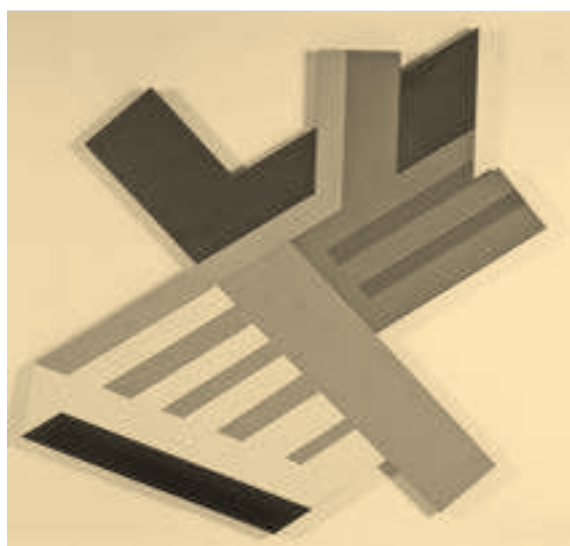


Dossier Pédagogique

09.11.
24

11.
08.25



Frank STELLA, *Parzeczew*, 1971.
Photo Yves Bresson/MAMC+
© Adagp, Paris 2024

Commissaire Zoé Marty

Hors Format

Collections en chantier

Poursuivant son axe central autour de la valorisation des collections depuis 2017, le MAMC+ a profité de la rénovation du bâtiment pour effectuer un immense chantier des collections, réalisé par les équipes du musée assistées par des conservatrices-restauratrices. Près de 3 000 œuvres ont fait l'objet de constats avant déménagement, afin d'entamer les travaux de climatisation dans la réserve principale. L'exposition de réouverture *Hors Format* est le point d'orgue du chantier des collections : il s'agit à la fois d'exposer des œuvres de taille colossale, issues d'une politique d'acquisition ambitieuse face aux immenses cimaises du MAMC+, mais aussi de mettre l'accent sur les opérations de restauration, qui auront lieu en présence du public tout au long de l'année. Les coulisses du musée et de ses corps de métiers sont ainsi dévoilées. Le MAMC+ conserve en effet plus de 500 peintures anciennes, peu visibles faute de place pour déployer un parcours permanent. La réouverture est l'occasion de mettre un coup de projecteur sur cette partie des collections méconnue du grand public.



MUSÉE D'ART
MODERNE ET
CONTEMPORAIN
SAINT-ÉTIENNE
MÉTROPOLE

Sommaire

- 03 Interview de Zoé Marty, Conservatrice, responsable du service des collections
- 05 Le format monumental
- 06 L'œuvre, l'architecture et l'espace d'exposition
- 08 Qu'est-ce que la peinture?
- 10 [Cahier d'images]
- 12 Frise chronologique
- 14 Pistes pédagogiques cycle 1
- 15 Pistes pédagogiques cycle 2
- 16 Pistes pédagogiques cycle 3
- 17 Pistes pédagogiques cycle 4
- 18 Pistes pédagogiques Lycée

Questions à Zoé Marty : Conservatrice, responsable des collections du MAMC+

Avant la création du Musée d'art moderne en 1987 par l'architecte Didier Guichard, la collection était abritée au Musée d'art et d'industrie, un bâtiment conçu initialement pour réaliser les bureaux d'une sous-préfecture.

Qu'est-ce qui a motivé la création du Musée d'art moderne ?

À la fin des années 1970, les expositions d'art contemporain réalisées au Musée d'art et d'industrie poussent les murs. Les plafonds bas et le style de l'architecture ne sont pas adaptés à la présentation d'œuvres de grand format. La création du Musée d'art moderne offre la place nécessaire à la mise en valeur de ces œuvres, dans une esthétique contemporaine avec des cimaises flexibles et neutres. Le fait d'avoir des grands murs crée une autre dynamique dans la collection.

Effectivement, avec 3000 m² d'espace d'exposition et 8 mètres de hauteur de cimaise, les artistes apprécient le potentiel offert par le lieu. Toutefois, le grand format est-il accessible à tous les artistes ?

Le grand format n'est pas à la portée de tous les artistes. Ce n'est réservé qu'à des artistes qui sont, soit dans une carrière avancée, soit qui ont déjà des moyens financiers importants. Aujourd'hui le grand format est critiqué comme le format des dominants.



Installation de l'œuvre d'Hippolyte Flandrin dans sa caisse isotherme.
Photo: MAMC+

Quels sont les critères qui permettent de dire que l'œuvre est « hors-format » ?

Est-ce que ça rentre dans un camion ? Comment ça se transporte ? L'œuvre de Flandrin par exemple est très lourde parce qu'elle a un très grand cadre. Le hors-format ce n'est pas seulement la taille, c'est aussi la difficulté à manipuler l'œuvre.

Comment gérer les grands formats dans les collections ?

Faire entrer des grands formats dans les collections entraîne des contraintes. Il faut se poser la question de notre capacité à les conserver dans de bonnes conditions. Nous avons une collection de plus de 22 000 œuvres. C'est une fierté mais il y a une réalité matérielle à prendre en compte. Une réserve n'est pas juste un espace de stockage. C'est un espace avec un climat contrôlé, avec une sécurité et des rangements spécifiques. Si l'on garde l'œuvre conservée en caisse, on ne la voit plus. On préfère donc accrocher l'œuvre sur des grilles mobiles en métal. On ne peut pas nécessairement remplir les grilles au maximum. Si on les met trop haut, parfois c'est dangereux. De la même façon, on ne peut pas accrocher trop bas sur la grille, à cause de potentiels coup de pied des agents lors de manipulations.

Que se passe-t-il lorsque les œuvres s'abîment ?

Les restaurations peuvent avoir lieu dans les réserves ou dans les salles car les climats sont contrôlés. Nous faisons appel à des restaurateurs extérieurs. Depuis 2002, en tant qu'institution labellisée Musée de France, nous ne pouvons faire appel qu'à des professionnels diplômés et habilités. Les restaurations sont suivies par une commission d'État.

Comment se déroule une restauration ?

Les restaurateurs font un premier aller-voir et réalisent des préconisations avec un devis. Cela peut être une intervention sur la couche picturale avec un léger dévernissage ou un léger nettoyage. Cela peut-être une retouche s'il y a un soulèvement c'est-à-dire, comme un cratère sur la peinture. Ces interventions simples peuvent se réaliser sur chevalet. En revanche, pour des interventions plus structurelles qui concernent la toile, il faut intervenir en posant la toile à plat sur le sol et parfois enlever le châssis. Sur des œuvres de grand format, c'est compliqué. Pour atteindre le centre d'une toile quand on est au sol sans l'abîmer, il faut monter un échafaudage et s'allonger au-dessus de l'œuvre.



Détail d'une restauration réalisée par Julie Barth. Anonyme, « Tête de jeune paysanne », XVIII^e siècle. Photo: J. Barth

Pourquoi avoir créé un espace de restauration au sein des salles d'exposition ?

Les réserves étant actuellement en travaux, il était indispensable de conserver un espace dédié au soin des collections. Nous avons donc décidé d'utiliser les salles usuellement dédiées aux expositions afin de permettre aux visiteurs de voir l'envers du décor.

Prenons l'exemple de l'œuvre de Frank Stella intitulée *Fladrine*. Que se passe-t-il depuis l'espace des réserves jusqu'à l'espace d'exposition ?

Le Frank Stella de 7m30 dépasse de la grille. L'œuvre est arrivée roulée au musée en 1987. Nous l'avons alors déroulée et montée sur un grand châssis. Et depuis qu'elle a été montée sur ce châssis, elle n'a pas été redémontée ni prêtée. C'est une œuvre qui n'a pu être montrée que chez nous. Il faut être plusieurs pour déplacer la toile, maintenir le dos. Le chemin à prendre pour l'emmener en salle demande à manœuvrer dans les diagonales, passer par la petite salle puis rejoindre la grande salle. Pour accrocher l'œuvre, il faut

une matinée de travail avec 6 personnes, avec ceux qui manipulent, ceux qui regardent que ça se passe bien et la nécessité de faire des relais pendant le portage. Et puis quand on n'a pas les bras assez longs, on n'a pas les bras assez longs ! Il faut alors louer du matériel spécifique, par exemple, des nacelles.



Mise en place d'un échafaudage. Photo: MAMC+

Quel avenir pour les collections ?

Les collections d'un musée sont imprescriptibles et inaliénables. On ne peut donc pas se séparer de la collection. Il faut s'adapter en aménageant régulièrement les espaces. Chaque acquisition doit être pensée en prenant en compte l'avenir car l'impact environnemental de la conservation n'est jamais neutre.



Visite famille exposition *Archéologie du Présent*. Photo: Charlotte Pierot/MAMC+ Saint-Étienne Métropole

Le format monumental

Originellement au service du sacré, la peinture était tributaire de l'architecture et était conçue pour un lieu spécifique : plafond, autel, parois d'un édifice religieux. Ses dimensions et ses proportions étaient corrélées à l'espace du lieu. Le terme *monumental* désigne encore une œuvre destinée à s'insérer dans un monument ou un ensemble décoratif.

Quand, au 18^e siècle, l'art s'émancipe progressivement du religieux, de petits formats transportables destinés à des commanditaires privés apparaissent, on parle à ce sujet de peinture de chevalet. La peinture abandonne provisoirement les questions relatives à son inscription dans un espace donné.

Les artistes du mouvement moderne vont réactiver ces questions. Theo Van Doesburg, au sein du mouvement De Stijl, Fernand Léger au sein de l'UAM, prônent un art qui rentre en relation avec l'espace architectural. L'abandon de la figuration et de la représentation en perspective au début du 20^e siècle en favorisant un espace pictural frontal et les aplats de couleur modifient les relations de l'œuvre à son espace. L'œuvre abstraite s'inscrit alors sur la surface du mur sans en bousculer la perception, sans induire un ordre spatial autre que celui de l'espace matériel où elle se situe.

Pour Fernand Léger l'art doit se plier aux nécessités du lieu et a pour objet la « réalisation de surfaces colorées abstraites, les volumes étant donné par les masses architecturales et sculpturales »^[1].

Après la guerre de 1945, en Europe mais surtout aux États-Unis apparaissent différentes formes d'abstraction qui privilégient les œuvres de très grands formats. Cette monumentalité nouvelle modifie le rapport à l'espace du spectateur; celui-ci se voit englobé par la peinture dans des œuvres qualifiées parfois d'environnementales. Le spectateur agit corporellement et doit se déplacer pour appréhender l'œuvre dépourvue de centre.

Nourris également d'une réflexion sur la perception des objets et leur rapport

à l'espace, les minimalistes américains conçoivent des œuvres qui révèlent l'espace environnant qu'elles intègrent comme un élément déterminant.

Peinture d'histoire et format monumental

Grand genre de la peinture classique, la peinture d'histoire se proposait avec les moyens de la picturalité que sont la couleur, l'expression des corps ou des visages et la composition, de déployer un récit et de susciter l'empathie du spectateur. Le grand format définissait un espace apparenté à une représentation théâtrale dans laquelle les figures à l'échelle 1 favorisait la projection du spectateur.

À la fin du 19^e et au début du 20^e, au temps des avant-gardes, les hiérarchies de genres établies à l'Âge classique sont bousculées, la peinture d'histoire est minorée au profit du paysage ou de la nature morte, genres investis par les modernes.

La peinture d'histoire renaît de manière ponctuelle à la faveur des crises et des soubresauts de l'histoire du 20^e siècle avec l'apparition d'une figure nouvelle; celle de l'artiste militant et engagé. Ceux-ci renouvellent le genre avec des moyens plastiques inédits. Le grand format continue de s'imposer comme si la monumentalité était dans l'ADN de la peinture d'histoire.

André Fougeron ^[fig.1], résistant et communiste renoue avec les codes de la peinture classique comme représentant du *réalisme socialiste* français. Il s'empare d'un sujet politique qui lui est contemporain: l'occupation de l'armée américaine après la libération. L'accent patriotique du sujet répond au rôle que le Parti Communiste Français entend jouer dans cette période de guerre froide, celui de véritable défenseur des intérêts nationaux face à l'impérialisme américain.

La décennie 70 marque l'apothéose de la peinture maoïste figurative en France. Comme nombre d'intellectuels et d'artistes de cette période, Bernard Rancillac ^[fig.2], désenchanté par le communisme soviétique

[1] «L'esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le vrai», mise en forme d'une conférence faite le 1^{er} juillet 1923 au Collège de France, publié dans *Fonctions de la peinture*, rééd. Folio, p. 106-107.

fonde ses espoirs en la révolution chinoise. Il consacre un cycle de peinture à cette révolution en cours. Dans la tradition du réalisme social français, il en rénove les moyens en œuvrant à une peinture qu'il qualifie de photographique. Le recours à l'épiscope comme procédé d'agrandissement de documents photographiques, assure la complicité entre photographie et peinture. Il participe à cette implication des images de son temps dans une réflexion politique.

Peintre et sculpteur haïtien, Hervé Télémaque s'installe à Paris en 1961. Avec *Convergence* [fig.3], Télémaque dénonce

le sort réservé aux Noirs dans une Amérique encore sous le régime de la ségrégation. À l'instar des artistes du Pop Art américain, il fait appel aux techniques de l'assemblage et du collage pour organiser la composition. Il intègre des objets réels à la toile : corde à sauter, photographies de presse, boîte encastrée.

Par un processus d'associations d'idées, le spectateur est appelé à construire le sens de l'œuvre qui s'apparente à un rébus.

L'œuvre, l'architecture et l'espace d'exposition

L'histoire des tableaux de grand format est liée aux lieux de leur exposition. Les œuvres résultent de commandes initiées par les détenteurs du pouvoir et de l'argent. Elles sont exposées chez les commanditaires, dans des églises, des châteaux, des palais et de riches demeures.

Un bouleversement s'opère à la fin du 18^e siècle avec l'ouverture des « Salons » de peinture. Ces espaces présentent des œuvres réalisées sans commande. C'est le talent des artistes qui est mis en rivalité. Au milieu de centaines de toiles, le grand format attire l'œil ! Au 19^e siècle, les tableaux de commande et les grands formats, trouvent un second souffle avec l'apparition des Expositions Universelles. Depuis 1951 et la création du « 1^{er} % artistique », l'État oblige de faire appel à la commande auprès d'un artiste dans le cadre d'une construction publique, ce qui permet aux artistes — peintres notamment — des productions à grande échelle.

Peinture et architecture religieuse

L'Assomption [fig.4] de la Vierge est l'œuvre d'une commande destinée à l'ornementation de l'église de la Mulatière à Lyon. Cette église

réalisée par Pierre Bossan, également architecte de la cathédrale de Fourvière, fut détruite en 1968. L'architecte se plaisait à mélanger les styles : byzantin, roman, gothique. Il était considéré comme symboliste, un courant dont Louis Janmot sera l'un des précurseurs. Janmot présente le tableau en ces termes : « Partie supérieure : La Sainte Vierge est entourée d'anges, dont les deux principaux représentent la Chasteté et l'Harmonie. Partie inférieure : Réhabilitation de la femme, un ange brise ses chaînes. »² La forme du tableau en arche est celle d'une porte, pensée pour s'intégrer à l'architecture de l'église. De plus, la partie inférieure du tableau joue les trompe-l'œil. À l'intérieur du cachot, les portes en arches apparaissent comme des échappatoires. À droite, la porte du jardin du Paradis terrestre s'ouvre, montrant Adam et Ève. À côté, la porte du baptistère de Florence symbolise la libération par l'acte du baptême. Les marches d'escaliers symbolisent l'amorce d'une ascension et peuvent évoquer un autel religieux. Enfin, des extraits bibliques sur fond doré encadrent les coins supérieurs du tableau,

² Jacques Beaufret, *L'art ancien au Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole*, Clermont-Ferrand, Un, deux... quatre éd., 2007.

une façon supplémentaire de renvoyer à celui qui est pour les croyants, l'architecte de la création : Dieu.

Peinture et architecture bourgeoise

Le double portrait de Gabriel Tyr [fig. 5] est une commande privée destinée à mettre en valeur Auguste Faure et sa femme, Anaïs Faure-Peyret. M. Faure est un industriel stéphanois à l'initiative d'une importante fabrique de rubans. De 1857 à 1859, il préside la Chambre de commerce de Saint-Étienne. Gabriel Tyr représente probablement les époux à l'intérieur de leur maison. Les tableaux étaient quant à eux traditionnellement présentés au salon. Ces portraits avaient donc pour objet d'impressionner les invités. Ils sont le résultat d'une mise en scène rigoureuse et réfléchie. Le choix du grand format place ces bourgeois à l'égal des monarques. Le raffinement de l'architecture est un marqueur de réussite économique et sociale : parquet en point de Hongrie, cheminée en marbre blanc, hauts-plafond, moulures, tapisserie... Toutefois, la bienséance impose d'afficher une certaine austérité, passant par un intérieur dépouillé. Si l'homme est placé frontalement dans l'architecture puisqu'il domine, sa femme est reléguée aux perspectives du coin de la cheminée. L'homme est debout, affichant fièrement sa légion d'Honneur tandis que la femme est assise, à proximité d'un volume du livre *Les Martyrs* de Chateaubriand. Aucun sourire sur leurs visages : ce serait manquer de dignité. Quant aux fauteuils, ils sont à l'image de leurs utilisateurs : Monsieur s'appuie sur le Voltaire, pendant que le Prie-Dieu soutient Madame.

La peinture contemporaine pensée à travers l'architecture

Après une formation universitaire en histoire de l'art, Frank Stella s'installe à New York en 1958. Il développe des séries de peintures abstraites et géométriques composées de bandes noires répétées. Son temps de travail est partagé entre la peinture sur toile et la peinture en bâtiment qui lui permet de subsister. Frank Stella apparaît bientôt comme le représentant majeur du courant

minimaliste dans le champ de la peinture. Ses tableaux délaissent progressivement le traditionnel cadre rectangulaire des châssis de bois. Les châssis se développent en épousant parfaitement les motifs qu'ils contiennent. De plus, ils sont très épais, ce qui projette le tableau en relief vis-à-vis du mur. Au début des années 1970, l'artiste se voit offrir un livre intitulé *Synagogues de bois* à l'initiative des architectes polonais Maria et Kazimierz Piechołka. Frank Stella s'engage dans une série intitulée *Polish Village* où chaque œuvre porte le nom d'une ville polonaise dans laquelle se trouvait une synagogue détruite par les nazis. *Parzczew* [fig. 6] est une œuvre dans laquelle les formes évoquent les imbrications des charpentes. Les matières et peintures utilisées provoquent des jeux de contrastes : lisse et brillant avec la laque, satiné avec l'acrylique, mat avec le feutre. La juxtaposition des teintes détache les formes en créant des effets de profondeur. « À la Renaissance, les artistes se considéraient comme des peintres, des sculpteurs, et travaillaient aussi comme architectes. C'était évident. »³

³ Frank Stella, interview de Claudia Bodin, 2012.

Qu'est-ce que la peinture ?

Au début du 20^e siècle, s'amorce une révolution picturale qui s'affranchit des codes et des conventions héritées de la peinture classique. En repensant l'acte de peindre, les artistes vont faire émerger une nouvelle ère esthétique qui caractérise l'art du 20^e siècle et l'art moderne en particulier. L'invention de la photographie, les influences des arts extra-occidentaux concourent à l'abandon d'une conception imitative et illusionniste de la peinture. Le tableau cesse progressivement d'être pensé comme une fenêtre ouverte sur le monde, comme imitation du monde visible. Devenu enjeu de recherches et d'expérimentations, il peut faire appel pour sa réalisation à de nouvelles pratiques et à de nouveaux matériaux. Le tableau devient le lieu où s'affirment les composants plastiques. La couleur, son vocabulaire, sa matérialité, mais aussi la réalité du support, sa planéité ou encore le geste de l'artiste, s'imposent. La question du sujet est également questionnée, aboutissant parfois à sa difficile identification voire à sa disparition. Comme l'énonçait le peintre Maurice Denis dès 1890 : « Avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote, un tableau est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »^④.

Composer avec des formes et des couleurs, l'abstraction

Dès la fin du 19^e siècle, Paul Cézanne transforme l'espace pictural au profit d'une analyse des formes naturelles envisagées sous l'aspect de solides géométriques. Cette simplification formelle annonce le cubisme qui rompt radicalement avec la perspective traditionnelle, en privilégiant un espace qui épouse la planéité du support pictural. La couleur s'affranchit aussi du réel pour devenir le sujet de la recherche picturale. Comment les couleurs interagissent-elles entre elles ? Comment parviennent-elles à créer des effets optiques ou psychologiques ?

Pour les tenants de l'abstraction, elles sont ce qui conduit les peintres à des mondes

nouveaux, sans objet, d'harmonie ou de rythme. Les pionniers de l'abstraction posent les bases des développements futurs de la peinture abstraite : d'une part, la recherche d'un ordre indépendant de la réalité extérieure, d'autre part, le développement de la fonction expressive et symbolique de la couleur, du rythme et des formes.

Le peintre et théoricien cubiste Albert Gleizes ^[fig. 7] cherche à régir sa peinture par des lois qu'il baptise *mécanique plastique*. Il met au point un système de composition basé sur le glissement et la rotation de figures géométriques ou stylisées. Il rythme l'espace du tableau par des répétitions et des variations de formes.

La peinture d'Helmut Federle ^[fig. 8] s'inscrit dans la filiation historique de l'abstraction géométrique. Ses compositions économes et minimales basées sur des horizontales et verticales épaisses sont associées à un traitement de la couleur riche en nuances données par la superposition patiente de couches transparentes. Une gravité et un silence émanent de ses compositions.

Les formes étranges et singulières d'Isabelle Champion Métadier ^[fig. 9] sont nées pendant le temps de l'élaboration de l'œuvre. En utilisant une peinture très fluide qu'elle déverse à la surface de la toile, elle oriente la couleur en manipulant son support. Elle cherche à faire apparaître dans ses tableaux des formes imprévisibles, des phénomènes sans identité qui n'ont pas de référents dans le monde réel mais qui sollicitent l'imaginaire du spectateur.

Inscrire un geste

Jusqu'à la seconde moitié du 19^e siècle, les codes esthétiques font primer le sujet sur la facture, la trace du geste dans l'œuvre finie ne doit apparaître que de manière discrète. Or à partir de la fin du 19^e siècle, avec la révolution impressionniste, la peinture évolue vers une présence physique de l'artiste dans son œuvre de plus en plus visible. Au 20^e siècle, les abstractions gestuelles américaines comme l'art informel européen mettent

^④ Journal *Art et Critique*, 1890.

en exergue le geste et l'inscription du corps de l'artiste comme sujets et finalités de la pratique picturale. Les traces laissées sur le support sont ainsi le témoignage des gestes du peintre. L'apparence de ces traces permet de déduire la qualité de ceux-ci : amples, précis, rapides, saccadés, nerveux, violents. Ils sont vecteurs d'émotions et confèrent à l'œuvre une grande expressivité. À rebours de cette expressivité recherchée, on voit apparaître dans les années 1960 et 1970, une peinture distanciée interrogeant la notion de geste artistique au travers de pratiques protocolaires.

Pour l'artiste coréen Lee Bæ [fig. 10], le geste exprime le temps. Tel un danseur qui répète une figure, Lee Bæ, méditant son geste, trace inlassablement des mouvements intériorisés. Il cherche dans la répétition la justesse et l'intensité de la forme.

Chez Hermann Nitsch [fig. 11], la peinture est versée et s'écoule librement. Dans ce qu'il a d'immaîtrisable, ce geste exprime la volonté de s'affranchir des règles, qu'elles soient esthétiques, morales ou sociales. La liquidité de la peinture que l'art classique a niée par tout un ensemble de pratiques (séchage, glacis) et de notions esthétiques (temps de réflexion et de finition qui assurent au peintre la réalisation d'une œuvre « achevée ») est soudainement rappelée par l'écoulement d'une matière fluide qui ne peut plus être contenue et canalisée.

Bernard Piffaretti [fig. 12] appartient à la famille des artistes protocolaires. La règle qu'il s'est fixée tient en un petit nombre de contraintes. Il partitionne la surface du tableau en deux plans équivalents et peint un motif sur l'un de ces deux plans. Puis il rejoue ce motif sur l'autre plan, imite les gestes qui ont donné lieu à cette forme. L'intérêt de la procédure tient à ce qu'il s'agit non pas d'exécuter une copie de la partie déjà peinte, mais de reproduire l'ensemble des gestes qui ont présidé à sa réalisation. L'exercice de ce redoublement déjoue l'investissement pulsionnel de la gestuelle picturale.

Agir sur le support, jouer avec sa matérialité

« La peinture a sa propre matérialité. C'est même un des grands enjeux des artistes du 20^e siècle de le démontrer et d'en tirer une vitalité nouvelle, se libérant du lien de l'imitation illusionniste du réel et ouvrant vers l'abstraction. En nous rendant plus attentifs

aux constituants de la peinture qu'au sujet de la représentation, ces œuvres nous conduisent directement dans le processus de création. [...] Pour exister, la peinture a besoin d'un support. On le suppose neutre, invisible, purement fonctionnel, c'est sans compter les multiples interactions entre la matérialité du support et la matière picturale. »⁵

Patrick Saytour affiche la volonté de substituer à la seule apparence le processus d'élaboration de l'œuvre. Les motifs décoratifs imprimés sur la toile cirée de l'œuvre *Sans titre* (1967) [fig. 13] subissent une destruction partielle par une action de brûlure au chalumeau. Ces brûlures sont répétées sur chaque motif dans un jeu d'oblitération et de découverture, de répétition et d'altération qui font coïncider l'accident et le système d'organisation des formes à la surface. Patrick Saytour laisse visible son intervention, en maintenant intact une partie du support.

Jacques Villeglé [fig. 14] collecte des fragments d'affiches lacérées, qu'il décolle des murs, lors de *promenades-cueillettes*. Son travail consiste à laisser émerger du chaos urbain, les beautés cachées dans les épaisseurs de papier déchiré par des mains anonymes, qui ont parfois aussi écrit sur les affiches ou les ont maculées. Ici, l'œuvre ne se distingue pas de son support d'inscription : les strates et lambeaux d'affiches qui constituent la matérialité du support font œuvre.

Fruit d'une approche expérimentale de la peinture, Simon Hantaï adopte la technique du pliage en 1950. Le pliage, quelle que soit sa forme : plissage, froissage, foulage, nouage... est le produit d'une main qu'il veut sans intention dans la confiance accordée au hasard et à la procédure. Dans l'œuvre *MC 9* [fig. 15], datée de 1962, la toile est d'abord éclaboussée de noir puis elle est pliée en segments ou pans et recouverte de peinture bleue. Une fois dépliée, ouverte à plat, la composition se révèle.

⁵ Dossier pédagogique, Musée d'art moderne de Paris, *La matérialité de la peinture*, 2022.

Cahier d'images

[FIG. 01]



André FOUGERON, *Les paysans français défendent leur terre*, 1953, Huile sur toile, 280 × 400 cm

[FIG. 02]



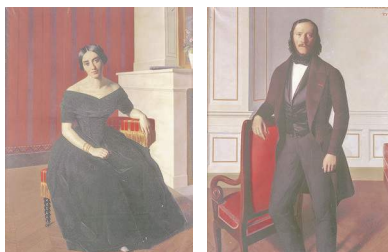
Bernard RANCILLAC, *Les dirigeants chinois saluent le défilé du 20^e anniversaire de la Révolution*, 1970, Huile sur toile, 330 × 450 cm

[FIG. 03]



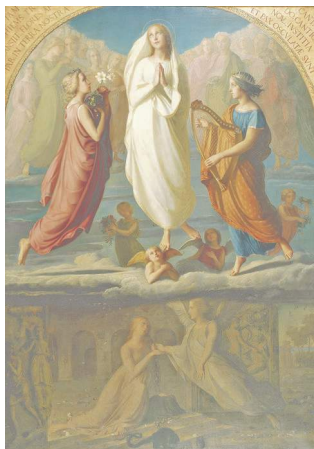
Hervé TÉLÉMAQUE, *Convergence*, 1966, Acrylique sur toile, collages divers et corde à sauter, 198 × 273 cm

[FIG. 05]



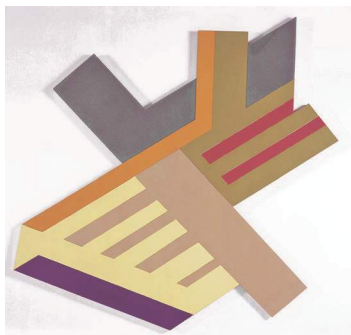
Gabriel TYR [1817, Saint-Pal-de-Mons-1868, Saint-Étienne], *Portrait de Madame Faure-Peyret*, vers 1847, Huile sur toile, 198,5 × 159 × 12 cm, *Portrait de Monsieur Faure*, 1847, Huile sur toile, 198 × 157 × 12 cm

[FIG. 04]



Louis JANMOT [1814, Lyon-1892, Lyon], *L'Assomption*, 1844, Huile sur toile, 358 × 250 cm

[FIG. 06]



Frank STELLA (1936, Malden (Massachusetts, États-Unis)-2024, New York (New York, États-Unis), *Parzeczew*, 1971, Feutre, acrylique, laque et toile sur épaisseurs de carton sur structure en bois, 290 × 280 × 10 cm

[FIG. 07]



Albert GLEIZES, *Les sept éléments*, 1924-1934, Huile sur toile, 261,4 × 181,5 × 6 cm

[FIG. 08]



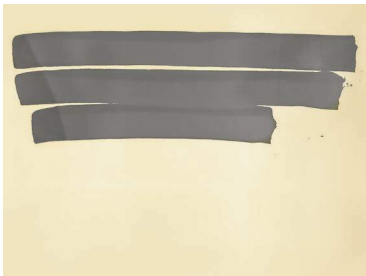
Helmut FEDERLE, *Siedlung Korea I*, 1988, Acrylique sur toile 230 × 330 × 5,5 cm

[FIG. 09]



Isabelle CHAMPION MÉTADIER, *Timetrackers*, 2005, Peinture à l'eau, pigments et liant acrylique sur toile 230 × 450 × 3 cm

[FIG. 10]



Lee BAE, *Sans titre*, 2011, Pigment de charbon et médium acrylique sur toile, 218,5 × 291,5 × 5,5 cm

[FIG. 11]



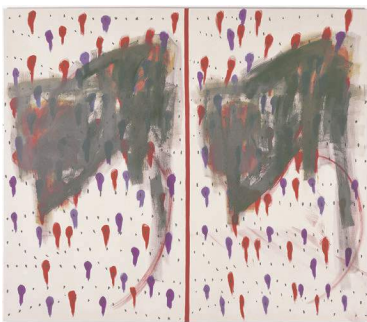
Hermann NITSCH, *Schüttbild* (peinture versée), 1997, Acrylique sur toile de jute, 200 × 300 cm

[FIG. 14]



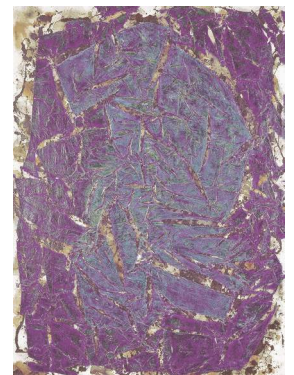
Jacques VILLEGLÉ, *Avenue de la Motte-Piquet*, Paris XV^e, 1^{er} Novembre 1961, Affiches lacérées, 241 × 177,5 cm

[FIG. 12]



Bernard PIFFARETTI, *Sans titre*, 1996, Acrylique sur toile, 250 × 293 × 5 cm

[FIG. 15]



Simon HANTAÏ, *MC 9*, 1962, Huile sur toile et pliage, 293 × 215,5 cm

[FIG. 13]



Patrick SAYTOUR, *Sans titre*, 1967, Matière plastique imprimée, partiellement brûlée, montée sur panneau 300 × 136 × 3 cm





Louis JANMOT
1844

1860
Le bâtiment qui devait abriter
la sous-Préfecture est attribué
au Palais des Arts



1889
Marius Vachon réorganise
le musée en Musée
d'art et d'industrie (MAI)



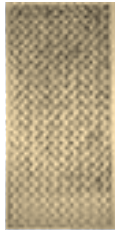
Gabriel TYR
1847



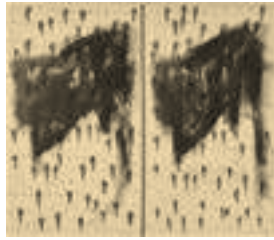
Albert
GLEIZES
1924



Jacques VILLEGÉ
1961



Patrick SAYTOUR
1967



Bernard PIFFARETTI
1996



Isabelle CHAMPION MÉTADIER
2005



André FOUGERON
1953



Helmut FEDERLE
1988



Bernard RANCILLAC
1970



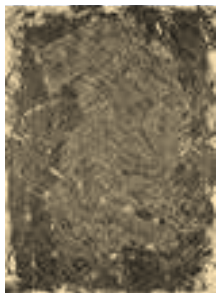
Frank STELLA
1971



Hervé TÉLÉMAQUE
1968



Hermann NITSCH
1997



Simon HANTAÏ
1962



Lee B&E
2011

1947
Maurice Allemand
devient le
conservateur
du MAI

1950
Surélévation réalisée
par l'architecte Jean
Farat, afin d'accueillir
les collections
de peintures dont
le MAI est doté
depuis 1947

1987
Ouverture
du Musée d'art
moderne (MAM),
le directeur est
Bernard Ceysson

2017
Nouvelle directrice
générale,
Aurélie Voltz

2025
Réaménagement
de la grande réserve

2024
Travaux de
rénovation
du MAMC+

2014
le MAM devient
le Musée d'art
moderne et
contemporain
(MAMC+)

2003
Nouveau
directeur
général,
Lóránd Hegyi



PISTES PÉDAGOGIQUES

À partir de l'œuvre d'Isabelle Champion Métadier,
Timetrackers, 2005
 → [Fig. 9]

cycle 1

Lecture d'œuvre avec la classe par jeu de questions/réponses

● *Que voyez-vous ?*

Des formes, des couleurs, une chaussette bleue et blanche, une bouée...

On n'imagine pas tous les mêmes choses.

● *Pensez-vous que l'artiste a dessiné quelque chose de précis ?*

Non, elle a créé des formes qui ne représentent rien. Ce sont des dessins abstraits.

● *Avez-vous remarqué comme ces formes sont grandes ? Par rapport à vous, sont-elles plus grandes ou moins grandes ?*

Oui elles sont très grandes, aussi grandes que nous. Peut-être qu'on peut imaginer qu'elles vont continuer à grandir, à se transformer, comme nous...

● *Ces formes semblent-elles en mouvement ou arrêtées ?*

Elles semblent parfois immobiles, parfois mobiles, comme si elles étaient souples, vivantes, organiques...

Proposition d'atelier hors formats

● Choisir un support papier aussi grand que le plus grand espace au mur que vous avez à disposition dans votre classe.

● Demander aux enfants de s'installer dessus, en se couchant recroquevillés.

● Leur faire dessiner le contour des corps de leurs camarades qui ne doivent pas bouger pendant cet exercice !

● Puis leur faire remplir à la peinture l'intérieur des formes.

● Observez le résultat : des formes organiques, abstraites, colorées.

Notions et vocabulaire

● **Abstrait** : qui ne représente rien, on peut imaginer ce que l'on veut, ou ne rien imaginer.

● **Figuratif** : qui représente quelque chose que l'on reconnaît (même un personnage fictif)

● **Formes organiques** : formes aux courbes irrégulières, démunies d'éléments géométriques et qui renvoient au vivant.

Liens avec le programme d'arts plastiques

● Travailler la couleur de manière variée avec les mélanges (à partir des couleurs primaires), les nuances et les camaïeux, les superpositions, les juxtapositions.

● Apprendre à reproduire, assembler, organiser, enchaîner à des fins créatives, mais aussi transformer et inventer dans des compositions.

● Exécuter des tracés volontaires, observer finement et distinguer des formes par l'activité graphique.

● Vivre et exprimer des émotions, formuler des choix.

Pour aller plus loin

Sciences et nature :

les cellules,
 le microscopique,
 le macroscopique,
 la germination des graines

Littérature jeunesse :

- *Barbapapa*, Annette Tison et Talus Taylor, 1970
- *Monsieur Madame*, Roger Hargreaves, 1971
- Katsumi Komagata

Visites commentées de l'exposition

- *Dans tous les sens*
- *Du sens et du sensible : couleurs, formes, matières*

Pour plus de détails, retrouvez notre offre de visites commentées et d'ateliers sur la plaquette dédiée aux scolaires ou sur le site internet du MAMC+.

📧 www.mamc.saint-etienne.fr

PISTES PÉDAGOGIQUES

À partir de l'œuvre de Hervé Télémaque,
Convergence, 1966
 → [Fig. 3]

cycle 2

Lecture d'œuvre avec la classe par jeu de questions/réponses

- *Quelles sont les différentes techniques utilisées par l'artiste?*

Le dessin, la peinture, le collage d'image, de photographie et d'objets.

- *À votre avis, l'artiste a-t-il créé toutes les images que vous voyez sur l'œuvre?*

Ces images proviennent de publicité, de magazine, de journaux, ou d'album de famille. Il les a ensuite retravaillées par jeu d'agrandissement, de découpe, de recolorisation.

- *Comment sont organisées les images dans cette composition?*

Elles sont réparties sur l'ensemble de la surface, certaines sont superposées et les couleurs se répondent. Ces images dialoguent avec du texte et des objets que l'artiste a également collecté et transformé.

- *Comprenez-vous ce tableau?*

L'artiste semble nous raconter quelque chose. Les textes et les images fonctionnent comme un rebus énigmatique. Cette œuvre est un récit et pourrait s'apparenter à un journal intime, mais son grand format renvoie plutôt aux dimensions d'un panneau d'affichage.

Proposition d'atelier hors formats

- Chaque élève doit récolter par la découpe, le décalquage ou la photocopie une image, un fragment de texte ou un mot provenant de son école.
- Rassembler tous ces éléments et regarder ensemble si certaines images ou mots peuvent être associés en superposition ou en retravaillant leurs couleurs. Définissez ensemble les éléments que vous souhaitez mettre plus en avant, et ceux plus discrets, changer alors leur taille en fonction à l'aide d'une photocopieuse ou lors de l'impression.
- Créez une composition sur le tableau de la classe avec tous ces éléments, ou sur un panneau d'affichage déjà présent dans un couloir de l'école. Vous pouvez rajouter à cette composition un objet ou deux choisis de manière collective.
- Observez le résultat, invitez d'autre classe à venir le voir, et écoutez leur commentaire. Votre œuvre collective fonctionne comme un témoignage.

Notions et vocabulaire

Composition, association, montage, reprographie, colorisation

Liens avec le programme d'arts plastiques

- Explorer son environnement visuel pour prendre conscience de la présence du dessin et de la diversité des modes de représentation (images issues de la publicité, patrimoine de proximité, albums jeunesse, bandes dessinées, etc.).
- Utiliser le dessin dans toute sa diversité comme moyen d'expression.
- Expérimenter les effets des couleurs, des matériaux, des supports... en explorant l'organisation et la composition plastiques.
- La narration et le témoignage par les images.

Pour aller plus loin

Arts plastiques:

la photographie,

la sérigraphie

Littérature:

autofiction, autobiographie

et biographie, le roman

graphique

Histoire:

la mémoire, le souvenir,

le témoignage

Visites commentées de l'exposition

- *Dans tous les sens*
- *Donner du sens au musée*
- *Du sens et du sensible : les modes de représentation, effets de matière*

Pour plus de détails, retrouvez notre offre de visites commentées et d'ateliers sur la plaquette dédiée aux scolaires ou sur le site internet du MAMC+.
 ☎ mamc.saint-etienne.fr

PISTES PÉDAGOGIQUES

À partir de l'œuvre de Jacques Villeglé,
Avenue de la Motte-Piquet, Paris XV^e, 1^{er} Novembre 1961
→ [fig. 14]

cycle 3

Lecture d'œuvre avec la classe par jeu de questions/réponses

- *Faites une description de l'œuvre.*

C'est un tableau sans peinture. Plusieurs papiers colorés sont collés les uns sur les autres et déchirés.

- *Pouvez-vous identifier la nature de ses papiers ? d'où viennent-ils ?*

Ce sont des affiches, on peut reconnaître des fragments de mots et de lettres.

On peut habituellement trouver des affiches sur les panneaux publicitaires, ou collées directement sur les murs de la ville.

- *À votre avis, qu'a fait l'artiste pour réaliser cette œuvre ?*

Il a décollé précieusement des murs ces lourdes strates d'affiches, les a rapportées dans son atelier, les a collés sur une toile. Il choisit un cadrage donc une composition. C'est son regard qui fait l'œuvre. Ici, il a sans doute été séduit par les deux bandes bleues qui renvoie à l'idée de paysage, et par la vibration des couleurs sur toute la partie centrale.

- *Pourquoi Villeglé prélève ces strates d'affiches présentes dans nos villes ?*

Elles sont pour lui un élément poétique de notre paysage urbain, un témoignage d'un lieu et d'un moment.

Proposition d'atelier hors formats

- Dans la cour de l'école, déterminer un endroit (mur, panneau d'affichage) que vous pouvez investir sur toute la durée de l'année scolaire ou au moins plusieurs mois.

● Inviter vos élèves à récolter divers affiches, tracts, prospectus sur une période définie par vos soins. Ils les colleront ensuite en superposant plusieurs couches et sur la totalité de la zone dédiée.

● Laisser cet affichage « vivre sa vie » sur une longue période. Le vent, la pluie, les autres élèves et enseignants se chargeront alors aux grés de leur passage de lacérer, abîmer, déchirer ces affiches.

● À la fin de l'expérience, lorsque vous aurez estimé avec votre classe que le résultat est intéressant (jeu de couleurs, de composition) vous pourrez décoller ces affiches et décider si vous recadrez une ou plusieurs parties pour faire œuvre.

Notions et vocabulaire

Abstrait, collecte, collage, décollage, temps, le rapt.

Liens avec le programme d'arts plastiques

● Les différentes catégories d'images, leurs procédés de fabrication, leurs transformations : la transformation d'images existantes dans une visée poétique ou artistique.

● La narration visuelle : la composition plastique à des fins de récits ou de témoignage.

● La mise en regard et en espace : ses modalités, ses contextes (l'espace quotidien privé ou public, le musée, etc.).

● L'invention, la fabrication, les détournements, les mises en scène des objets : intervention sur des objets, leur transformation.

La prise en compte des statuts de l'objet (artistique, symbolique, utilitaire, de communication).

● La réalité concrète d'une production ou d'une œuvre : comprendre qu'en art l'objet et l'image peuvent aussi devenir matériaux.

● Les qualités physiques des matériaux.

Pour aller plus loin

Arts plastiques :

Raymond Hains, les situationnistes, Dora Garcia, le ready made, le street art

Histoire :

les strates du temps, la ruine, la ville, la publicité, l'affichage

Visites commentées de l'exposition

- Donner du sens au musée
- Sens critique
- Du sens et du sensible : images, vous avez dit images ?, gestes et outils

Pour plus de détails, retrouvez notre offre de visites commentées et d'ateliers sur la plaquette dédiée aux scolaires ou sur le site internet du MAMC+.

📧 www.mamc.saint-etienne.fr

PISTES PÉDAGOGIQUES

En lien avec l'ensemble de l'exposition
Hors Format – Collections en chantier

cycle 4**La représentation; images, réalité et fiction**

- La ressemblance.
- Le dispositif de représentation : l'espace en deux dimensions (littéral ou suggéré).
- L'autonomie de l'œuvre d'art, les modalités de son autoréférenciation : l'art abstrait, informel, concret.
- La création, la matérialité, le statut.

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

- La transformation de la matière : les relations entre matières, outils, gestes.
- L'objet comme matériau en art : la transformation, les détournements des objets dans une intention artistique; les effets de décontextualisation et de recontextualisation des objets dans une démarche artistique.

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

- La relation du corps à la production artistique : l'implication du corps de l'auteur, les effets du geste et de l'instrument, les qualités plastiques et les effets visuels obtenus.
- La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace, la présentation de l'œuvre : le rapport d'échelle, l'architecture.
- L'expérience sensible de l'espace de l'œuvre.

Pour aller plus loinArts plastiques:

la question du format en peinture, Supports surface, minimalisme américain, Jackson Pollock, in situ, land art

Histoire:

architecture totalitaire et art de propagande

Musique:

Wagner, opéra Bayreuth, la chevauchée des Walkyries, poèmes symphoniques

Mathématiques:

l'homothétie

Éducation morale et civique:
la laïcité

Visites commentées de l'exposition

- *Donner du sens au musée*
- *Sens critique*
- *Le sens des communs*
- *Du sens et du sensible : le corps et l'espace, couleur*

Pour plus de détails, retrouvez notre offre de visites commentées et d'ateliers sur la plaquette dédiée aux scolaires ou sur le site internet du MAMC+.

📧 www.mamc.saint-etienne.fr

PISTES PÉDAGOGIQUES

En lien avec l'ensemble de l'exposition
Horis Format – Collections en chantier

Lycée

La représentation, ses langages, moyens plastiques et enjeux artistiques

- Jeux sur les emprunts ou les citations de codes et de styles, sur les relations entre le dessin et la couleur, des supports...
- Le dessin dans ses dialogues avec l'écriture.
- Représentation du corps.
- Représentation de l'espace.
- L'espace littéral du support ou celui tangible du lieu et espace suggéré des représentations, entre espace représenté et construit.

La figuration et l'image

- Relation de la narration figurée aux lieux et aux diffusions de l'image.
- Développement d'une narration figurée sur différents supports.

La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre**La présentation de l'œuvre**

- Rôles des supports, des matériaux, des formats, traitement plastique du cadre.
- Dispositifs traditionnels de la présentation de l'œuvre.
- Présentation de la production dans un espace architecturé.
- Exposer, mettre en scène la production et la pratique, solliciter le spectateur.
- Interaction des œuvres entre elles.

La réception par un public de l'œuvre exposée**Pour aller plus loin**Arts plastiques:

la hiérarchie des genres,
André Félibien

Histoire:

monumentalité et pouvoir,
les pavillons soviétiques
et étatsuniens de
l'exposition universelle

Philosophie:

- la démesure,
l'encyclopédie de Diderot
- abstrait/concret
- concept/image/métaphore
- idéal/réel
- impossible/possible
- transcendant/immanent
- public/privé

Littérature:

Cf. Jane Austen: littérature
anglaise des 18^{ème} et 19^{ème}
siècles, le petit sujet traité
par les écrivaines, les
grands sujets historiques
traité par les écrivains.

- l'hyperbole, l'emphase
- Proust, Balzac

Mathématiques:

l'infini

Éducation civique juridiqueet sociale:

la laïcité

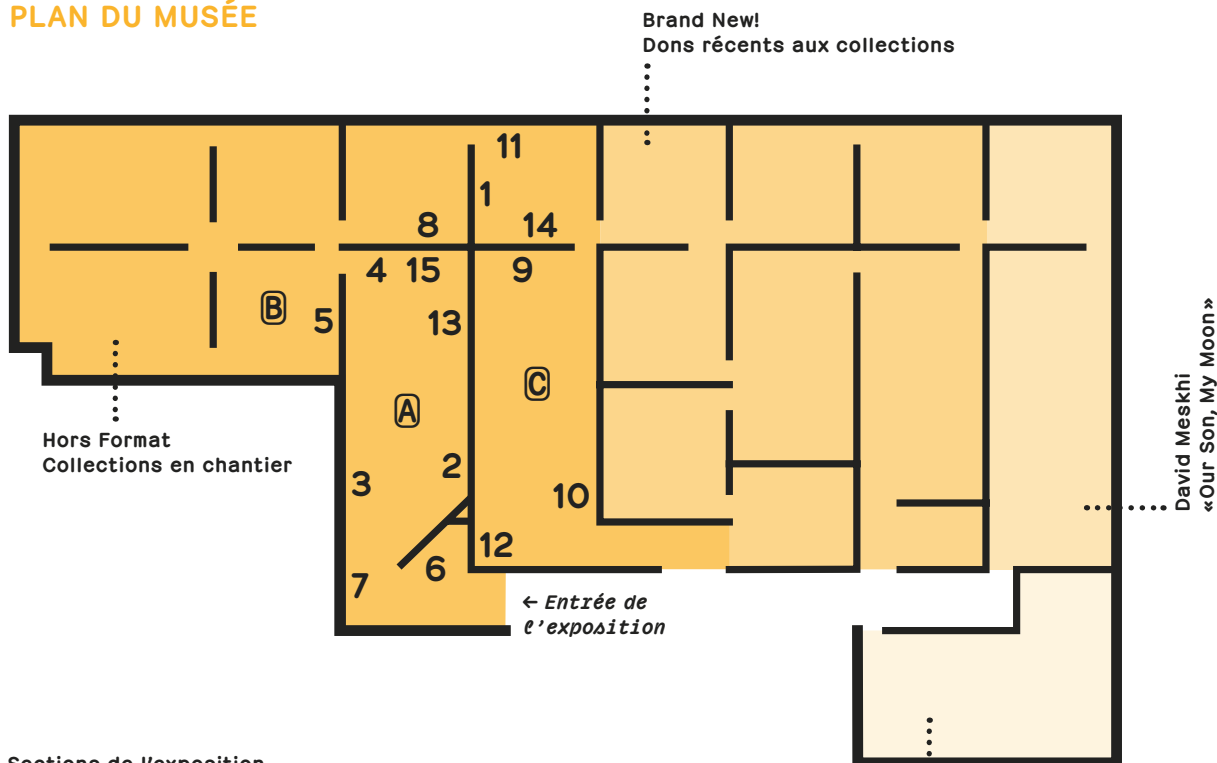
**Visites commentées
de l'exposition**

- *Donner du sens au musée*
- *Sens critique*
- *Le sens des communs*
- *Du sens et du sensible :
l'œuvre et son espace
de présentation,
la représentation
du corps*

Pour plus de détails,
retrouvez notre offre de
visites commentées et
d'ateliers sur la plaquette
dédiée aux scolaires ou sur
le site internet du MAMC+.

🌐 www.mamc.saint-etienne.fr

PLAN DU MUSÉE



Sections de l'exposition

- A → Le musée avant le musée: une histoire de la peinture au tournant des années 1970-1980
- B → Les collections à l'épreuve du temps
- C → À l'échelle: 87+

Dossier pédagogique réalisé par le service médiation du MAMC+ dans le cadre de l'exposition
 ● *Hors Format – Collections en chantier*

Le Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole est ouvert tous les jours sauf le mardi, de 10h à 18h en semaine et jusqu'à 18h30 samedi et dimanche.

Fermeture exceptionnelle le 25 décembre, 1^{er} janvier, 1^{er} mai et 14 juillet.

Le musée est accessible aux personnes à mobilité réduite. Gratuit pour tous les moins de 26 ans.

Adresse postale
 La terrasse – CS 10241
 42006 Saint-Étienne Cedex 1

Accès en transport en commun
 Tram T1 et T3, arrêt Musée d'art moderne.

↳ mamc.saint-etienne.fr

Rédaction
 Emmanuelle Ré, Julie Rica et l'équipe de médiation du MAMC+

Design graphique & impression en risographie
 Système Sensible

Droits d'auteur
 → Adagg, Paris 2024, pour les Fig. 1, 2, 3, 6, 8, 9, 11, 12, 14 et 15.
 → Lee Bae pour la figure 10.
 → Patrick Saytour pour la figure 13.
 → Domaine public pour les figures 4, 5 et 7.

Crédits photographiques
 → Cyrille Cauvet / Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole pour les Fig. 3, 7, 8, 9, 10, 11 et 14.
 → Yves Bresson / Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole pour les Fig. 1, 2, 4, 5, 6, 12, 13 et 15.

Contact
 Pour toute réservation de groupe:
 mamc.reservation@saint-etienne-metropole.fr
 04 77 79 70 70
 ● Mélodie Blanchot, coordonnatrice du public en âge scolaire:
 melodie.blanchot@saint-etienne-metropole.fr
 ● Jordane Portier, professeur relais:
 jordane.portier@ac-lyon.fr

Pierre Alfred Bellet du Poisat,
Nicolæus Pietersz Berchem,
Auguste-Jean-Eugène Berthon,
Vincent Bioulès, Louis de Boullogne,
Louis Cane, Isabelle Champion Métadier,
Charles-Camille Chazal, Charles Cottet,
David Diao, Erik Dietman,
Albert Dubois-Pillet, Helmut Federle,
Hippolyte-Jean Flandrin,
Émile-Louis Foubert, André Fougeron,
Albert Auguste Fourié, José Frappa,
Gustave Gagliardini, Luca Giordano,
Albert Gleizes, Francis Gruber,
Raymond Hains, Simon Hantai,
Charles Le Brun, Lee Bæ, Markus Lüpertz,
Louis Janmot, Denis Laget, Jonathan Lasker,
Evariste-Vital Luminais, Élisabeth Mercier,
Antonin Moine, Élise Moisson-Desroches,
Herman Nitsch, A.R. Penck, Bernard Piffaretti,
Bernard Rancillac, Gerhard Richter,
Louis-Édouard Rioult, Saint-Cyr-Girier,
Patrick Saytour, Julian Schnabel,
Pierre Soulages, Frank Stella,
Hervé Télémaque, Barthélémy Toguo,
Gabriel Tyr, Bernar Venet, Jacques Villeglé,
Ian Wallace, Jean Zaccheo.
