



Céret
musée
d'art
moderne

Collection d'art contemporain

Nouvel accrochage de la collection d'art contemporain à partir de mars 2025

Alexandre Larguier / Enseignant de philosophie et d'histoire des arts & Mira-Belle Gille / Enseignante d'arts appliqués, arts plastiques et d'histoire des arts
Missionnés au service éducatif du musée d'art moderne de Céret



LES ANNÉES IMPACT

À partir des années 1960, le musée d'art moderne de Céret affirme sa volonté de proposer de l'art contemporain. Aurélie Nemours présente son travail dans un important panorama d'abstractions internationales en 1962. Les expositions « Impact » de 1966 et de 1972 témoignent du dynamisme de l'art à Nice, Barcelone et Paris dans un nouveau contexte politique. Ben, Claude Viallat et les futurs membres des groupes Fluxus et Supports/Surfaces présentent des pièces qui proposent de nouveaux rapports à la peinture. Des performances sont organisées à Céret.

L'exposition *Impact I* est organisée sous l'impulsion de Jacques Lepage, Claude Massé, artiste céretan promoteur de l'art brut (1934-2017) et Claude Viallat.

Artistes barcelonais : Daniel Argimon, Antoni Miralda, Joan Rabascall, Ernesto Salvado / **Artistes de la naissante École de Nice** (mouvement fondé à Nice, fin des années 50, à la croisée de plusieurs courants, comme le Nouveau réalisme, Fluxus, Supports/Surfaces) : Arman, Ben, Chubac, Paul Armand Gette, Malaval, Claude Viallat, Bernard Venet / **Artistes venus de Paris** : Vincent Bioulès, Pierre Buraglio, Daniel Buren, Joël Kermarrec, Michel Parmentier, François Rouan, Niele Toroni.

Principes :

- > Réflexion sur le rapport à la surface de la toile et à l'occupation de l'espace
- > Problème du rapport entre le support, la surface, la figure et le fond
- > Statut de l'oeuvre d'art et interactions avec l'espace où elle se trouve

Futurs mouvements représentés : Supports/Surfaces et BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni).

Cf. Analyse d'oeuvre : Bioulès, *Volley-ball* / page 3



SERVICE ÉDUCATIF DU MUSÉE D'ART MODERNE DE CÉRET

ANALYSE D'ŒUVRE / VOLLEY-BALL DE VINCENT BIOULÈS

Description :

Parce que l'œuvre ne présente aucune forme identifiable, qu'elle ne « figure » rien, on peut parler d'œuvre abstraite. Certains artistes abstraits revendiquent pourtant le qualificatif concret : parce qu'il y a une matière, une structure, de la couleur...

Ici, l'œuvre est aussi concrète parce que le titre (*Volley-ball*) suggère une activité identifiable et conditionne la lecture – sensible et intellectuelle. En effet, le cadre de la toile et les lignes de l'œuvre délimitent un terrain. L'adversité (les équipes jouant) est incarnée par des couleurs distinctes le vert et le bleu, dont on retrouve des rappels dans l'un et l'autre camp, le tout suggérant les déplacements des joueurs et les trajectoires du ballon. Par moments, la courbure des traits fait penser au rebond d'un ballon.

La ligne médiane horizontale suggère le filet. Le haut de la toile esquisse des éléments du paysage, ou un horizon (vide, lumière, échelle différente, sensation de perte de repères liée au changement d'échelle et à l'accoutumance à d'autres espaces et à d'autres couleurs).

Surfaces de couleurs monochromes, dominante de couleurs froides et contrastées (clair / foncé et chaud / froid).

Interprétation :

On perçoit l'esquisse (le dessin) sous les couleurs et certaines parties de la toile sont vierges comme si Bioulès assumait l'inachèvement de son travail. Cette apparition du support sera au nombre des expérimentations théoriques et pratiques du mouvement *Supports / Surfaces* à venir. Par ailleurs, les coulures, qui dans une conception académique seraient jugées des ratés, sont ici assumées pour elles-mêmes. On peut songer à cet égard à l'influence de l'expressionnisme abstrait et au concept de dripping (de l'anglais *drip* = goutte ; *to drip* = s'égoutter), l'une des techniques de l'*action painting*.



Bioulès, *Volley-ball*, 1966

Huile et laque sur toile

220 x 190

Musée d'art moderne de Céret

Œuvre abstraite

Antérieure au mouvement *Supports/Surfaces*.



APRÈS SUPPORTS-SURFACES

Dans ce contexte de déconstruction du tableau dont l'exposition *Impact I* a donné un avant goût apparaît le groupe Supports / Surfaces. Même si ce groupe n'a pas longtemps existé, les principes qu'il porte constituent un moment décisif dans l'histoire de l'art contemporain. Pour le coup, il y a vraiment *un avant et un après*.

Le groupe Supports/Surfaces est l'une des dernières avant-gardes abstraites, né dans un contexte où la création, en France, est plutôt dominée par la figuration narrative et le nouveau réalisme. Le nom du mouvement est proposé par Vincent Bioulès en 1970. Le groupe naît au moment où Paris cesse d'être une scène internationale.

La première exposition a lieu à l'ARC (Animation-Recherche-Confrontation / Musée d'Art Moderne de la ville de Paris), à Paris, en 1970. Artistes exposés : Claude Viallat, Daniel Dezeuze, Marc Devade, Patrick Saytour, André Valensi, Vincent Bioulès. D'après Claude Viallat, c'est lors de la préparation de cette exposition qu'aurait été trouvé le nom de « Supports / Surfaces ».

Pour compléter la liste des artistes ayant fait partie de Supports / Surfaces, il faut rajouter aux précédents : André-Pierre Arnal, Louis Cane, Noël Dolla, Toni Grand, Bernard Pagès, Jean-Pierre Pincemin.

D'autres artistes, en marge du groupe, ont cependant participé aux expériences formelles de Supports / Surfaces : Pierre Bu-

raglio, Christian Jaccard, Jean-Michel Meurice, Marcel Alocço, Bernadette Bour, François Rouan.

Pour l'essentiel, Supports / Surfaces est un mouvement porté par des artistes du midi. Les villes de Montpellier, Nice et Nîmes sont particulièrement représentées (par exemple, Viallat, Bioulès et Buraglio ont fait les Beaux-arts à Montpellier). Parmi les tendances avec lesquelles dialogue Supports / Surfaces, en termes d'influence comme de filiation, il y a l'expressionnisme abstrait.

Principes :

- > Réduction à l'essentiel. En peinture, retour aux composants que sont le support (évoquant symboliquement le châssis, alors même que les supports sont variés) et la surface (la toile).
- > Cette réduction est indissolublement une déconstruction – l'envers d'une fétichisation. Principe de la toile libre (sans châssis, sans cadre).
- > Retour au geste élémentaire (sur ce point, proximité avec l'expressionnisme abstrait et l'arte povera)
- > Matrices procédurales et graphiques (par exemple, l'éponge ou l'osselet chez Viallat – si l'on persiste à vouloir identifier, ce à quoi Viallat résiste). Exemples de procédés : tampons et colorants, pliage (Cane), tressage, trempage (Meurice, Dolla)...



APRÈS SUPPORTS-SURFACES

Les principes de création de Supports / Surfaces n'ont jamais été recueillis dans un manifeste. On peut toutefois estimer que le catalogue de l'exposition au musée des Beaux-arts du Havre, en 1969, tient lieu de manifeste :

« 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 pas appel à un ailleurs. Ils n'offrent pas d'échappatoire, car la surface, par les ruptures de formes qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou les divagations oniriques des spectateurs »

A partir de 1971, le groupe commence à exploser avec une série de scissions, en raison notamment de positionnements différents relativement au maoïsme.

Les divisions du groupe se matérialisent nettement lors de l'exposition consacrée à *Supports / Surfaces* au théâtre municipal de Nice, en juin 1971. Les divers artistes, en effet, occupent des espaces différents suivant leurs affinités et leurs différends : Arnal, Bioulès, Cane, Devade et Dezeuze exposent dans le foyer du théâtre ; Dolla, Grand, Saytour, Valensi et Viallat exposent dans la salle et sur la scène. Pincemin, invité, n'envoie pas ses oeuvres, mais réalise néanmoins l'affiche. Une lettre de scission signée de Dolla, Grand, Saytour, Valensi et Viallat (datée du 14 juin 1971) est diffusée sous forme de tract, tout comme la réponse : signée Arnal, Bioulès, Cane, Devade et Dezeuze (datée du 15 juin 1971).

Après l'explosion du groupe, les artistes évoluent vers des registres différents : Bioulès, Cane, Dezeuze, Pincemin reviennent à la figuration. Cf. Analyse d'oeuvre : Viallat, *Sans-titre*, 1982 / page 6



Claude VIALLAT
1936, Nîmes (Gard, France)

Sans titre / 1966

Peinture, Gélatine, colorant, sur toile
182 x 187 x 3 cm



ANALYSE D'ŒUVRE / SANS TITRE DE CLAUDE VIALLAT

Description :

Le support est inhabituel. Viallat choisit de peindre sur un objet de récupération, un vieux parasol. Pour ramener l'objet à plat, l'artiste découd la toile, ce qui a aussi pour effet de créer une échancrure (le triangle vide).

Il s'agit d'une forme libre, non cadrée, non bordée, et ronde.

L'espace peint est saturé, sans vide ni profondeur.

Une même forme est répétée, appliquée au pochoir ou peinte directement à l'acrylique : il s'agit de la forme typique de Viallat, proche d'un osselet, d'un haricot ou d'une éponge. Cela dit, on ne peut nommer cette forme sans trahir l'intention de l'artiste de neutraliser le sens.

Très colorée, l'œuvre est aussi très rythmée, d'une part par la répétition du motif et, d'autre part, par la division du rond en parts égales (comme les parts d'un gâteau), ce qui crée une cadence.

Interprétation :

Cette œuvre est une œuvre de rupture pour plusieurs raisons.

Elle est d'abord un pied-de-nez à l'ensemble châssis-toile. C'est même la forme de l'objet qui décide de la forme de l'œuvre.

Ensuite, l'artiste neutralise toute signification : l'objet lui-même, le parasol, n'est pas nommé en tant que tel, il est un simple support d'expression. L'absence de profondeur (obtenue notamment par la saturation du support par les couleurs) nous accule à la surface : il n'y a pas de sens derrière – de même que Viallat se refuse à identifier sa forme-type (cet « osselet », ce « haricot », cette « éponge »).

Quoique circonscrite, on a l'impression que l'œuvre pourrait se poursuivre à l'infini – en raison notamment de l'impression de cadence provoquée par la répétition d'un même motif (importance du hors-champ).

Enfin, l'introduction d'un objet usuel dans le musée (pratique initiée par Duchamp) désacralise l'institution muséale. Cette désacralisation est une constante du post-modernisme. En 1977, le sociologue Jean Baudrillard, dans un pamphlet contre Beaubourg, pointait la contradiction qu'il y a à mettre en avant les artistes de la contre-culture (Tinguely, César, Dubuffet...) dans un lieu de l'institution culturelle. Il qualifia Beaubourg de « mausolée ».

Pour autant, l'œuvre de Viallat n'est pas prioritairement portée par une volonté de contradiction ou de polémique : il veut (s') exprimer. Il faut donc se garder de la tentation de politiser la rupture stylistique.



Viallat, *Sans-titre*, 1982, peinture acrylique sur toile de parasol

Diamètre 132 cm

Collection privée

Dépôt au musée d'art moderne de Céret en 1997



Le geste et la nature

Après plusieurs décennies d'art minimal et conceptuel, la peinture occupe une nouvelle place dans le paysage du début des années 1990. Des artistes se tournent vers de nouvelles inspirations issues de l'observation de la nature sans logique mimétique. Caroline Benzaken et Adrienne Farb lient leurs travaux à l'environnement en s'appropriant certains codes de l'histoire de l'art. Toni Grand met à égalité le geste de la sculpture et la qualité intrinsèque du matériau, en l'occurrence le bois. Vincent Bioulès, revenu au figuratif après le moment Supports / Surfaces, se réapproprie le genre du paysage. L'observation de la nature est d'abord, pour l'artiste, une occasion de décentrement. Cette mise à l'honneur des choses et cet effacement du sujet sont une constante du XX siècle. Ainsi le poète Mallarmé écrit-il : « L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète » (*Crise de vers*, 1897). Mais on peut tout aussi bien songer à la façon dont Francis Ponge honore les choses en essayant de les appréhender en elles-mêmes (Cf. *Le parti-pris des choses*, 1942). Par ailleurs, la nature peut s'entendre en deux sens : soit elle désigne une forme naturelle donnée, ou un élément (une forêt, une rivière...), soit elle désigne la force créatrice dont ces formes découlent. C'est la différence théologique entre « nature naturante » (*natura naturans*), la nature qui crée, et la « nature naturée » (*natura naturata*), la nature créée. Appréhendée comme force – et non seulement comme forme, la nature reflète le geste créateur de l'artiste.

Cf. Analyse d'oeuvre : Jacques Capdeville, *Pâturages*, 2009, page 8.



Toni GRAND (Antoine GRAND, dit)
1935, Gallargues-le-Montueux (Gard, France) - 2005, Mouriès (Bouches-du-Rhône, France)
Ligne courbe fermée
1974 / Sculpture Bois / 197 x 159 cm
Collection privée Dépôt au Musée d'art moderne de Céret en 1997



SERVICE ÉDUCATIF DU MUSÉE D'ART MODERNE DE CÉRET

ANALYSE D'ŒUVRE / PÂTURAGES DE JACQUES CAPDEVILLE

Description :

Drap apprêté mais semblant brut, avec une forme à l'encre, abstraite et très graphique, composée de lignes, tâches, lavis.

Grand contraste entre le dessin et le support qui semble brut, vide, poreux en raison du textile et l'encre, couvrante, lisse – quoique plus vaporeuse par endroits.

La forme est pure, minimaliste (effet accentué par la simplicité du support), à la fois condensée (occupant une petite partie du support) et explosive (projections, gouttes, tâches, coulures...).

La forme n'est pas l'effet du hasard. Il y a une écriture (l'œuvre est dans l'ensemble très graphique), une intention.

Importance des procédés techniques, en particulier les parties d'encre délayée (lavis) qui multiplient les effets de diaphanéité.

Les lavis exploitent toute une gamme de valeurs de gris donnant au dessin profondeur et complexité. Ces lavis contrastent avec l'opacité des touches d'encre d'un noir très profond.

Interprétation :

Ces formes oscillent entre la fleur et l'insecte. De grands tracés fragiles semblent les porter comme le ferait une tige. L'ensemble est aérien (par endroits, le lavis semble un nuage d'orage), fragile. Au cœur de la tâche, le jeu de traits à l'encre évoque les pistils et autres étamines de la corolle d'une fleur.

Par la technique de l'encre de chine et par la façon dont elle occupe l'espace de la toile, avec une grande présence du vide, l'œuvre évoque l'Orient et ses techniques calligraphiques.

Peut-être aussi quelque chose comme une vanité : la fleur qui éclot puis fane. Mais d'un autre côté, les jets d'encre qui traversent la forme font penser à un essaimage, et donc à la génération et à l'éternité.



Jacques Capdeville, *Pâturages*, 2009
Encre de chine et acrylique sur drap, 230 x 74

Musée d'art moderne de Céret

Les éléments forment un diptyque : un diptyque encre, lavis et acrylique
Toile libre, format allongé comme s'il s'agissait d'une toile déroulée
Jacques Capdeville est né en 1953 à Céret



SERVICE ÉDUCATIF DU MUSÉE D'ART MODERNE DE CÉRET

DES PYRÉNÉES À LA MÉDITERRANÉE

L'environnement artistique du musée d'art moderne de Céret se démarque par sa richesse et sa diversité. Des personnalités ont bénéficié d'expositions comme Patrick Loste avec *Cave canem* en 2011 ou encore Jean-Louis Vila, qui avait présenté ses œuvres récentes au musée en 1981. Loste s'intéresse à l'espace transfrontalier, notamment autour du massif des Albères. Vila, fortement influencé par les idées de Supports/Surfaces, est fasciné par la relation entre la Catalogne et la religion, comme illustrée par sa série des *Sanch*. Leur travail est intimement lié aux paysages régionaux, à la frontière franco-espagnole et aux traditions qui y prennent place.

Cf Analyse d'œuvre : Patrick Loste, *Lupas et lycanthropes*, 2010
page 10



Vincent BIOULÈS
1938, Montpellier (Hérault, France)
Le Canigou / 2006
Huile sur toile
135 x 195 cm

Don du Conseil départemental des Pyrénées-Orientales en 2007



ANALYSE D'ŒUVRE / LUPAS ET LYCANTHROPES DE PATRICK LOSTE

Description :

Deux personnages zoomorphes/anthropomorphes (mi-hommes, mi-animaux) occupent la quasi totalité de la toile. Ils se font face dans un traitement duel : fonds distincts, formes affrontées, jeux de mains (agression et défense), postures de prédation et de résistance.

Les personnages sont sexués – bas perceptibles sur la louve et sexe en érection du lycanthrope – ou loup-garou.

Les couleurs (camaïeu d'ocres, noir, blanc et rouge) saturent tout le support et rappellent l'art pariétal. En tout cas, quelque chose de naturel et d'organique.

La tête du lycanthrope est imprégnée de rouge comme si la colère ou la pulsion animait le personnage.

Interprétation :

Travail sur la frontière dans ses acceptions multiples (limite, norme, exclusion, minorité...).

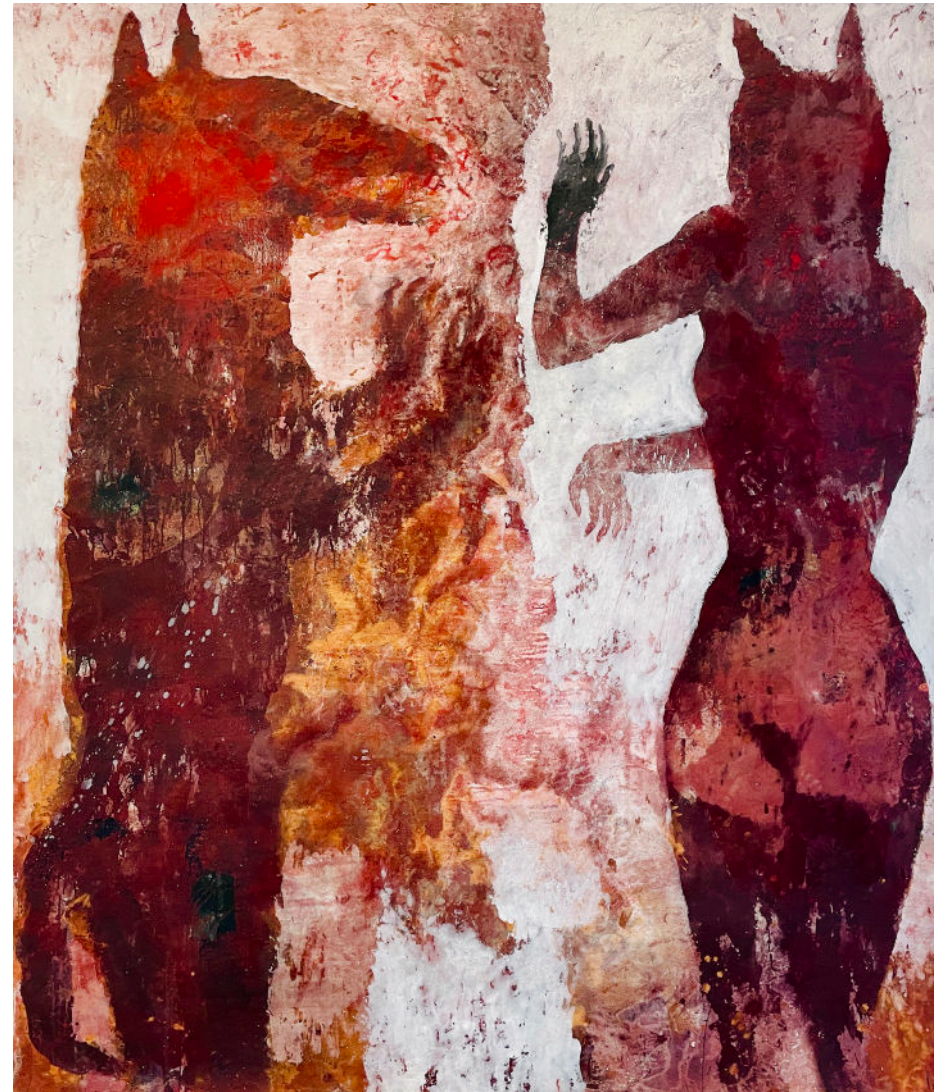
Réflexion sur l'animalité de l'homme (analogie prédation/violence). Parallèle entre la force instinctuelle, irréprensible, matrice de la violence, et la puissance des déterminismes sociaux et de l'exclusion. Comme si la culture échouait à dompter la bête en l'homme.

L'œuvre aurait été inspirée par la consommation sexuelle au sud de la frontière franco-espagnole, au niveau des Albères, à la Jonquera.

Les formes schématiques expriment l'immutabilité de la violence, comme si elle était inscrite dans la nature humaine – au point qu'on ne peut avoir l'un sans l'autre. Cette idée d'un naturel immuable, d'une violence immémoriale, est figurée aussi par la proximité graphique de l'œuvre avec l'art pariétal.

En effet, le schématisme du dessin, la dominante de noir et d'ocres rappelant la terre, installent le spectateur dans un temps long, dans quelque chose d'archaïque.

Les attributs animaux de ces formes anthropomorphiques, comme les griffes, évoquent les traces sur les parois, les procédés techniques (gravure) et les meurtrissures de la chair (lacération).



Patrick Loste, *Lupas et lycanthropes*, 2010, pigments et encre sur toile
Réalisée pour l'exposition *cave canem (Prends garde au chien !)* au musée de Céret en 2011

Toile libre, dimensions 250 X 200cm. All over. Œuvre figurative
Évocation de la frontière : la séparation géographique et politique entre France et Espagne, mais aussi, la frontière entre homme et femme, humain et animal



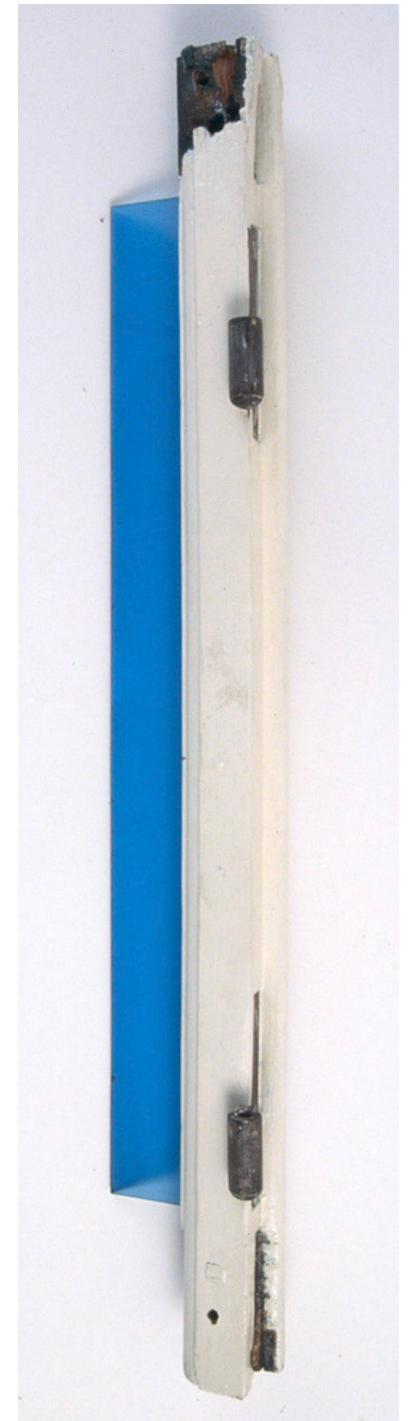
PEINDRE APRÈS MATISSE

En 1950, Henri Matisse offre quatorze dessins datant de son premier séjour à Collioure. Parmi les autres artistes influencés par ce travail de la couleur nous pouvons compter Jan Voss ou Shirley Jaffe, qui a exposé au Musée d'Art Moderne de Céret en 1999. Elle est marquée par les gouaches découpées de Matisse et adopte des compositions similaires dans ses peintures, même si elle se défend de l'appellation « matisienne ». D'autres artistes de la région comme Buraglio ou Bioulès font également référence à Matisse dans leur réflexion et travail, les *Fenêtres* et les *Bandes Verticales* peuvent d'ailleurs rappeler les fenêtres ouvertes de Matisse sur le port de Collioure.

Peindre après Matisse ou l'héritage d'une rupture stylistique ayant opéré un vrai tournant dans l'histoire de l'art.

Cf Analyse d'oeuvre : Shirley Jaffe, *White Begonia*, 1984 / page 12

Pierre BURAGLIO
1939, Charenton-le-Pont (Val-de-Marne,
France)
Fenêtre
1981
Sculpture, Bois et verre
50,5 x 7 x 4 cm
R.S.D. : «Buraglio 1981» (main de l'artiste
pas certaine pour cette inscription)
Collection privée Dépôt au Musée d'art
moderne de Céret en 1997





ANALYSE D'ŒUVRE / WHITE BEGONIA DE SHIRLEY JAFFE

Description :

Un ensemble de formes hétéroclites sur fond blanc. L'ensemble est très équilibré entre blanc et couleurs et au plan de la répartition des formes.

Les formes sont diverses : géométriques, organiques ou suggérant des signes (lettres ou autres). Elles sont agencées de diverses manières : distantes, empiétant les unes sur les autres (superposées), ou enchevêtrées. Les diverses formes quelles qu'elles soient délimitent fortement le cadre.

Les couleurs sont disposées en aplats (application d'une même couleur sans variation de ton ni d'intensité). Il n'y a pas de dominante ni de palette : l'ensemble est multicolore. C'est le blanc qui fait unité.

Interprétation :

Les pièces ainsi présentées les unes à côté des autres rappellent un éclaté : un schéma de montage dans lequel on veille à représenter séparément les pièces pour bien les identifier.

Tout est neutre : pas de figuration, pas de forme prédominante, pas de répétition, pas de sens et continuum de blanc (comme le titre l'indique : *White begonia* – comme si le sujet de la composition était le blanc).

L'œuvre est rythmée, lumineuse et gaie.

On songe aux papiers découpés de Matisse (pour les motifs colorés très tranchés mais aussi pour la joie de l'ensemble, liée pour partie au flottement des formes). Mais aussi à Kandinsky en raison de la réduction formelle qui transforme les perceptions visuelles en orchestration musicale – en grammaire même. Cette œuvre, même sans aucune figuration, frappe les sens et touche l'esprit. On comprend dès lors pourquoi l'œuvre abstraite peut relever d'un « art concret ».



Shirley Jaffe, *White Begonia*, huile sur toile, 1984, 220 x 180 cm
Collection privée, Dépôt au musée d'art moderne de Céret en 2000
Œuvre abstraite aux formes géométriques et colorées



Le nouvel accrochage des collections contemporaines se termine sur une salle dédiée à l'art catalan. Le musée poursuit cette relation en consacrant une salle aux artistes catalans ayant été influencés par la ville et ayant marqué l'histoire du musée. Antoni Tàpies, qui a bénéficié de deux expositions de grande envergure, entretient également un lien très fort avec la ville. Il a réalisé en 1990 le diptyque mural en lave émaillée ornant l'entrée du musée et un des espaces d'art contemporain est nommé d'après lui. Son compatriote Jaume Plensa réalise deux expositions, une première en 2015 et une seconde en 2022 pour l'inauguration de la nouvelle extension. Plus récemment, Teresa Lanceta a bénéficié de sa première exposition monographique en France au sein du musée de Céret, démontrant l'importance des artistes catalans contemporains au sein de l'institution.

Cf Analyse d'oeuvre : Miquel Barceló, *La grande cuisine*, 1986
page 14



ANALYSE D'ŒUVRE / LA GRANDE CUISINE DE MIQUEL BARCELÓ

Description :

L'œuvre se présente comme un plan serré en plongée sur un espace de cuisson – de type dessus d'une cuisinière.

Barceló représente le processus même de la cuisson : on perçoit les flammes, les éléments de fonte ou de fer sont rougeoyants, il y a quelque chose de vibratoire, comme les ondulations que l'on perçoit par forte chaleur au dessus de la matière – le revêtement d'une route par exemple.

L'œuvre éveille les sens. L'ensemble est visuel et on a l'impression d'entendre les plats crépiter, on peut sentir l'odeur des ingrédients qui mijotent, d'autant qu'on peut les identifier : une pièce de viande dans la poêle de gauche, des crustacés dans celle de droite, le fumet qui s'exhale de la marmite. Peut-être un bouillon cuit-il dans la marmite laquelle, à la différence des deux poêles en fonte, apparaît comme contenant par la représentation du contenu (c'est ce qu'il y a dedans qui fait la forme). Cette différence de traitement explore les divers états de la matière cuisinée (il y a des matières solides, liquides, gazeuses).

Le trait dynamique de l'ensemble de l'œuvre donne à penser que la chose est en train de se faire, ce qui contraste avec une nature morte classique (académique) où les objets représentés sont figés.

La gravure au carborundum consiste à fixer sur le support des polyèdres qui auront pour fonction de retenir l'encre lors de la gravure (contrairement au sillon de l'eau-forte, ce procédé permet une largeur du trait). Ce procédé qui travaille en surface permet de créer du relief (dépendant de la concentration des grains qui retiendront l'encre). Dans le tableau, ce relief participe du mouvement général : ça vit, ça bouge, ça danse. En somme, cette œuvre est la matérialisation d'un repas.

Les couleurs sont chaudes, à dominante rouge, ocre, rose, jaune. Le noir matérialise les ustensiles de cuisson et le mouvement (hachures, stries...).

Interprétation :

Cette cuisine se faisant semble comme une allégorie de la transformation de la matière par l'artiste.

La vue en plongée nous rend acteur de la scène comme si nous étions nous-mêmes aux fourneaux. Cette implication du spectateur est l'une des caractéristiques de l'art contemporain qui parfois rompt avec le confort de la contemplation à distance.

En somme, cette œuvre pourrait être à la fois une performance (l'œuvre se faisant) et un happening (le spectateur associé à l'œuvre) !

Cette œuvre est très proche des expérimentations matérielles de Tapiès. Le *matérialisme* consiste à explorer les possibilités de la matière elle-même – en la laissant s'exprimer. Le voisinage avec l'art brut est aussi évident : le retour aux sensations immédiates comme un pied-de-nez à la rationalité.



Miquel Barceló, *La grande cuisine*, 1986,
Eau-forte, résine, carborundum sur papier,
68 x 87,5cm / 1986, Musée d'art moderne de Céret

Nature morte

Influences : matérialisme, expressionnisme abstrait, art brut



LA GRANDE CUISINE DE MIQUEL BARCELÓ / ATELIER CYCLE 2

Oeuvre à regarder



Miquel Barceló,
La grande cuisine / 1986
Eau-forte, résine,
carborundum sur papier,
68 x 87,5cm
Musée d'art moderne de
Céret
Nature morte
Influences : matiérisme,
expressionnisme abstrait, art
brut



Pablo Picasso
Plat en trompe l'œil / 1951
Terre cuite blanche
Nature morte
Musée d'art moderne de Céret

Atelier

Dessiner un repas de manière à donner envie de manger pour éveiller tous nos sens (l'odorat, le toucher, la vue, l'ouïe et le goût)

- ❶ Découvrir le travail de l'artiste Miquel Barceló, en regardant son œuvre : *La grande cuisine*. Echanger sur ce que l'on voit mais également les parfum, les sons, les textures... que l'on imagine.
- ❷ Dessiner ou peindre un bon repas qui éveille les sens sur format A3.
- ❸ Accrocher pour échanger autour des dessins.
- ❹ A partir des dessins, créer un livre de recettes de la classe.

Objectifs

- Observer et exprimer son ressenti sur une œuvre d'art
- Expérimenter, produire et créer
- S'exprimer par l'art
- Proposer une œuvre inventive dans un projet individuel et collectif



SERVICE ÉDUCATIF DU MUSÉE D'ART MODERNE DE CÉRET

PÂTURAGES DE JACQUES CAPEDEVILLE / ATELIER CYCLE 1

Oeuvre à regarder



Jacques Capdeville, Pâturages / 2009

Encre de chine et acrylique sur drap, 230 x 74

Musée d'art moderne de Céret

Les éléments forment deux diptyques : un diptyque encre et lavis et un diptyque acrylique

Toile libre, format allongé comme s'il s'agissait d'une toile déroulée

Jacques capdeville est né en 1953 à Céret

Atelier

Champs de fleurs-insectes

- ❶ Découvrir le travail de l'artiste Jacques Capdeville, en regardant son œuvre : *Pâturages*.
Echanger sur ce que l'on voit, tâches, lignes, éclaboussures, transparence, noir & blanc, abstraction-figuration... que représentent ces dessins ?
- ❷ Accrocher au mur un grand support (papier ou tissu) afin de réaliser une oeuvre collective.
- ❸ Ensemble, dessiner ou peindre une fresque représentant un «champs de fleurs et d'insectes»
- ❹ Echanger autour des dessins.
- ❺ Échanger autour de la fresque.

Objectifs

- Observer et exprimer son ressenti sur une œuvre d'art
- Expérimenter, produire et créer
- S'exprimer par l'art
- Proposer une œuvre inventive dans un projet collectif



SERVICE ÉDUCATIF DU MUSÉE D'ART MODERNE DE CÉRET

WHITE BEGONIA DE SHIRLEY JAFFE / ATELIER CYCLE 1 & 2

Oeuvre à regarder



Shirley Jaffe,
White Begonia,
huile sur toile / 1984
220 x 180 cm
Collection privée,
Dépôt au musée d'art
moderne de Céret en
2000

Oeuvre abstraite aux
formes géométriques et
colorées

Atelier

Papiers colorés

- ❶ Découvrir le travail de l'artiste Shirley Jaffe, en regardant son œuvre : *White Begonia*. Echanger sur ce que l'on voit, les couleurs, les formes, composition, abstraction-figuration, rythme, superposition....
- ❷ Mettre à disposition des feuilles blanches comme support et des papiers colorés à découper.
- ❸ Réaliser une composition de formes colorées pour exprimer : La Joie. Coller les formes dans l'espace de la page jusqu'aux bords. Assembler, superposer, composer.
- ❹ Accrocher les productions en les reliant par la couleur pour faire une grande fresque collective.

Objectifs

- Observer et exprimer son ressenti sur une œuvre d'art
- Expérimenter, produire et créer
- S'exprimer par l'art
- Proposer une œuvre inventive dans un projet collectif