre). Après la guerre, il traduit ses cauchemars et sa souffrance dans une peinture abstraite et lyrique. Il recouvre la toile de hachures et de tourbillons, de grandes masses brunâtres ou noires tracées à l'encre de Chine, à l'huile ou au pastel. Il pense que seule une peinture informelle, un « tachisme » peuvent dire le désespoir de l'après-guerre.

A partir de 1960, il travaille à de grands formats à l'acrylique, tour à tour frappés de touches rapides, grattés ou griffés. Il utilise des branches, des balais, des peignes pour stigmatiser sa peinture.



AUTARD Georges, La perte du sang, 1988

La vocation artistique de Georges Autard est née d'une recherche scientifique du rapport du tableau noir à la surface de la toile pouvant, elle aussi, se transformer en surface d'expérimentation. Georges Autard plaque sur sa toile les signes, les tâches et les gestes qui s'inspirent de l'environnement direct de son atelier. La liberté de construction et de vocabulaire est aussi celle du spectateur qui découvre dans le tableau le « style pluriel » de son auteur. Ce qui surprend, c'est cet agencement libre de formes, de couleurs et d'écritures sur une surface tabulaire dressée au mur sans véritable sens d'accrochage.



Cycle 3 et 4 Arts Plastiques

### Répéter sans s'ennuyer !



A partir d'un motif de votre choix, expérimenter et montrer que la répétition de ce motif peut être inventive. Vous pouvez jouer à l'infini sur l'échelle, le support, la couleur, les superpositions, la technique, etc.

### Peindre autrement



Comment peindre sans pinceaux ? Quels gestes pour peindre ? (frotter, tamponner, asperger, faire couler, laisser absorber, au pochoir, tremper, directement avec le tube...)

Réalisez une production avec une technique inattendue !

### Un monochrome sans peinture



Questionner l'acte de peindre, les matériaux...

Le blanc du papier aura autant d'importance que la peinture.



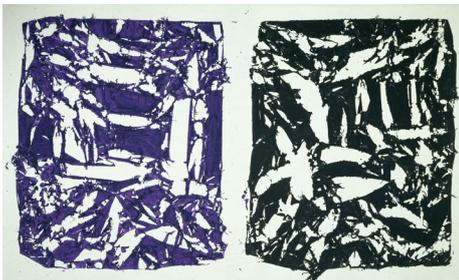
# Statut de l'artiste

Déléguer le geste, instaurer un protocole, jouer avec le hasard, interroger l'image du peintre, peinture comme arme militante, déconstruction du tableau, la main, le geste, s'appropriier le réel



FRIZE Bernard, Wand, 1996

C'est dans un climat de tension pour la peinture, lorsque l'art conceptuel et le minimalisme prônent la « mort de l'art », que Bernard Frize choisit d'exploiter les qualités de ce médium alors en danger. Suivant cette réflexion, il met au point un processus créatif méthodique, où seul le mode opératoire fait l'œuvre. Ses outils de prédilection sont le pinceau et la peinture industrielle. Loin de tout sentimentalisme, il n'intervient pas dans l'élaboration de l'œuvre, seulement dans sa conception antérieure, à travers les règles qui vont ordonner sa mise en forme. Celle-ci est attirante et troublante malgré la neutralité du geste qui l'a mise au monde. Les couleurs ne sont jamais mélangées, elles proviennent directement du pot pour un effacement total du peintre et un dépouillement accru.



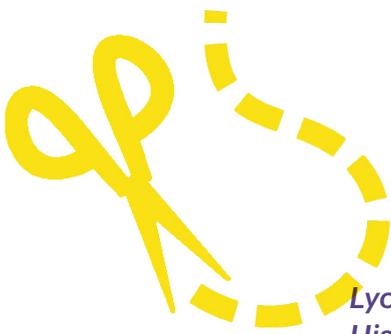
HANTAÏ Simon, Tabula-violet et noir, 1981

Lié, de 1951 à 1954, au mouvement surréaliste, Simon Hantaï s'engage ensuite dans une peinture gestuelle. C'est en 1960 qu'il adopte «le pliage comme méthode». Plusieurs séries de peintures explorent jusqu'en 1982 autant de manières de plier et nouer la toile. Cessant d'être un écran de projection, la toile pliée est peinte «en aveugle» par l'artiste soucieux de mettre sa subjectivité à distance et ne se révèle à lui qu'au dépliage, dans le jeu du peint et du non-peint.



LE GAC Jean, L'illustration Pathé-Kid, 1987

Jean Le Gac est fasciné par «l'image du peintre». Il élabore une œuvre héritière de la littérature populaire où se conjuguent dessins, photographies et textes. Il devient le narrateur/sujet d'une fiction relatant le quotidien d'un peintre dépourvu de peinture, d'un artiste du dimanche dont les actions personnelles remplacent les œuvres. Prétexte pour parodier la place du peintre et poser la question de la propriété artistique, ce travail rappelle les ciné-romans des années quarante, revues qui racontaient des films muets, où pour la première fois se mêlaient à travers la fiction, le texte et la photo.



Lycée

*Histoire des arts, Littérature, Cinéma, Musique, Théâtre, Danse, Arts plastiques*

### Changer et déconstruire les codes



- Littérature : L'écriture dite « blanche » dans quelques romans et le refus des effets littéraires.

-Cinéma : le réel en cinéma audio-visuel

La nouvelle vague ; Le réel : François Truffaut, Éric Rohmer, Agnès Varda, Jean Eustache, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard. Les techniques de tournage se libèrent des codes cinématographiques et explorent de nouvelles pratiques, en contre-pied du cinéma hollywoodien : tourner léger, avec des équipes réduites, en décor naturel, sans éclairage ; dicter les dialogues sur le tournage, à partir de scénarii sur quelques feuillets où le récit est remis en cause ; prôner un jeu d'acteurs distancié...

-Théâtre : texte et représentation.

Samuel Beckett : Fin de partie 1957. La déconstruction des codes du théâtre, le refus de signifier, la crise du langage.

-Musique : la déconstruction des musiques écrites

Le free jazz né dans les années 50 et 60.

-Danse : l'émancipation des codes. La nouvelle danse des années 70.

-Histoire- Histoire de l'art Les mouvements d'émancipation de la jeunesse dans le monde dans les années 60.

### Dépouiller la peinture de ses artifices



-Arts plastiques : Les artistes du mouvement support –surface

Comment revisiter et bousculer les codes de la peinture (support, matériaux, techniques, processus, sujet, titre, outil, geste, dispositif, lieu) ?

### Ce n'est pas moi qui l'ai fait



L'artiste n'est pas toujours celui qui fait l'œuvre, il délègue sa réalisation à d'autres ou à une machine. Rechercher dans l'histoire de l'art des œuvres pour lesquelles l'artiste délègue la réalisation.

-Concevoir le projet d'une œuvre qui sera réalisée par une autre personne, élaborer un protocole précis et documenté.

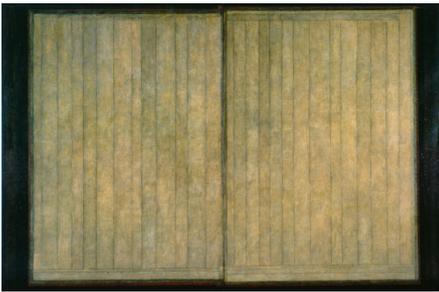
# Espace

La sculpture, le plein, le vide, les grands formats, dessiner dans l'espace, polyptique, l'exposition comme élément de l'oeuvre, par la couleur, l'installation



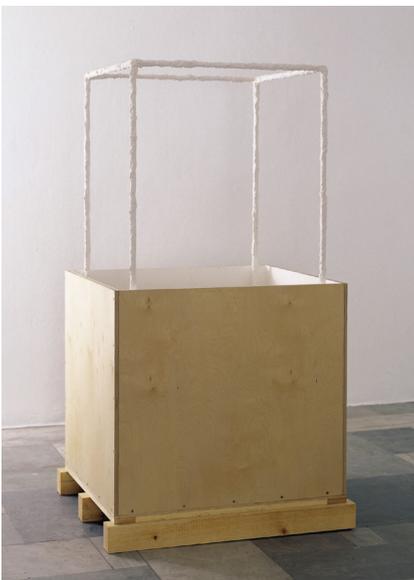
PAGÈS Bernard, La tortille, 1991

Bernard Pagès, très proche du groupe Support/Surface, s'intéresse par la suite aux Nouveaux Réalistes, sans jamais vouloir s'inscrire dans un courant. Peintre dans un premier temps, il se fera sculpteur à partir du moment où « la sculpture [lui] apparaît comme quelque chose d'accessible ». Après une période de sculpture analytique, il inscrit son travail vers une production plus totémique, dans laquelle la verticalité trône, rattachant enfin la terre et le ciel, éléments légendairement séparés. Sa démarche continue caractérise son style depuis ses premiers travaux. Il utilise des matériaux bruts qu'il façonne lui-même : branches, ciment, briques, bouteilles, bois, fer..., ou pauvres qui le rattachent souvent à la terre et à la ruralité lui sont chères.



PINCEMIN Jean-Pierre, Peinture n°30, 1982

Garder la peinture vivante au-delà des limites et des moyens, telles semblent être les intentions de Jean-Pierre Pincemin. Rare européen à tirer bénéfice de l'héritage de l'expressionnisme abstrait, il se consacre exclusivement à la peinture jusqu'à ce que son «bricolage» le conduise à la sculpture. Dès les années 80, ses tableaux, notamment Peinture n°30, sont imprégnés de sa participation au groupe Support - Surface jusqu'en 1974 et à la fois préfigurent ses futures constructions de bois. Les formes géométriques simples qu'il a l'habitude de décliner sont ici de fines et longues bandes, non sans rappeler les «zips» de Barnett Newman, juxtaposées et semant le doute : toile peinte ou panneau de lambris ?



VERMEIREN Didier, Sans titre, 1991

Didier Vermeiren engage une réflexion sur la sculpture et sur les interférences entre le plein et le vide, le plan et le volume, la pesanteur et la légèreté.

L'œuvre Sans titre oppose la finesse d'un dessin dans l'espace à la masse d'une boîte en bois à la fois réceptacle, support ou socle.

Vermeiren figure la sculpture par un objet simplifié, épuré mais essentiel : le cube, forme première et minimale en trois dimensions. Erigée dans l'espace cette pièce est une manifestation directe de la rigueur des préoccupations conceptuelles et esthétiques de l'artiste.



DEACON Richard, Another Substance, 1993

Richard Deacon reste une figure singulière au sein de ce qui fut appréhendé comme la nouvelle sculpture anglaise. Sa conception de la sculpture est marquée pour le matériau et le processus de fabrication. Another Substance, nous plonge par le titre et la dimension monumentale (35 x 230 x 150 cm) de l'objet, au cœur même de la matière. Le mot « substance » nous renvoie à un état primitif de la matière. Richard Deacon donne l'idée d' « envelopper l'espace comme une marque intemporelle de la présence de l'art ou de la présence humaine ». La forme elle-même a ici quelque chose de fluide, évoquant un état antérieur à l'état solide. Elle révèle également une ambiguïté, un jeu entre le dedans et le dehors puisque cette forme en relation avec l'extérieur est en fait un intérieur (gabarit ayant servi de moule).



GRAND Toni, Rice and Beans, 1991

Toni Grand propose, dans son œuvre intitulée Rice and Beans, seize poissons soulignant chacun l'un des côtés intérieurs des cadres d'aluminium. Coulés dans de la résine, ces poissons sont emprisonnés et immobilisés sans pour autant paraître inflexibles. Cette installation offre en effet une alternative à la rigidité habituelle de la sculpture ou des cadres. Elle trouble nos repères et habite singulièrement l'espace. Les carrés sont disposés sur le sol, se soutenant les uns les autres dans un équilibre précaire. L'artiste interroge l'idée de limites, celle de l'équilibre ou encore celle du cadre.



Lycée Arts plastiques

Votre sculpture révèle l'espace architectural.



Questionner les lycéens sur la mise en tension de la forme, de la ligne et de l'espace de présentation.

La couleur envahit l'espace



Littéralement, la couleur envahira l'espace d'exposition. Votre production pourra être en 2 ou 3 dimensions, matérielle ou immatérielle.

# Mouvements de référence

## Supports / Surfaces, 1969

Il n'existe pas de manifeste fondateur pour ce groupe hétérogène mais un texte de 1969 publié dans le catalogue de l'exposition « La Peinture en question » qui réunissait Louis Cane, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour et Claude Viallat au musée des Beaux-Arts du Havre :

L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même, et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils ne font point appel à un « ailleurs » (la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'histoire de l'art, par exemple). Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface, par les ruptures de formes qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou les divagations oniriques des spectateurs.

Bousculer les conventions de l'art

À la fin des années 1960, le statut même de la peinture de chevalet est remis en question dans l'art, tant en Europe, qu'aux Etats-Unis. Cette remise en cause s'opère sur le sujet, le motif avec le Nouveau Réalisme et le Pop Art, sur les éléments constitutifs de la peinture (Support, méthodes, techniques de réalisation) comme l'Arte Povera et sur la présentation des oeuvres avec le Land Art. Supports/Surfaces synthétise l'ensemble de ce bouleversement, pour s'affranchir des conventions, dont le seul leitmotiv est de peindre autrement. Le seul sujet est la peinture elle-même.

Une remise en question du support

Le support, c'est le châssis sur lequel la toile est tendue, et la surface, c'est cette même toile prête à être recouverte de peinture. Les artistes exposent à l'extérieur pour sortir des lieux conventionnels telles que les galeries. L'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 : bois, cordes, filets, objets de décoration.

Libérer la peinture passe par l'outil et le geste.

Les artistes s'approprient en guise de pinceau des tampons, éponges... ou des techniques éprouvées comme le pliage de tissu trempé dans la peinture, ou l'encre. Les gestes, telles des opérations plastiques envahissent le vocabulaire du processus créatif : imprégner, plier, découper, assembler, coller, solariser, tamponner, répéter. Les artistes explorent l'action et la réaction sur les matériaux.

## Nouveau réalisme, 1960-1970

Le groupe des Nouveaux Réalistes est fondé en 1960 par le peintre Yves Klein et le critique d'art Pierre Restany à l'occasion de la première exposition collective d'un groupe d'artistes français et suisses à la galerie Apollinaire de Milan. Contemporain du Pop Art américain, dont il est souvent présenté comme la version française, le Nouveau Réalisme incarne, avec Fluxus, l'une des nombreuses tendances de l'avant-garde dans les années 1960. Il est dissous en 1970.

La Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme, qui proclamera « Nouveau Réalisme nouvelles approches perceptives du réel », sera signée par Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques Villeglé, Pierre Restany (qui a rédigé le manifeste) et Yves Klein dans l'atelier de ce dernier le 27 octobre 1960.

Ils prennent position pour un retour à la réalité, en opposition avec le lyrisme de la peinture abstraite de cette époque mais sans tomber dans le piège de la figuration, connotée (au choix) petite-bourgeoise ou stalinienne, et préconisent l'utilisation d'objets prélevés dans la réalité de leur temps, à l'image des ready-made de Marcel Duchamp. Ces conceptions s'incarnent notamment dans un art de l'assemblage et de l'accumulation d'éléments empruntés à la réalité quotidienne, la ville est leur terrain de prédilection. Ils s'approprient ainsi toutes sortes d'objets banals, usés ou de matériaux récupérés qu'ils soumettent à diverses manipulations :

Décollage : Dufrêne, Hains , Rotella, Villeglé

Compression : César

Accumulation : Arman

Empaquetage : Christo

*« Ce qui est la réalité de notre contexte quotidien, c'est la ville ou l'usine (...) L'appropriation directe du réel est la loi de notre présent. Certains artistes actuels ont pris sur eux d'en assurer le parti pris. Ce sont des naturalistes d'un genre spécial : bien plus que de représentation, nous devrions parler de présentation de la nature moderne. Il y a en effet dans toutes ces expressions objectives une évidente et inexorable finalité : celle de nous faire poser un regard neuf sur le monde (...) Le monde du produit standard, de la poubelle ou de l'affiche est un tableau permanent. »* Pierre Restany

## Figuration Narrative, 1960-1979

Dans les années 60, une nouvelle figuration émerge dans un climat international tendu. La Guerre d'Algérie, les événements de la guerre froide (crise des fusées à Cuba), la Guerre du Vietnam donnent lieu à des images chocs dans la presse. L'image publicitaire d'une société de consommation ne cesse de se multiplier. Et face à la frénésie et l'effervescence de l'activité artistique autour de l'image (cinéma, art vidéo, bande dessinée, Pop art et Nouveau réalisme), des artistes peintres choisissent aussi de dire en peinture. Ils interrogent les images et cette figuration devient critique et socialement impliquée.

En tant qu'image fixe, muette et bidimensionnelle, la peinture montre plus qu'elle ne décrit ; quel rapport l'image peut-elle instaurer avec le récit ?

Deux expositions emblématiques signent la présence et la cohésion de ces figurations : « Mythologies quotidiennes » (1964 au Musée d'art moderne, Paris) et « Figuration narrative » (Galerie Creuze, 1965). Les artistes qui y participent sont entre autres, Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud, Antonio Recalcati, Henri Cueco,, Bernard Rancillac, Jacques Monory, Erro, Peter Klasen, Valerio Adami...



**Les visites pour tous les groupes constitués (scolaires et autres) ont lieu du mardi au vendredi, de 9h à 18h et le samedi de 11h à 18h, sur réservation uniquement.**

**Plusieurs formules de visites sont proposées en fonction des expositions, des tranches d'âge et des publics. Votre groupe peut également venir visiter le bâtiment et les expositions de manière autonome. Des médiateurs sont présents en salle pour apporter un soutien si vous en avez besoin.**

**Les groupes de l'éducation nationale sont accueillis gratuitement, tout comme ceux des centres d'animation et des centres sociaux. Les accompagnateurs bénéficient également de la gratuité.**

**Réservations auprès de Lola Goulias, chargée des publics au 04 91 91 84 88 ou par mail à [lola.goulias@fracpaca.org](mailto:lola.goulias@fracpaca.org)**

**Renseignements pédagogiques auprès de Sophie Valentin, enseignante, service éducatif de la DAAC [sophie.valentin@fracpaca.org](mailto:sophie.valentin@fracpaca.org)**

### **Informations pratiques**

**Horaires d'ouverture des expositions au public :**  
**Du mardi au samedi de 11h à 18h**  
**et le dimanche de 14h à 18h**  
**Fermé le lundi et les jours fériés**

**Horaires de visite accompagnée pour les groupes (sur réservation) :**  
**Du mardi au vendredi de 9h à 18h**  
**et le samedi de 11h à 18h**

**Pour venir au Frac**  
**Métro et tramway Joliette**  
**Bus lignes 35 et 82 arrêt Joliette**  
**Ligne 49 arrêt Frac**  
**Accès par autoroute A55**