



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

MUSÉE DES BEAUX-ARTS / ROUEN
DU 5 AVRIL 2019 AU 2 SEPTEMBRE 2019

BRAQUE, MIRÓ, CALDER, NELSON...
VARENGEVILLE, UN ATELIER SUR LES FALAISES



Ce dossier pédagogique a été réalisé par le Service développement des publics et le Service éducatif de la Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Avril 2019

Présentation de l'exposition	p.1
Parcours de l'exposition	p. 2
Varengueville-sur-Mer, haut-lieu de création	p. 3
George Braque	p. 3
Paul Nelson	p. 6
Joan Miró	p. 6
Alexander Calder	p. 8
Visite en autonomie - Fiches œuvres	p. 9
Georges Braque, <i>La Côte de Grâce à Honfleur</i>	p. 9
Georges Braque, <i>Nu couché</i>	p. 10
Georges Braque, <i>La Pianiste</i>	p. 11
Georges Braque, <i>Héraclès</i>	p. 12
Georges Braque, <i>Les Travaux et les jours</i>	p. 13
Georges Braque, <i>L'Oiseau noir et l'oiseau blanc</i>	p. 14
Georges Braque, <i>Atelier VI</i>	p. 15
Alexander Calder, <i>Portrait de Miró</i>	p. 16
Joan Miró, <i>Sans titre (Pour Pilar)</i>	p. 17
Pistes pédagogiques	p. 18
Bibliographie	p. 24
Informations pratiques	p. 25

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

La Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie est engagée depuis deux ans dans un cycle d'expositions d'art moderne consacré aux grands artistes du 20^e siècle ayant marqué le territoire normand. Après Picasso à Boisgeloup en 2017 et Marcel Duchamp en 2018, le musée des Beaux-Arts se penche sur le cercle artistique et amical qui se forme à Varengueville-sur-mer, autour des figures tutélaires de Georges Braque et de l'architecte Paul Nelson.

En 1928, Paul Nelson fait découvrir le village de Varengueville à Marcelle et Georges Braque. Ils décident d'y acquérir une maison et d'y faire construire un atelier et, dès 1930, y font des séjours prolongés jusqu'au décès de Braque en 1963. Varengueville apporte une respiration dans l'œuvre de l'artiste, le site normand le nourrit et lui inspire de nouveaux thèmes, qu'il s'agisse des paysages qu'il peint jusqu'à son dernier souffle, des motifs plus ruraux comme les vélos ou les chaises de jardin ou des matériaux naturels qu'il se met à utiliser pour ses sculptures. Sa vie à Varengueville est largement documentée par les nombreuses photographies prises par Mariette Lachaud, une proche du couple Braque qui se fonde dans leur quotidien et photographie les lieux de vie, l'atelier, l'artiste au travail, les visiteurs et amis qui se présentent.

En 1937, le sculpteur américain Alexander Calder et le peintre catalan Joan Miró passent tous les deux l'été à Varengueville : ils contribuent à la maquette de la *Maison suspendue* de Paul Nelson et ce dernier acquiert plusieurs de leurs œuvres, Miró allant jusqu'à réaliser une monumentale fresque dans son salon. Miró et sa famille feront de nouveau un séjour prolongé de près d'un an à Varengueville, entre l'été 1939 et mai 1940 et le village normand est le berceau de l'une des séries les plus emblématiques de son travail, les *Constellations*. Réalisées dans les heures sombres du début de la seconde guerre mondiale, elles dégagent une puissance formelle et chromatique impressionnantes.

VARENGEVILLE-SUR-MER, UN HAUT LIEU DE LA CRÉATION

À partir des années 1820, la côte normande attire la belle société et les artistes dans le contexte d'un tourisme balnéaire en train de s'inventer. Quelques kilomètres à l'ouest de Dieppe, Varengeville retient l'attention des peintres dès le milieu du 20^e siècle à cause de sa position retirée et pour le caractère unique de son site surplombant la Manche. Son pittoresque campagnard, ses falaises éventrées par les vailleuses, l'église Saint-Valery et son cimetière marin deviennent dès lors source d'inspiration pour de nombreux paysagistes. Eugène Isabey, Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir et Félix Vallotton – pour ne citer que les plus célèbres – viennent y poser leur chevalet et construisent à travers leurs œuvres la réputation du lieu.

Ecrivains et poètes découvrent eux aussi le charme particulier de ce bourg cauchois à l'image de Marcel Proust, Jacques Prévert, Jean Cocteau, Virginia Woolf, André Breton, Louis Aragon..., ainsi que des musiciens tels que Claude Debussy, Maurice Ravel, Éric Satie, Reynaldo Hann et Albert Roussel.

Au 20^e siècle, Varengeville accueille quelques personnalités majeures de l'art moderne. Tout particulièrement Georges Braque qui tisse des liens intimes avec le lieu dans les trois dernières décennies de sa vie. Il le découvre le village à la fin des années vingt grâce à son ami Paul Nelson, un architecte moderniste d'origine américaine qui longtemps y possède une résidence. Invités par ce dernier, Alexander Calder et Joan Miró viennent quelque fois séjourner et créer dans ce lieu, de la fin des années 1930 aux lendemains de l'après-guerre. Miró s'y réfugie par ailleurs pendant 10 mois au début de la Seconde Guerre mondiale.

GEORGES BRAQUE (1882-1963), L'ESPACE RÉINVENTÉ

Georges Braque est un peintre majeur de l'art moderne. Après une participation notable au fauvisme, il a inventé le cubisme à partir de 1908 dans un dialogue amical avec Pablo Picasso. Ce mouvement a renversé les règles de la représentation qui régnaient depuis la Renaissance en ne concevant plus l'image comme mimésis mais comme traduction mentale du réel. Les motifs et l'espace sont en effet rendus au moyen de fragments et d'indices parfois portés jusqu'au signe. Dans cette révolution plastique, Braque initie de nouvelles pratiques. Il utilise des lettres et chiffres au pochoir en 1911 et introduit des ingrédients plastiques inhabituels, notamment les papiers collés en 1912. À travers ses expériences cubistes, Braque a découvert un espace et un langage pictural qu'il ne cessera de méditer tout au long de son œuvre.

A partir de l'après-guerre, Braque commence à travailler en séries afin d'explorer de façon méthodique les variations sur un même motif. Son vocabulaire plastique devient plus souple et plus respectueux du motif. Le peintre s'inscrit alors dans le cadre d'un « retour à l'ordre » qui tempore les radicalités plastiques des avant-gardes. Les natures-mortes et les intérieurs dominent sa production avec cependant une incursion classicisante dans la figure humaine. La fin des années 1920 voit le retour des formes géométrisées et la recherche d'une complexité des plans picturaux dont la transparence suggère la profondeur tout en respectant la surface de la toile.

Après de réguliers séjours dans le Sud de la France de 1906 à 1926, Braque redécouvre la côte normande et retourne à ses racines, lui qui a grandi et découvert sa vocation de peintre au Havre. En 1930, son ami Nelson lui construit une maison et un atelier à Varengeville, village dont l'aspect rural et retiré correspond au caractère fondamentalement terrien et discret du peintre. L'artiste va désormais vivre et travailler la moitié de l'année sur cette Côte d'Albâtre, et s'en inspirer.

BRAQUE, LES PREMIÈRES ANNÉES À VARENGEVILLE

Braque est en pleine possession de ses moyens plastiques quand il découvre Varengenville. La fécondité de sa production s'exprime dans de nouveaux sujets et le renouveau de ses pratiques artistiques. L'artiste reste attaché aux principes du cubisme mais il ne cesse d'en décliner les formulations.

Son premier long séjour sur la côte normande en 1928 coïncide avec le retour au paysage abandonné depuis 1911. Le peintre décline en atelier une trentaine de marines à l'espace aplati. À la différence de ses recherches contemporaines, les motifs présentent une unité de forme tandis que la perméabilité des plans est à peine suggérée. Dans *La Plage de Dieppe* (1929), l'ombre sur la cabine de plage se confond ainsi avec un pan de la falaise pour écraser leurs plans. Le goût ornemental de l'artiste se retrouve en revanche dans le jeu des galets et les mouchetures des falaises.

Intimement liées à Varengenville, baigneuses et scènes de plages apparaissent dans l'œuvre de Braque au début des années 1930. Ces toiles permettent une reformulation originale de ce sujet fondamental de l'histoire de l'art qu'est le nu. Dans *La Plage* (1932), les corps sont rendus par des graphismes maigres associés à des formes dilatées, une tension plastique qu'accuse la séparation de la couleur et du dessin. Dans cette œuvre, l'inventivité du schéma corporel présente une fantaisie surréaliste que Braque décline en parallèle dans l'estampe et des dalles gravées. La scène présente par ailleurs un intérêt rare pour le mouvement chez l'artiste avant le cycle des oiseaux à la fin de sa carrière.

Le grand *Nu couché* (1935) résonne avec le cycle contemporain des *Baigneuses* par le traitement inventif de son anatomie, notamment dans la fusion du ventre et de l'aisselle. Le corps et le drapé sont rendus par des aplats souples et rythmiques au cœur d'un espace à la fragmentation géométrique. Par souci d'harmonie, le peintre tisse cependant des correspondances plastiques entre ces deux registres de l'image. Le signe aigu définissant les seins résonne ainsi avec les structures rectilignes qui organisent l'intérieur. Par son langage plastique, l'œuvre rompt avec la définition sensuelle qui présidait aux nus féminins de l'artiste au cœur des années 1920.

Refus du volume, dissociation du dessin et de la couleur régissent les natures-mortes, genre dans lequel le peintre exprime au mieux son sens de l'intimité contemplative. La *Grande Nature-morte brune* (1932) et *La Nappe rouge* (1934) sont exemplaires de la planéité que Braque recherche au début de la décennie ainsi que de son passage au grand format dans ce genre. La première est organisée par des aplats ovoïdes qui offrent un parallèle aux définitions du *Nu couché*. La seconde est exemplaire de l'animation décorative développée par le peintre depuis la fin de la décennie précédente.



Georges Braque

Femme au chevalet, 1936

Huile sur toile

Lyon, musée des Beaux-Arts, legs Jacqueline Delubac

Dans les années 1930, l'art de Braque connaît de nouvelles expressions avec le retour d'une ligne précisant les motifs et une séparation plus nette des plans. Dans *La Femme à la palette* (1936) et *La Pianiste* (1937), les silhouettes s'imposent par l'arabesque de leur figure détournée tandis que le jeu de superposition devient plus relatif dans le traitement de l'espace. Les partis-pris cubistes régissent le traitement par plan des intérieurs et des motifs, en particulier dans le double point de vu des silhouettes perçues à la fois de face et de profil. La matière picturale chargée de sable réactive les expériences sur les textures de 1911, après une décennie où le peintre avait privilégié une peinture plus fine. Ce moyen lui permet d'affirmer tant la matérialité du médium que celle de la surface. Cette démarche moderne cherche à révéler les données matérielles et de production de l'image. Les toiles présentent une gamme chromatique plus riche réintroduite à la fin des années 1920. La stylisation du profil ombré des deux femmes fait référence aux céramiques grecques à figures noires des 7^e et 6^e siècles av. J.-C. Cet intérêt pour l'Antiquité, son univers et ses expressions archaïques, s'exprime en effet pleinement pendant les années 1930.

BRAQUE DALLES GRAVÉES ET SCULPTURE

Braque investit la culture antique dès son installation à Varengeville. Il dessine à partir de 1931 sur une série de dalles de plâtre noirci des personnages tirés de la mythologie grecque. La liberté de ce dessin évoque l'écriture automatique du surréalisme ; elle se décline dans la série contemporaine des 16 gravures inspirées de la *Théogonie* d'Hésiode, un texte grec ancien consacré aux origines du monde et des dieux. Commandée par le marchand d'art et éditeur Ambroise Vollard, leur thème est un libre choix de l'artiste féru de littérature antique. Réalisées à l'eau-forte entre 1932 et 1935, elles ne sont éditées qu'en 1955 à cause de la mort du commanditaire.

Braque n'avait jusqu'alors que très peu pratiqué l'estampe. Cette technique va désormais faire partie intégrante de sa création et le mener à illustrer une soixantaine de textes de poètes contemporains



Georges Braque
Héraclès, 1931
Plâtre gravé
Saint-Paul-de-Vence, Fondation
Marguerite et Aimé Maeght

BRAQUE, LES ANNÉES DE GUERRE

Choqué par le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, Braque cesse de peindre pendant un an. Replié à Varengeville jusqu'en mai 1940, il découvre le domaine de la sculpture. À la taille et au modelage traditionnels, il va associer des éléments naturels glanés sur la plage. Avec ces assemblages, il renoue avec l'esprit des papiers collés de 1912. Ces sculptures rappellent les œuvres peintes de l'artiste tant dans l'accent porté sur la découpe des formes que par la frontalité de lecture des volumes. Les sujets mythologiques et l'aspect primitif ou archaïque de ces créations signalent l'attrait profond de l'artiste pour l'Antiquité. La stylisation des chevaux ou les profils à l'œil représentés de face évoquent l'art grec ou étrusque le plus ancien.

Pendant le conflit, les séjours de Braque à Varengeville se font plus rares. Il n'est pas inquiet par l'occupant malgré son travail relevant de l'art dégénéré selon les définitions culturelles du nazisme. L'artiste rejette le principe d'un art engagé ; cependant, de façon indirecte, ses peintures témoignent des troubles de l'époque à travers leur austérité et parfois leur sujet. Il peint des scènes d'intérieur recluses et des natures-mortes dont certaines réactivent les interrogations existentielles du genre de la vanité par la présence d'un crâne.

En septembre 1944, l'artiste retrouve son atelier normand où il peint *Le Salon*. Dans cet intérieur à la fenêtre ouverte, il peut de nouveau sereinement méditer l'équilibre des plans de couleurs et de la ligne des motifs. Il se plaît aussi à étudier à Varengeville les motifs qui l'entourent comme les chaises de jardin. Les arabesques décoratives du dossier et le treillis métallique de l'assise envahissent la toile, les empâtements rustiques ou les aplats de faux-bois annulent la profondeur et ramènent les motifs à la surface du tableau.

LES OISEAUX

Alors qu'il est affaibli par une santé déclinante, l'après-guerre est une période de couronnement pour Braque. Il reçoit en 1948 le Grand Prix de la Biennale de Venise et devient le premier artiste à être exposé de son vivant au Musée du Louvre en 1961.

Braque crée une dernière série qu'il consacre aux oiseaux. Il déclare dans un entretien : « Il y a longtemps que les oiseaux et l'espace me préoccupaient. C'est en 1929 que ce motif m'est apparu pour une illustration d'Hésiode. En 1950, j'avais peint des oiseaux mais ils étaient incorporés dans des natures-mortes, tandis que dans mes dernières choses j'ai été très hanté par l'espace et le mouvement. ». Braque aboutit à la synthèse de ses aspirations picturales à travers le thème de l'oiseau, et dénie toute lecture symbolique de l'animal.

À travers ce thème, il s'échappe aux logiques cubistes et à la complexité de l'espace pour une forme simplifiée qu'il traduit de plus en plus par grands aplats de couleurs. Le motif de l'oiseau se retrouve dans la série des huit *Ateliers* (1949-1956). Dans l'*Atelier VI*, l'oiseau apporte une note de vie et de lumière à l'inventaire du lieu intime de la création.



Georges Braque
L'Oiseau et son nid, 1955
Huile et sable sur toile
Paris, Centre Pompidou, Musée d'Art moderne / Centre de création
industrielle, donation Madame George Braque, 1965

BRAQUE ET L'ART SACRÉ

Braque, dont l'épouse Marcelle est une fervente catholique, ne s'est guère exprimé sur sa propre foi. Il est cependant un acteur du renouveau de l'Art sacré pendant l'après-guerre. En 1948, il réalise la porte en bronze du tabernacle de l'église Notre-Dame de Toute-Grâce du Plateau d'Assy en Haute-Savoie, un édifice ouvert de façon novatrice à l'art moderne. Il offre un tirage de ce travail en 1955 pour la chapelle Saint-Dominique, une ancienne grange nouvellement consacrée à l'entrée de Varengueville. L'attachement de l'artiste au village se poursuit par la création de vitraux religieux. Sollicité par l'abbé Jean Lecoq, curé de la paroisse, et le père Couturier, personnage important pour la rencontre de la modernité et de l'art sacré, Braque crée en 1954 avec le peintre verrier Paul Bony les trois panneaux du chœur, *Dominique avançant vers la sainteté*, et ceux plus décoratifs de la nef. Enthousiasmé par cette expérience, il réalise en 1956 la maquette du vitrail *L'Arbre de Jessé* pour l'église Saint-Valery à Varengueville. Ce dernier est réalisé en 1961 sur ordre d'André Malraux alors Ministre d'État des affaires culturelles.



George Braque
L'arbre de Jessé, vers 1955
Etude préparatoire au vitrail de l'église
Saint Valery
Gouache, encre de Chine
Rouen, musée des Beaux-Arts, don des
Amis des Musées de la Ville de Rouen

BRAQUE, LES DERNIERS PAYSAGES



George Braque
Barque sur la grève (marine noire), 1960
Huile sur toile
Nahmad collection

Braque revient une dernière fois au paysage entre 1955 et 1963 à Varengueville. Ce lieu dont il est devenu l'intime avait déjà fait naître quelques marines sous ses pinceaux au début des années 1930. Vides de motifs anecdotiques, marines crépusculaires et plaines cauchoises déploient un espace panoramique malgré la modestie de leurs formats allongés. Inédite chez le peintre, la simplicité des compositions porte tout l'accent sur l'horizon. La richesse tactile de la matière picturale rend quant à elle toute la densité de l'espace. Braque se renouvelle une dernière fois dans ces toiles en oubliant - comme dans le cycle des oiseaux - la gestion cubiste qui sous-tendait jusqu'alors son travail.

La Sarcleuse est la dernière grande toile de Braque. Dans une échelle plus grande, elle reprend les caractéristiques des derniers paysages auxquels, sous l'envol des oiseaux, elle ajoute la présence obsédante d'une machine agricole abandonnée.

BIOGRAPHIE

- 1882 Naissance à Argenteuil dans une famille d'entrepreneurs de peinture en bâtiments
- 1890 Sa famille s'installe au Havre. Son père est un peintre amateur
- 1899-1901 Apprentissage de peintre-décorateur au Havre puis à Paris
- 1902-1904 Premières peintures dans une veine impressionniste
- 1906-1907 Période fauve, influences de Matisse et Derain
- 1907 Influences de Paul Cézanne ; rencontre avec Pablo Picasso
- 1908- 1922 Période cubiste
- 1915 Grièvement blessé dans un combat de la Première guerre mondiale
- 1918-1920 Début des séries
- 1928 Paul Nelson lui fait découvrir Varengueville
- 1930 Nelson lui construit une maison et un atelier à Varengueville / Mariette Lachaud devient sa photographe et assistante
- 1931-1940 Plâtres gravés
- 1932 Eaux-fortes pour la *Théogonie* d'Hésiode
- 1939-1940 Sculptures à Varengueville
- 1953 Commande de l'État pour le plafond de la salle Henri II du Louvre, Paris
- 1961 Exposition *L'Atelier de Braque* au musée du Louvre, Paris
- 1963 Décès de l'artiste dans son atelier à Paris

PAUL NELSON (1895- 1979), UN ARCHITECTE AVANT-GARDISTE

Paul Nelson est le personnage clé dans la rencontre de ses amis Braque, Calder et Miró avec Varengueville. Il leur fait découvrir ce village dans lequel il s'est marié en 1920 avec Francine Le Cœur. Le couple possède, à partir de 1927, une résidence dans le bourg où ils reçoivent leurs amis peintres, sculpteurs, galeristes, intellectuels français et étrangers comme Vassily Kandinsky, Fernand Léger, Jean Arp, Christian Zervos, Henri Laurens et bien d'autres. Très proche de Braque depuis les années 1920, Nelson construit la maison de l'artiste à Varengueville en 1930, puis ses deux ateliers.

D'origine américaine, Nelson est un acteur et un théoricien de l'avant-garde architecturale. En 1927, il reçoit son diplôme d'architecture à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris où il a notamment eu comme professeur Auguste Perret (1874-1952), pionnier du béton armé qui sera le reconstruteur du Havre après la Seconde Guerre mondiale. Nelson s'inscrit dans le courant fonctionnaliste qui veut que la forme dépende de la fonction.

La Maison suspendue (1936-1938) est une expérimentation visionnaire restée à l'état de maquette, malgré son retentissement entre Paris et New York. Sa structure se compose de deux grands portiques élancés en acier inoxydable. Ils portent la toiture en tôle, et en façade un claustra à maille losangée. Les unités d'habitation à l'intérieur sont suspendues à ces portants. Constitué d'une série d'éléments préfabriqués pouvant être modifiés, ce projet d'habitation répond à une logique industrielle et revendique la liberté du plan libre. Les œuvres d'art font partie intégrante du projet de Nelson. Miró, Léger, Arp puis Calder collaborent au projet. Animé d'un profond humaniste, le domaine de prédilection de Nelson est l'architecture hospitalière. Son œuvre majeure est le *Centre hospitalier de Saint-Lô* (1948-1956) dans la Manche. Nelson a également réalisé la polyclinique François I^{er} au Havre, ainsi que les hôpitaux de Dinan et d'Arles entre 1965 et 1974.

JOAN MIRÓ (1893-1983), « LA COULEUR DE MES RÊVES »



Joan Miró
Tête de femme, novembre 1939
Huile sur toile de jute
Nahmad collection

La singularité de l'univers de Miró, son approche originale tant dans les domaines de la peinture et de la sculpture que de la céramique l'inscrivent au cœur des enjeux de l'art moderne. Profondément lyrique et personnelle, son œuvre se situe en-dehors des partis-pris d'abstraction ou de figuration.

Au début des années 1920, l'artiste lutte à la fois contre le réalisme, la tradition, l'académisme mais aussi le cubisme pour se frayer un chemin personnel en dehors des tentations du dadaïsme. Proche des surréalistes parisiens, il élabore au milieu de la décennie un langage totalement nouveau aux frontières de l'irrationnel, du rêve et de la poésie.

Pendant les années 1930, Miró s'éloigne du mouvement surréaliste à travers lequel il s'est découvert. Il manifeste son désir d'abandonner les méthodes conventionnelles de la peinture. Il multiplie dans ce but les recherches techniques, notamment dans les domaines du collage et du volume avec des assemblages peints : les peintures-objets. Son univers plastique éminemment subjectif commence à rencontrer un certain succès à la veille de la guerre.

MIRÓ ET VARENGEVILLE

Les rapports de Miró avec Varengenville pourraient étonner de la part d'un Catalan viscéralement attaché à sa terre natale, s'ils n'étaient déterminés par l'amitié et la montée de la Seconde Guerre mondiale. L'artiste découvre le village à l'invitation des Nelson en 1937. S'il travaille entre Barcelone et Paris depuis 1920, le moment est douloureux pour lui qui vit exilé en France depuis l'été précédent à cause de la Guerre civile espagnole. Il apporte son soutien aux Républicains en réalisant une grande peinture murale, *Le Faucheur*, pour le Pavillon espagnol de l'Exposition universelle de Paris en 1937. Miró revient à Varengenville en mars et pendant l'été 1938 pour réaliser un décor sur les murs de la salle à manger des Nelson. L'architecte intéressé par l'interaction entre les arts le fait alors participer au projet de la *Maison suspendue*.



Joan Miró
Le vol de l'oiseau sur la plaine II, juillet 1939
Huile sur toile
Nahmad collection

En juillet 1939, Miró réalise une série de quatre toiles intitulées *Vol d'un oiseau sur la plaine*. Peintes à Paris, l'idée en a néanmoins germé lors d'un voyage en train vers la Normandie pendant lequel l'artiste s'est absorbé dans le lourd vol de corbeaux sur les champs. Cette suite est moins violente que les pastels ou les *Peintures sauvages* des années précédentes qui exorcisaient les angoisses de Miró face à la montée des tensions en Europe. Dans *Vol d'un oiseau sur la plaine II*, les motifs - l'oiseau à gauche, deux collines en bas à droite, un personnage au centre - se plient sans tension à la calligraphie particulière de l'artiste pour flotter à la surface du champ pictural. La couleur se libère du dessin de façon nouvelle dans la vibration des auras colorées.

D'août 1939 à mai 1940, l'artiste et sa famille se réfugient à Varengenville devant l'imminence de la guerre. Pendant ces dix mois sur la côte normande, Miró mène une vie retirée et inquiète. Il renoue avec la nature – qui lui manquait depuis son exil - et développe une riche vie intérieure. Au début de cette retraite obligée, deux séries de peinture sur toile de jute, *Varengenville I* et *Varengenville II*, ainsi dénommées par l'histoire de l'art, montrent une aisance nouvelle du trait à définir des formes transparentes. Chez Miró, les compositions fonctionnent de manière presque autonome d'une œuvre à l'autre. La libération de la couleur des toiles précédentes est contredite par la gouache contemporaine dédiée à son épouse Pilar, œuvre dans laquelle la couleur est assujettie au dessin. Une certaine inquiétude ressort de l'inventivité et du dynamisme de ces différentes créations. Les peintures de Miró à Varengenville reflètent dans cette ambivalence les tensions de l'artiste. À partir de ce séjour en Normandie, l'étoile, la femme et l'oiseau déjà présents dans son imaginaire deviennent ses thèmes définitifs.

Miró revient quelquefois à Varengenville jusque dans les années 1950, par amitié pour Nelson et Braque. Les échanges d'œuvres qu'il fait avec le peintre signalent le renforcement de leur affection lors de leur séjour partagé au début de la guerre.

BIOGRAPHIE

- 1839 Naissance à Barcelone dans une famille d'artisan d'art
- 1907 Études de comptabilité et cours du soir à l'École des beaux-arts de Barcelone
- 1912-1918 Études d'art à Barcelone, découvre l'art moderne
- 1920 Premier séjour à Paris
- 1921-1936 Travaille entre Paris et l'Espagne
- 1923-1930 Période surréaliste
- 1930-1937 Période de crise et de réflexion, expériences techniques, collages et sculptures-objets
- 1936-1940 Exil en France à cause de la guerre civile espagnole
- 1939-1940 Réfugié 10 mois à Varengenville-sur-Mer
- 1940- 1941 Série des *Constellations*
- 1983 Décès le 25 décembre

ALEXANDER CALDER (1898-1976) - LE VIDE ET LE MOUVEMENT

Francophile depuis son premier séjour à Paris en 1927, Alexander Calder passe la moitié de sa vie en France. Les rapports du sculpteur américain avec Varengeville sont avant tout placés sous le sceau de l'amitié qu'il porte à Miró, à son compatriote Nelson ainsi qu'à Braque. Invité par les Nelson, Calder découvre Varengeville en avril 1937, et y loue une maison pendant l'été qui voit passer nombre d'acteurs de l'art moderne. Dans une lettre, il écrit « Cet endroit [...] est assez densément peuplé par les Montparnos. [...] Inutile de dire que je n'ai pas fait beaucoup de travail ici ».

Les créations que Calder offre à ses amis de Varengeville montrent son évolution dans le domaine de la sculpture. Le *Portrait de Joan Miró* (1930) témoigne de l'amitié profonde qui lie deux artistes aux caractères opposés, le Catalan discret et le Yankee extraverti. Tête dessinée dans l'espace par le fil de fer, l'œuvre abolit les principes de la sculpture traditionnelle. Calder utilise ce matériau industriel pour des œuvres figuratives dans la deuxième moitié des années 1920, pour ensuite en faire la structure porteuse de ses mobiles.

Au début des années 1930, Calder passe soudain à l'abstraction après sa rencontre avec Piet Mondrian. La structure filaire (vers 1937) est un cadeau offert à Braque. Elle peut être soit posée, soit suspendue afin de pouvoir osciller. L'intégration du mouvement est un apport majeur de Calder à la sculpture moderne. Axe directeur, le mouvement se décline à travers le thème de la danse. Une photographie atteste de la présence du *Danseur* (1936) dans le salon des Nelson à Varengeville. Sans volonté figurative, la sculpture évoque la chorégraphie sous un mode synthétique par le contre-balancement des formes ondulantes et le contraste des couleurs. Reposant sur trois extrémités ténues, elle semble échapper à la gravité.



Alexander Calder
Constellation avec cadran solaire, 1943
Bois peint et fil de fer
Paris, Centre Pompidou, Musée d'Art moderne / Centre de création industrielle, donation de l'artiste, 1966

Dans un parallélisme troublant avec les *Constellations* commencées par Miró à Varengeville, Calder réalise aux États-Unis une série de sculptures baptisées du même nom. Ces créations abstraites évoquent des astres gravitant dans l'espace. À cause de la pénurie de métal, il utilise des pièces de bois sculptées aux couleurs intenses qu'il relie par du fil d'acier. Le dispositif ouvert lui permet une autre appropriation du vide. L'éclatement de la composition vient compenser l'absence du mouvement.

Constitutive de ses sculptures, la couleur est également abordée de façon autonome par Calder dans un travail sur papier qu'il décline volontiers à la gouache. Cette production est un moyen supplémentaire d'étudier le mouvement et l'espace. Dans l'aquarelle qu'il offre à la fin de sa vie à Nelson, le motif de la spirale noire produit un effet cinétique. La sensation est accentuée tant par la disposition calculée des disques que par l'énergie des contrastes chromatiques.

L'esplanade du musée des Beaux-Arts de Rouen accueille depuis avril 2018 une sculpture monumentale de Calder prêtée par le musée national d'art moderne de Paris. *Horizontal* (1974) présente la combinaison habituelle chez le sculpteur depuis le début des années 1950 d'un mobile juché sur un stable. Le stable exclut le mouvement, mais comme le mobile, il accapare le vide pour en faire un de ses constituants. Les plaques de métal aux arêtes vives tranchent en effet l'espace - sans le remplir - et le découpent de leurs reperlages.

BIOGRAPHIE

1898 Naissance dans une famille d'artistes, père et grand-père sculpteurs, mère peintre

1919 Diplômé dans le Génie Mécanique

1923 Études à l'*Art Students League of New York* pour devenir peintre

1926-1931 *Le Cirque* miniature (Whitney Museum, New York)

1931 Membre du groupe *Abstraction-Création* (Jean Arp, Robert Delaunay, Jean Hélion, Piet Mondrian...)

1939 Premier mobile monumental, Museum of Modern Art, New-York

1940-1943 Série des *Constellations*

1952 Découvre Saché en Touraine, vit désormais entre la France et les États-Unis.

1965 Rétrospective Calder au musée national d'art moderne à Paris

1976 Décès à New York

FICHE ŒUVRE



Georges Braque
La Côte de Grâce à Honfleur
1905
Huile sur toile
Le Havre, MuMA

Qu'est-ce qu'on voit ?

Dans ce paysage, le regard est attiré par la luminosité de l'ocre-jaune du chemin de terre et la blancheur du store d'une boutique, bien plus que par les personnages pensifs relégués dans l'ombre au premier plan à droite. L'image oppose une partie droite faite de courbes et de masses végétales confuses à la géométrie des architectures sur la gauche. L'alternance de parties claires et sombres rythme la toile et construit sa profondeur. La composition est fermée de manière classique par les verticales d'un tronc et d'une croix aux marges de l'image.

L'œuvre dans la carrière de l'artiste

Braque peint ce paysage à l'âge de 23 ans, à Honfleur où sa famille, des artisans-entrepreneurs dans la peinture de décoration, loue une villégiature pendant l'été au début du 20^e siècle. Cette toile est une des rares œuvres survivantes de cette période. L'artiste a en effet souvent détruit ses toiles de jeunesse faites de portraits et de paysages pour ne garder que celles qu'il estimait. La peinture montre un jeune artiste sensible à l'impressionnisme. Le sujet contemporain, l'affirmation de la touche ainsi qu'un certain refus du détail ancre le jeune artiste dans ce mouvement. Le contour précis de certains motifs (banc, arêtes des marches du calvaire, maisons) montre toutefois une certaine timidité vis-à-vis de la dissolution atmosphérique. Les couleurs sont objectives alors que l'été suivant, en 1906, les tons purs et subjectifs feront participer Braque au fauvisme, la toute première avant-garde de l'art moderne en France.

L'œuvre dans son époque

Braque grandit au Havre, dans une ville marquée du sceau de l'impressionnisme. Son propre père, peintre amateur, travaille dans cette veine. Comme nombre de futurs acteurs de l'art moderne, Braque sacrifie à ce mouvement qui au tournant du siècle incarne la nouvelle peinture face à la tradition académique. L'impressionnisme renouvelle l'objectif de l'imitation par l'enjeu d'une vision personnelle. L'art moderne va développer ce principe de subjectivité mais ne retiendra plus la soumission aux apparences visuelles.



Georges Braque

Nu couché

1935 (repris dans les années 1950)

Huile sur toile

Collection privée

Qu'est-ce qu'on voit ?

La toile représente une femme nue allongée sur un canapé dans un intérieur, le bas du corps en partie couvert d'un drapé. Une plante verte dans un pot et un journal de mode sont posés sur un meuble au-dessus d'elle. Des lambris sur la droite du tableau et les motifs décoratifs d'un papier peint ou de tissus décrivent l'environnement. Les formes ovoïdes du nu et du drapé contrastent avec le vocabulaire géométrique du reste du tableau. L'opposition est tempérée par le signe aigu des seins et quelques formes arrondis balisant l'intérieur. Le blanc autour du nu trouve son écho à droite et à gauche de la toile. Ce jeu d'harmonisation signale le tempérament classique du peintre.

A la différence du nu couché dont la forme est continue, l'espace se trouve morcelé. L'intérieur est traduit par la juxtaposition de plans au décor tapissant. Malgré l'oblique des lambris à droite, cet espace s'inscrit à la surface de la toile afin de ne pas la creuser. Le recoupement des plans et la transparence de certains motifs suggèrent cependant la profondeur. Braque cherche à rendre la troisième dimension par une orchestration subtile des deux dimensions.

L'œuvre dans la carrière de l'artiste

Secondaire dans l'œuvre de Braque, la figuration humaine intéresse plus souvent l'artiste dans l'entre deux guerres, pour ensuite devenir ponctuelle. Le nu est rare dans les périodes fauve et cubiste de l'artiste. À partir de 1922, il peint une série de grandes femmes drapées, les *Canéphores* (« les porteuses de corbeille ») ainsi que des nus féminins à la définition plastique ample et sensuelle. Par leur thématique classique, ces nus associés à des drapés s'inscrivent dans le « retour à l'ordre ». Aux lendemains de la guerre, cette réaction contre les outrances des avant-gardes retourne à des formes plus unitaires ainsi qu'à des thèmes traditionnels comme le nu. Braque s'en émancipe après 1928 pour des formulations anatomiques plus inventives et le retour à la complexité des plans.

Au début des années 1930, la série des baigneuses est influencée par la redécouverte par le peintre de la côte normande. Le *Nu couché* est plastiquement proche de cette suite, la dernière consacrée à ce thème dans l'œuvre de l'artiste. Le cycle se caractérise par une reformulation résolument moderne du schéma corporel. Chez Braque, ces différents moments de recherches sur le corps sont parallèles aux investigations de Picasso sur le même sujet. Après l'amitié fusionnelle des années cubistes, les deux artistes s'observent et parfois se confrontent - entre rivalité et admiration - tout au long de leur vie.

L'œuvre dans son époque

Le nu est un sujet fondamental dans l'histoire de l'art occidental. Réinvesti par la culture humaniste de la Renaissance, ce genre trouve ses racines esthétiques et son autorité dans l'art de l'Antiquité gréco-romaine. Son étude est à la base de l'enseignement académique afin de maîtriser le genre supérieur de la peinture d'histoire dont il est une des catégories. Les artistes modernes assume cet héritage du nu mais en redéfinissent l'esthétique et le vocabulaire, entre insolence et créativité. Les sources plastiques du *Nu allongé* sont anticlassiques par leurs références à des formes d'art archaïques, primitivistes ou mécanomorphes.

Cette ouverture à d'autres références est éprouvée dès les premières avant-gardes.



Qu'est-ce qu'on voit ?

Une femme joue du piano dans un intérieur tapissé d'un papier peint richement décoré; des motifs en forme de C derrière la tête du personnage évoquent peut-être la rambarde d'une fenêtre. La silhouette est définie de face et de profil. Un rideau bleu sombre ferme la toile sur la gauche. Inscrite dans un format en hauteur, la composition privilégie la verticalité des lignes et des pans de couleur jusque dans l'étirement du cou. L'équilibre concerté des contrastes de formes (arabesques et formes anguleuses) et de couleurs (rose de la robe et sa complémentaire verte des motifs du papier) démontrent dans sa recherche d'équilibre le caractère classique de l'artiste.

Georges Braque

La Pianiste

1937

Huile sur toile

Lyon, musée des Beaux-Arts

L'œuvre dans la carrière de l'artiste

Passionné de musique, Braque consacre plus de 200 œuvres à ce thème dès sa période cubiste, notamment à travers la représentation d'instruments et de partitions. Le peintre est lui-même un musicien confirmé. Il prend peu avant 1900 ses premières leçons de flûte et de violon avec Gaston Dufy, le frère du peintre, et joue avec talent de l'accordéon. Erik Satie est un de ses intimes. Braque se rapproche du compositeur Georges Auric dans les années 1920 quand il réalise décors et costumes pour les ballets russes de Diaghilev.

Dans la deuxième moitié des années 1930, Braque peint des scènes d'intérieurs avec une musicienne parfois associée à une chanteuse dans la série des *Duo*. Malgré le renvoi à une situation réelle par le décor et le vêtement, ces figures fonctionnent comme les allégories traditionnelles où un personnage symbolise une activité ou un concept. Ces muses modernes personnifient la musique, comme *La femme au chevalet* (1936) devient celle de la peinture. L'esprit classique du sujet est renforcé par le renvoi du profil de la pianiste aux céramiques à figures noires de la Grèce archaïque.

Dans les années 1930, Braque réhabilite la figure dans un espace ornemental de signes et de couleurs. La perméabilité et la transparence des plans est presque oubliée, tandis que l'unité des motifs s'affirme dans le dessin qui les cerne. La logique cubiste des multiples points de vue reste cependant active dans la silhouette à la fois de face et de profil ainsi que dans le déploiement de la caisse du piano à la surface de la toile.

L'œuvre dans son époque

À partir de la Renaissance, la peinture trouve sa noblesse intellectuelle à travers l'idée de *Ut pictura poesis*, (« la peinture est comme la poésie »), c'est-à-dire dans ses correspondances avec l'approche poétique de la littérature. L'art moderne pourrait quant à lui être régi par *Ut pictura musica* (« la peinture est comme une musique ») pour ses capacités de subjectivité et son potentiel d'abstractisation. Cette correspondance nouvelle s'affirme entre autre par le transfert du vocabulaire musical dans le titre de certaines œuvres, notamment dans la peinture abstraite où les termes d'« improvisation » et de « composition » font florès. À travers la nature-morte d'instruments et la représentation de musiciens, le cubisme a été tout particulièrement sensible au domaine de la musique. Par cette iconographie, le mouvement avant-gardiste relie l'arbitraire de son vocabulaire pictural à celui de l'écriture musicale. d'approches poétiques de la littérature



Qu'est-ce qu'on voit ?

Un personnage apparaît dans un jeu d'arabesque. Sa silhouette est en partie détournée par de larges surfaces blanches animées de prismes verticaux. Le nom d'Héraclès apparaît gravé en lettres de l'alphabet grec. Le héros antique est représenté en train de tuer les oiseaux du lac Stymphale aux plumes d'airain, le sixième de ses douze travaux. Il tient d'une main un volatile qu'il va frapper de son bras gauche levé. Le torse de face est associé à une tête où se dessine la ligne d'un profil, les jambes sont elles-mêmes rendues selon ce point de vue. La répétition des entrelacs dans la partie supérieure trouble la perception du corps mais traduit la tension du combat.

Georges Braque

Héraclès

1931

Plâtre gravé

Saint-Paul-de Vence, Fondation

Marguerite et Aimé Maeght

L'œuvre dans la carrière de l'artiste

En 1931, Braque invente une technique originale par l'incision d'un dessin blanc à la surface d'un plâtre peint en noir. L'effet graphique inverse le rapport habituel d'un trait foncé sur une surface claire commun au dessin et à la gravure. L'arabesque blanche compose les silhouettes de manière ambivalente par la répétition des contours et le fractionnement des surfaces. En phase avec les peintures contemporaines de l'artiste, la séparation de la couleur et du dessin organise le traitement des jambes et d'un bras en ne faisant pas coïncider la ligne et la surface. Comme dans sa série contemporaine des *Baigneuses*, Braque cherche à réinventer le schéma corporel en dehors de toutes données traditionnelles.

Après les dalles réalisées au début de la décennie, l'artiste travaille dans cette manière sur des formats plus modestes à la veille de la guerre. Les thèmes mythologiques perdurent mais ils sont désormais traduits dans un langage graphique aux références archaïsantes. Braque s'intéresse en effet à l'Antiquité à travers les auteurs anciens comme Hésiode et il en retient sur le plan artistique les expressions les plus primitives. Son attrait pour la période va aux formes précédant l'horizon classique des 5^e et 4^e siècles que retenait la culture occidentale depuis la Renaissance.

L'œuvre dans son époque

Braque n'a jamais adhéré au surréalisme dont le manifeste est édité par André Breton en 1924. Son travail présente cependant quelques échos avec ce mouvement actif et dominant dans l'entre deux guerre. Comme incisés d'un seul jet, la liberté des dessins sur plâtre, ou des gravures de la *Théogonie* (1932-1935), n'est pas sans évoquer l'écriture automatique. La réappropriation du monde de l'Olympe sous un mode archaïsant de la part de Braque rejoint par ailleurs l'attrait des surréalistes pour la profondeur mentale du mythe et pour les expressions primitives.

Résolument attaché à la figuration, l'art de Braque ignore totalement l'abstraction dont les expressions se diversifient à cette époque.

FICHE ŒUVRE



Georges Braque

Les Travaux et les jours

1939-1940

Bronze

Saint-Paul-de Vence, Fondation
Marguerite et Aimé Maeght

Qu'est-ce qu'on voit ?

Ce petit bronze représente un cheval attelé à une charrue. Le motif est réinventé sans concession à la vérité visuelle au moyen de formes globalisées. Les pattes avant, le cou et les oreilles sont travaillés dans une même partie courbe dont le décor de branche stylisée tranche sur la sobriété des autres surfaces. L'artiste associe le modelage avec l'assemblage d'éléments récupérés. La charrue est ainsi faite à partir d'un coin et de tuyaux en métal. La composition de l'œuvre privilégie le point de vue unique. Son titre, *Les Travaux et les jours*, renvoie à un poème d'Hésiode écrit à la fin du 8^e siècle avant J.C.

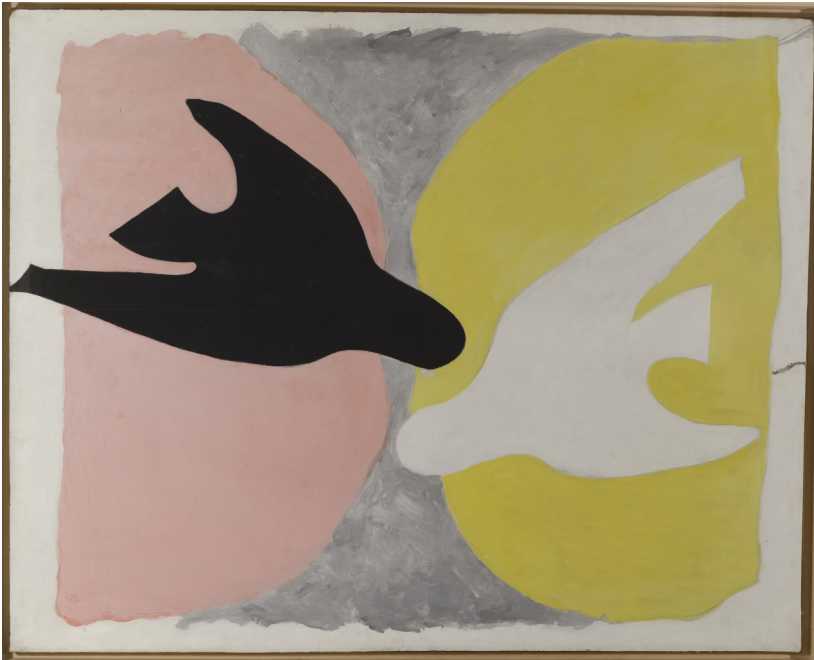
L'œuvre dans la carrière de l'artiste

La sculpture n'avait guère intéressée Braque jusqu'en 1939, à l'exception de quelques volumes de papier, tous disparus, pendant sa période cubiste. Son œuvre sculpté comprend une trentaine de pièces pour la plupart réalisées à Varengeville au début de la guerre. La présentation de 9 de ces sculptures au Salon d'automne de 1943, où une salle d'honneur est réservée à l'artiste, témoigne de son attachement à ce nouveau travail. Autodidacte dans ce nouveau domaine, Braque est toutefois très proche du sculpteur Henri Laurens (1885-1954) depuis 1911. À la toute fin de sa carrière, l'artiste investit une dernière fois le volume avec la réalisation de modèles à la gouache pour des bijoux que réalise le joaillier Heger de Loewenfeld († 2000).

L'œuvre dans son époque

L'art moderne remet en cause les pratiques et les principes formels de la sculpture tels que définis à la fin de la Renaissance. Le retour à la taille directe rejette la délégation à un praticien d'une forme conçue par le modelage. La sculpture réinvestit la polychromie, découvre les ressources d'expression du volume concave ou du vide. De nouveaux matériaux sont abordés mais l'assemblage d'objets ou de choses récupérés redéfinit totalement l'élaboration du volume. Le cubisme préfigure cette révolution par l'introduction d'éléments du réel dans le territoire de l'art avec en 1912 les papiers collés de Braque ou la toile cirée de la *Nature-morte à la chaise cannée* de Picasso. Cette nouvelle technique de l'assemblage est amplifiée par les mouvements dada et surréaliste dans l'entre deux guerres.

FICHE ŒUVRE



Georges Braque
L'Oiseau noir et l'oiseau blanc
1960
Huile sur toile
Collection privée

Qu'est-ce qu'on voit ?

Un oiseau noir et un oiseau blanc semblent prêts à se croiser à la surface de demi-cercles jaune et rose séparés de gris. Les formes simplifiées sont peintes en aplats, le gris est cependant légèrement nuancé et animé par la brosse. La composition est encadrée de blanc.

Les principes majeurs de Braque, revendication du champ pictural et traduction de la profondeur au moyen des deux dimensions, trouvent dans cette œuvre une expression à la fois sobre et subtile. La surface de la toile est affirmée par les aplats, son contour par une marge blanche. Les oiseaux flottent sur les pans colorés, le volatile blanc sort à peine du fond jaune quand le noir traverse toutes les plages de couleurs. Sur la gauche, l'extrémité de son aile crée un effet discret de hors champ qui contredit l'enfermement de la composition par la marge blanche.

La symétrie stable des demi-cercles est dynamisée par les vols opposés, celui de l'oiseau de droite est accusé par les deux obliques grises au bord de la toile.

L'œuvre dans la carrière de l'artiste

Au début des années 1950, Braque commence un dernier cycle sur le thème des oiseaux. Le motif était auparavant apparu comme détail dans les gravures de la *Théogonie* d'Hésiode en 1932, puis dans quelques plâtres gravés. Sa silhouette traverse quelquefois l'avant-dernière série des *Ateliers* avant de devenir sujet en soi. Le motif devient icône ou signe, « l'oiseau succinct » selon Saint John Perse, dans lequel Braque rejoint les recherches d'Henri Matisse (1869-195) sur la forme-couleur. Braque retient ce parti pris en 1952 quand l'Etat français lui commande un décor pour le plafond de la salle Henri II au musée du Louvre à Paris. Aucun peintre n'avait été ainsi honoré depuis Delacroix au milieu du 19^e siècle. Pour ce projet, Braque peint de grands oiseaux noirs cernés de blanc sur un bleu profond.

À partir de ce cycle Braque s'éloigne des logiques cubistes qui sous-tendaient sa peinture pour retourner à l'unité de la forme.

L'œuvre dans son époque

Dans les années 1960, la génération montante ne retient pas les méditations picturales de Braque et sa conception d'une peinture sans engagement. Elle rejette l'autorité de la main pour un métier impersonnel ou veut même aller au-delà de la peinture, notamment abstraite, au bénéfice de démarches résolument conceptuelles. Elle trouve ses sources dans le dadaïsme et la démarche conceptuelle de Marcel Duchamp (1887-1968) bien plus que dans le cubisme. Les Nouveaux réalistes, le Pop art, le groupe Fluxus, inventent de nouvelles expressions artistiques à travers l'appropriation de la société contemporaine et de nouveaux moyens techniques.

FICHE ŒUVRE



Georges Braque

Atelier VI

1950-1951

Huile sur toile

Saint-Paul-de Vence, Fondation Marguerite et Aimé Maeght

Qu'est-ce qu'on voit ?

Accueilli par un chevalet, une palette et deux pinceaux, le spectateur se trouve dans la position du peintre prêt à se mettre au travail dans son atelier. Braque inventorie dans cette toile les différents objets qui peuplent son lieu de création. Certains sont immédiatement lisibles, tels les nombreux vases et récipients, les outils ou l'oiseau posé sur le chevalet ; d'autres apparaissent de façon plus elliptique jusqu'à devenir parfois de purs éléments picturaux. Une lampe à pied et un luminaire de plafond occupent le haut de la composition. Un visage de profil, renvoie au travail de sculpteur de Braque. En bas à gauche, le mot « cahier » évoque ses écrits sur l'art ; commencés en 1917, ils sont publiés en 1947.

Le peintre fait également l'inventaire de ses différents modes de représentations. L'aplat et le dessin autonomes, leur coïncidence ou leur séparation, l'indice ou l'entièreté des choses, les multiples points de vue, la superposition ou la transparence orchestrent de façon magistrale la traduction des objets, de leurs rapports entre eux et avec l'espace.

L'œuvre dans la carrière de l'artiste

À la fin des années 1920, Braque peint de petits intérieurs intimistes. Il passe dans les années 1930 à la représentation de grands espaces cubistes pour aboutir dans les années 1940 à des rendus très personnels des lieux de sa vie quotidienne. Entre 1949 et 1956, la série des 8 *Ateliers* est la dernière à se consacrer à des intérieurs. Elle s'achève au moment où commencent les deux derniers cycles du peintre. La série des *Oiseaux*, dont elle abrite quelques spécimens, et les derniers paysages à Varengeville, ultime ouverture sur le monde, continueront de s'intéresser au traitement de l'espace mais sans le régime cubiste qui ordonnent encore les *Ateliers*.

L'œuvre dans son époque

La représentation de l'atelier est un thème essentiel de l'art occidental depuis que la Renaissance a défini l'art pictural comme activité intellectuelle. La mise en image du lieu de création questionne le processus et l'identité de la peinture ; également celle du créateur quand l'exercice se conjugue à celui de l'autoportrait dont l'atelier est finalement une variante. À travers ce jeu relationnel, l'atelier devient la métaphore de la peinture elle-même. Le romantisme, puis le symbolisme, l'érigent en refuge abritant l'alchimie de l'art. Les modernes accaparent ce thème où s'interroge la peinture. Les avant-gardes conjuguent la nouveauté de leur langage pictural à la représentation du lieu qui l'abrite, l'atelier devient manifeste pictural. Cette relation consubstantielle de l'art à son lieu est confirmée par l'histoire de l'art qui souvent jalonne la production des artistes à l'aune de leurs différents lieux de travail. L'atelier devient par ailleurs une création à part entière. La structure-accumulation du *Merzbau* (1923-1933) de Kurt Schwitters envahit sa maison jusqu'à en être indissociable. Le sculpteur Constantin Brancusi élabore, expose et redéfinit ses œuvres dans une relation constante avec leur lieu de naissance, lequel est légué à l'État français comme partie intégrante de son travail.

FICHE ŒUVRE



Alexander Calder

Portrait de Miró

Vers 1930

Fil de fer

Barcelone, collection MAPFRE, en dépôt temporaire

Qu'est-ce qu'on voit ?

Ce portrait de Joan Miró est uniquement constitué de trois fils de fer. Ces derniers dessinent les différents éléments du visage (yeux, nez, oreilles...), le contour de la tête, la ligne occipitale et celle d'une mèche sur le front. La courbure du métal induit le volume sans le matérialiser. Ce dessin dans l'espace retrouve ses deux dimensions par le biais de son ombre portée. La projection donne une lecture dynamique de l'œuvre. Les points de vue simultanés sur ce portrait qu'elle engendre rejoint le système de représentation du cubisme. L'œuvre suspendue tourne au gré du hasard et rejette l'immobilité jusqu'alors inhérente à la sculpture. Ce portrait est réalisé deux ans après que Calder ait fait la connaissance du peintre espagnol. De cette rencontre naît une longue amitié entre les deux artistes.

L'œuvre dans la carrière de l'artiste

Calder vit à Paris entre 1926- 1933. Pendant ce séjour, le jeune artiste pose les bases de son œuvre à venir de sculpteur. Il découvre notamment les concepts révolutionnaires du vide et du mouvement à travers l'usage du fil de fer. Cette nouvelle forme de sculpture métallique et linéaire est l'une des créations les plus radicales de l'art du 20^e siècle. Elle renverse les acquis traditionnels de la sculpture en annulant la matière, le plein et le socle. Le fer est un matériau industriel inédit dans la sculpture que Calder utilise également sous forme de plaque dans les mobiles à partir de 1930. Ces œuvres résolument abstraites amplifient la mobilité relative des premières structures filaires en faisant du mouvement et de la couleur des ingrédients à part entière. Le passage à ce travail abstrait est déterminé par la rencontre de Calder et Piet Mondrian en 1930.

Au terme de ces huit années, Calder est devenu un artiste d'envergure internationale, et l'une des figures les plus marquantes de la sculpture du 20^e siècle.

L'œuvre dans son époque

Par la mise en image ou l'utilisation du mouvement, l'art de la première moitié du 20^e siècle répercute le mythe de la vitesse qui traverse toute la culture de la modernité.

Le cubisme s'intéresse au caractère mobile de la perception par le biais de la simultanéité des points de vue. Le futurisme italien fait de la vitesse et du mouvement mécanique un idéal esthétique et moral. Le constructivisme aborde le mouvement comme un thème en soi et un médium à part entière. Il est parfois signifié par des rapports de formes, de couleurs et de matériaux, parfois produit par des vibrations optiques. Et concrètement mis en œuvre par Naum Gabo avec *Construction cinétique* dès 1920, année où Man Ray crée le premier mobile abstrait, *Obstruction*. En 1913, Marcel Duchamp renverse une roue de bicyclette et la fixe sur un tabouret pour cultiver le paradoxe d'un mouvement immobile. L'essor du cinématographe incarne de façon exemplaire ce nouvel esprit. Toute une série d'expériences fait de cette technique un champ d'exploration figurative ou abstraite (*Rhythmus 21*, Hans Richter, 1921; *Le Ballet mécanique*, Fernand Léger, 1924 ; *Anemic Cinéma*, Marcel Duchamp, 1926)

FICHE ŒUVRE



Joan Miró

Sans titre (Pour Pilar)

12 octobre 1939

Gouache sur papier

Collection particulière, en dépôt à la Fondation Joan Miró,
Barcelone

Qu'est-ce qu'on voit ?

Sur un fond de gouache bleue, Miró peint trois personnages et un oiseau. De droite à gauche, une femme écarte les bras, un homme avec un petit chapeau lève les bras au ciel, un oiseau aux ailes ouvertes le relie à la figure, également aux bras écartés, qui part en courant. Il s'agit d'une femme comme l'indiquent les seins schématisés et les trois longs cheveux ; leurs lignes ondulantes enchainent les éléments entre eux. Les couleurs soutenues se limitent aux trois primaires, au noir et au blanc. Les figures sont dessinées dans un trait à la finesse régulière. Leurs silhouettes sont plus ou moins transparentes ou remplies de couleur. L'œuvre offre une lecture ambivalente en opposant la fraîcheur des couleurs à la gestuelle affolée des personnages. L'œuvre est dédiée à l'épouse de Miró : « Pour Pilar 12 octobre 1939 » (sous le mollet de la femme qui court).

L'œuvre dans la carrière de l'artiste

Cette gouache est caractéristique du style initié par Miró à partir du milieu des années 1920. Auparavant, dans sa période « détailliste », l'artiste déclinait une surcharge de motifs figuratifs avec l'attention d'un miniaturiste. L'aspect obsessionnel et précis de cette période préfigure l'entrée dans le surréalisme de Miró au milieu de la décennie. Ses compositions s'épurent au fur et à mesure que l'artiste invente un langage totalement nouveau, issu de l'imaginaire, du rêve et de la poésie. La figuration devient tellement subjective et codifiée que ses créations schématiques deviennent des signes. Sa peinture commence à présenter une différenciation de la couleur à l'intersection des formes. Ce procédé récurrent lui permet d'accuser la surface picturale en annulant l'effet de superposition des plans.

La gouache est réalisée dans les premiers temps du séjour de Miro à Varengueville. Durant cette période, le peintre se réfugie dans la poésie de son travail. Il échappe aux incertitudes du temps en commençant la série de gouaches des *Constellations*, dont le monde foisonnant s'inspire de ses contemplations nocturnes. Deux séries sur toiles de jute, *Varengueville I et II*, font également souvent référence à la nuit dans leurs titres et le motif récurrent de l'étoile.

L'œuvre dans son époque

Les années 1930 se caractérisent par une atmosphère troublée due à la crise économique, à l'essor des pouvoirs totalitaires et à la montée des tensions internationales. Dans cette période sombre, les artistes interrogent l'engagement politique. La question se pose avec d'autant plus d'acuité que, depuis la fin du 19^e siècle, ils cherchent à rendre l'art autonome, à le libérer de l'histoire immédiate ainsi que de l'imitation de la réalité. À la charnière des deux conflits mondiaux, face à la montée du nazisme et du fascisme, à la réalité du régime stalinien, à la guerre d'Espagne, les artistes se confrontent à ce paradoxe de l'art moderne qui oppose liberté créatrice et message idéologique. Si certains prennent position, leur attitude n'est ni univoque ni unanime.

L'après-guerre voit la percée du surréalisme à Paris. Si le groupe se rapproche pendant un temps du dadaïsme, il en abandonne le recours systématique à la provocation et à l'absurde pour privilégier un engagement politique polarisé entre anarchisme et communisme. Pour certains, la résistance consiste justement dans la préservation de la liberté personnelle et de l'indépendance apolitique de l'art. C'est le cas de l'art abstrait ou des peintres véristes sans souci de dénonciation qu'incarne un peintre comme Balthus. Ces divergences sur l'engagement ou l'indépendance de l'art s'expriment à l'Exposition Universelle de Paris en 1937 où sont conjointement présentés *Guernica* de Pablo Picasso et *La Fée électricité* de Raoul Dufy.

Varengeville-sur-Mer est particulier à la fois pour sa localisation sur la côte d'Albâtre, falaise normande, mais aussi pour sa lumière. Avant Braque, Nelson, Miro et Calder, ce village entre campagne et mer a inspiré de nombreux artistes.

Nelson s'y installe en 1930 et y vit la moitié de sa vie jusqu'à sa mort. Il y accueille Calder à deux reprises, Braque de manière fréquente. Miro y trouve refuge un an pour fuir l'Espagne et sa guerre civile. D'autres artistes sont invités à l'été 1937. Certains artistes y restent plus longtemps que d'autres : passage éphémère ou présence éternelle, comme le prouvent les cimetières de Varengeville-sur-Mer.

Il s'agira pour l'élève de :

- Comprendre comment les motifs artistiques habituels sont réinventés par exemple, le motif : les côtes, la plage, les falaises ; l'oiseau, la chaise de jardin ;
- Comment appréhender le paysage comme motif ;
- Produire un dessin sur le vif ;
- Comprendre qu'un lieu peut être source d'inspiration pour un artiste : matière, couleur, espace ;
- Observer la transformation du paysage maritime entre le milieu du 20^e siècle et aujourd'hui, transformation provoquée par le recul des falaises.

PRÉSENTATION DES ARTISTES

Les communautés d'artistes et leurs réseaux

Nelson, Braque, Miro et Calder composent un quatuor d'artistes qui entretiennent des liens privilégiés entre eux, que la maison de Varengeville-sur-Mer, cristallise. En 1937, tous s'y retrouvent et de ces rencontres amicales et artistiques sont nées des aspirations plastiques communes.

Il s'agira d'amener l'élève à :

- Percevoir comment les échanges entre pairs sont source d'émulation et d'inspiration ;
- Amener les élèves à réaliser une production commune ;
- Etudier d'autres communautés d'artistes (la Pléiade au 16^e siècle, le Surréalisme et l'OuLiPo au 20^e siècle) ou de penseurs.

Paul Nelson (1895 – 1979)

Architecte né à Chicago, il s'engage dans les forces aériennes lors de la 1^{ère} Guerre Mondiale. Il revient en France en 1920 où il se marie avec Francine Le Cœur, décoratrice parisienne. Il est le premier de cette communauté d'artistes à s'installer à Varengeville, où il invite ses amis faisant ainsi découvrir ce site.

Il conçoit les plans de la maison de Varengeville et de l'atelier de G. Braque, son ami. Il s'intéresse à travers le projet de la Maison suspendue à l'intégration de l'art dans le lieu de vie.

George Braque (1882 – 1963)

Artiste français né à Argenteuil, il tisse très tôt un lien avec la région normande car sa famille s'installe au Havre en 1890. Il s'intéresse à la représentation de l'espace et devient précurseur du cubisme. Il découvre Varengeville-sur-Mer à l'automne 1924, lors d'une visite chez Paul Nelson. Il y fait construire une maison avec atelier selon les plans de son ami architecte en 1930. Sa vie créatrice est rythmée par des allers-retours entre Paris et la Normandie où il passe six mois de l'année.

Joan Miró (1893 – 1983)

Originaire de Barcelone il s'établit durablement à Paris au début des années 1920. Durant l'été 1937, il rend visite au couple Nelson à Varengeville-sur-Mer.

Il reviendra s'installer presque un an en 1939, au début de la guerre, dans ce village devenu refuge.

Calder (1898-1976)

Issue d'une famille d'artistes américains, ce sculpteur à la formation d'ingénieur, s'installe à Paris (Montparnasse) en 1926 et y demeure jusqu'en 1933 pour retourner aux Etats-Unis.

En 1937, il retourne en Europe, après un séjour de quatre ans aux Etats-Unis, pour participer à plusieurs expositions. Invité par Nelson, il passe l'été à Varengueville-sur-Mer en famille et en compagnie ses amis artistes.

Après-guerre, il aura aussi un atelier en France (Saché dans la région de Tours). Il est reconnu comme l'un des précurseurs d'une sculpture en mouvement associé à des couleurs primaires liées aux recherches de Mondrian.

CONTEXTE HISTORIQUE

- Guerre d'Espagne : le Pavillon de la République espagnole à l'Exposition Internationale de Paris 1936 (Calder, Miro, Picasso, Gonzalès...)

Les événements historiques qui se déroulent en Espagne à partir de 1936 conduisent à un déplacement massif d'artistes espagnols qui viennent s'établir en France et qui participent activement à l'émulation artistique et intellectuel française, patrie de la Modernité.

L'Exposition Universelle qui se déroule à Paris en 1936 offre aux artistes l'occasion d'asseoir leur position politique et d'affirmer la légitimité de la République Espagnole tout en dénonçant les atrocités de la guerre civile. Exemple : *Guernica*

Nelson et Calder les Américains, Braque le Français, Miro l'Espagnol viennent de pays, de culture, et donc d'horizons différents. Leurs rencontres témoignent de l'enrichissement mutuel permis l'ouverture à l'Autre et à sa différence.

Il s'agira d'amener l'élève à :

- Réfléchir aux apports des échanges culturels ;
- Travailler sur d'autres collaborations internationales (les Lumières au 18^e siècle) ;
- Découvrir des figures emblématiques d'autres cultures.

- Créer aussi pendant la Seconde Guerre mondiale

Le conflit de la seconde guerre Mondiale a une incidence sur le quotidien, le travail et les sujets des artistes notamment dans l'approvisionnement en matériaux (pigments, toile, châssis, pinceaux...) :

Miro se réfugie à Varengueville-sur-Mer dès le début de la guerre et y demeure pendant un an. Il passe d'un travail exprimant l'anxiété et le danger (*Varengueville II*) à des « œuvres poétiques » exprimant son lien à la nature qui l'entoure comme le démontre la série *Constellations*, 23 gouaches et peintures sur papier réalisés entre 1939 et 1941.

Braque se réfugie à Paris et ne rejoint Varengueville-sur-Mer qu'à la fin de la guerre en 1944. Une nouvelle austérité transparaît dans ses sujets qui explorent les vanités, la religion, les natures mortes et des intérieurs sombres (*Vanitas*, 1939, *Les Poissons noirs*, 1942).

Calder rentre aux Etats-Unis pendant la guerre. Il explore les mêmes sujets que Miro à travers ses sculptures (*Les Constellations*).

Il s'agira d'amener l'élève à :

- Réfléchir à des moyens de productions plastiques utilisant des succédanés qui seront élevés au rang de matériaux nobles ;
- Produire une réalisation plastique utilisant des matériaux de récupération ;
- Lister les ersatz utilisés en temps de conflits ;
- S'interroger sur les motivations de la création artistique pendant les conflits : s'agit-il de dénoncer, de résister, ou de s'évader ?

Paradoxalement, ce conflit international est l'occasion pour des artistes d'origine et de culture diverses de nouer des liens et de partager les mêmes préoccupations créatrices.

- Une Modernité Internationale

L'art moderne se définit par l'invention de nouveaux codes par des personnalités pionnières. L'objectif de l'art moderne et de l'artiste moderne est de créer un univers subjectif et personnel avec de supports et des matériaux différents. Chacun de ces artistes affirme sa propre personnalité dans un rapport à la figuration totalement subjectif : la calligraphie de Miro n'appartient qu'à lui ; Calder sculpte le vide.

Il s'agira d'amener l'élève à :

- Percevoir les ruptures artistiques proposées par les artistes ;
- Identifier les caractéristiques propres à l'univers artistique de chacune de ces personnalités pionnières ;
- Faire le lien entre les nouvelles pratiques plastiques et les avant-gardes littéraires.

- Des conceptions différentes de l'art : l'art pour l'art, l'art utile, l'art ludique, l'art politique

Braque, Miro, Calder et Nelson ne partagent pas la même conception de l'art. Braque, artiste plus institutionnel qui a peint la salle Henri II à la demande du Ministre de la Culture André Malraux, a peut-être vu sa réception artistique impactée par cela. Nelson envisage la dimension utilitaire de ses créations en inventant des maisons modulables et en concevant pour l'Hôpital de Saint-Lô une architecture à la fois esthétique et utile (orientation des bâtiments pour couper le vent notamment). Calder et Miro s'amuse à créer des productions iconoclastes (*The Cow* en 1929 : vache représentée avec ses excréments). Miro, qui a affirmé pendant des années « [se tenir] strictement sur le terrain de la peinture », a peu à peu créé un art engagé.

Il s'agira d'amener l'élève à :

- Comparer les postures de créateur des quatre artistes et leurs positions sur les fonctions de l'Art ;
- Réfléchir à la réflexion de Duchamp : « Ce sont les regardeurs qui font l'œuvre » et se demander en quoi elle s'applique aux œuvres exposées ;
- A partir de l'émission de France Inter « Affaires sensibles : Joan Miro » diffusée le 18 janvier 2019 et disponible ici : <https://www.franceinter.fr/emissions/affaires-sensibles/affaires-sensibles-18-janvier-2019> , interroger la posture de Miro ;
- Etudier les conceptions de l'art d'autres artistes et d'autres époques.

- Notoriété de l'artiste

Braque, Miro, Nelson et Calder n'ont pas eu le même succès de leur vivant, ni le même succès que d'autres artistes de leur temps, avec lesquels ils partageaient pourtant des points communs (Braque et Picasso par exemple).

Il s'agira d'amener l'élève à :

- S'interroger sur ce qui fait la notoriété d'un artiste ;
- S'interroger sur la reconnaissance qu'un artiste peut recevoir de son vivant.
- S'interroger sur le marché de l'art et l'art, valeur refuge pour investisseurs.

ESPACE

- Le lien entre l'art et l'architecture : aménager l'intérieur en fonction des besoins de l'habitat (Nelson)

La Maison suspendue (1936-1938) propose à la fois des pièces d'une extrême fonctionnalité et des espaces où les œuvres d'art et le mouvement auraient leur place. L'idée de ce projet est de créer une architecture qui libère l'individu de sa sensation d'un mode de vie imposée. La maison doit offrir des choix à ses occupants et permettre, par la flexibilité de sa construction des transformations futures (Donato Cévéro, *Carnet d'architecture*, Paul Nelson, Paris, 2013). Plusieurs artistes participent au projet de Nelson, Hans Arp, Fernand Léger et Joan Miro. Comme Le Corbusier, Nelson, associe la couleur aux façades et aux espaces de communication d'un bâtiment.

- Introduction du mouvement dans la sculpture (Calder)

L'espace est systématiquement revisité dans les œuvres des quatre artistes qui jouent avec les contours des éléments représentés. Calder en particulier considère que le mouvement, c'est l'art et la vie. Le stable-mobile *Horizontal* (1974) exposé devant le MBA prend vie grâce aux éléments qui l'entourent : le vent, la foule, la vie urbaine. Dans les sculptures, les matériaux permettent d'exploiter le mouvement, par exemple grâce à la légèreté du fil de fer ou au contraire le poids important de la création (4400 kilos pour *Horizontal*). L'ombre projetée participe également à cette réflexion moderne.

Dans l'exposition, il y a deux œuvres de Calder qui expriment le mouvement :

- *Portrait de Joan Miro* en fil de fer 1930, une sculpture minimale qui questionne la place du vide dans la sculpture et est en mouvement,
- *Untitled*, 1936, un petit stable qui par l'emploi de la couleur accentue le dynamisme des formes

Il s'agira d'amener l'élève à :

- Comprendre comment le mouvement se manifeste dans d'autres formes artistiques (littérature et musique notamment) ;
- Réaliser un portrait avec du fil de fer ;
- Réaliser un stable avec des feuilles de couleurs découpées ;
- Construire un volume en équilibre.

- L'art partout : créer pour l'extérieur

Calder crée des œuvres destinées à l'exposition extérieure, comme le *Stabile*. Cette œuvre gigantesque présente des enjeux bien particuliers, qu'on ne retrouve pas dans le cas d'une exposition en intérieur.

Il s'agira d'amener l'élève à :

- Créer une œuvre artistique représentant l'extérieur de la classe ;
- Comprendre quels sont les impératifs qui se posent à l'artiste qui veut travailler hors les murs d'un lieu artistique ;
- Transformer un lieu non artistique (la classe) en lieu artistique (l'atelier) ;
- Réfléchir à la dimension d'une œuvre en opposant des créations antithétiques (haïkus vs. *L'Illiade*).

- La construction d'un espace entre 2 et 3 dimensions (Braque)

Impressionniste puis parqué par le travail de Cézanne Braque élaborera avec Picasso, le Cubisme qui se propose de représenter l'espace avec des formes géométriques et en se libérant de la perspective héritée du XVI^{ème} siècle. Sa peinture s'inscrit dans un rejet de la profondeur, qui en conséquence réaffirme la bi dimensionnalité du tableau. Braque par un subtil jeu de matières, de brillances, de couleurs, interroge l'espace et sa représentation. Par exemple *Nu couché*, G. Braque (1935), Nature morte à la nappe rouge (1934). Chez Braque le motif des oiseaux, parlent à lui seul de l'espace ouvert visible des fenêtres de son atelier normand.

A mettre en miroir avec le *Portrait de Joan Miro* en fil de fer réalisé par Calder (1930), est une sculpture minimale qui questionne dans un vocabulaire propre à l'artiste la place du vide dans la sculpture.

Il s'agira d'amener l'élève à :

- Réaliser une production artistique à partir de collages.

Réaliser des oiseaux en exploitant les dimensions plastiques qu'offrent les textures de papier ou de pigments avec du sable.

ART GRAPHIQUE ET LITTÉRATURE

- Les liens d'amitié entre Braque et les écrivains de son temps ou la littérature antique

Depuis le début des années 1900, Braque côtoie les cercles littéraires français : il est l'ami d'Apollinaire, de Max Jacob et de Pierre Reverdy.

Au lendemain de la 2nde guerre mondiale, il rencontre Francis Ponge mais aussi René Char qui lui envoie en 1945 un manuscrit de son ouvrage *Seuls demeurent* sans même le connaître. Une amitié durable et une relation fructueuse naît entre l'artiste et l'écrivain : Char écrit pour Braque et Braque illustre l'œuvre de Char.

Après la guerre, Braque développe sa pratique de la gravure ce qui l'amène à illustrer au moins 56 ouvrages d'écrivains et de poètes : René Char, Paul Eluard, Jacques Prévert mais aussi Saint John Perse qui pour les 80 ans de Braque écrit *l'Ordre des Oiseaux*, qui inspirent douze eaux fortes au peintre.

Amener l'élève à :

- Faire le lien entre les nouvelles pratiques plastiques et les avant-gardes littéraires ;

- Ecrire un poème court avec une image en miroir ;

- Utiliser un poème en remplaçant des mots par des images ;

- A partir d'un poème, réaliser une illustration en papier découpé ou en aplat de couleur.

TEXTURE ET MATIÈRE

- Le support et formats

De 1928 à 1944 Braque préfère réaliser ses supports lui-même avec des châssis généralement standard (peut-être en raison de pénuries de matériel pendant la guerre).

- Les couches de fond

« Je fais le fond de mes toiles avec le plus grand soin parce que c'est le fond qui est le support de tout le reste, c'est comme la fondation d'une maison » Braque

La couche de fond, noire ou blanche, est parfois visible entre différents éléments de ses compositions ; exemple dans *La Falaise d'Étretat* (1930), la représentation de l'écume est ici la sous couche blanche.

Les élèves sont amenés à :

- Réaliser un motif par la réalisation du fond, c'est le fond qui crée la forme ;

- Créer une réalisation où l'impression de profondeur sera accentuée par un fond sombre ;

- Le sable et autres inclusions texturées

« En peinture le contraste des matières joue autant que le contraste des couleurs. Je profite de cette différence qu'offre la matière et alors la couleur prend un sens beaucoup plus profond. Je fais jouer les différences et cela me donne une grande variété. » Braque

Les élèves sont amenés à :

- Expérimenter les effets de surfaces utilisés par Braque : textures, effets visuels, variations de surfaces par la juxtaposition de peinture brillante et mate, fine et épaisse, fluide et visqueuse, transparente et opaque ;

- Souligner la matérialité de la surface en incorporant du sable dans la peinture.

LA COULEUR COMME OUTIL D'EXPRESSION ET D'EXPERIMENTATION

L'exposition démontre que la couleur est une base de recherches très différentes chez ces artistes. Ils n'hésitent pas à exploiter toutes les nuances et possibilité de leur palette. Braque utilise les couleurs associées à des effets de texture ou effets de surface (brillant ou mat). Les roses orangés, les jaunes éclatants, les marrons éteints ne se conçoivent que si ces couleurs sont texturées apportant ainsi une extraordinaire diversité de rendus.

Tandis que Miro travaille uniquement dans ses *Constellations* à partir de couleurs primaires permettant de créer une féerie et un onirisme totalement personnels.

De même Calder exploite les couleurs primaires : rouge, jaune, bleu ainsi que le noir. L'enjeu est d'animer les surfaces mais aussi d'expérimenter : expérimenter la nouveauté, dans les couleurs, dans les supports, dans les techniques (usage de sable mélangé aux pigments ; pigments brûlés ; transpercés ; pochoirs). Miro déclarait « Il faut violer la peinture ».

Il s'agira d'amener l'élève à :

- Faire recenser aux élèves les palettes de chacun des artistes ;
- Faire expérimenter des nouveautés aux élèves : supports, techniques, gestes.
- Percevoir la non-correspondance entre les contours et les formes dans ces nouvelles approches artistiques.

Georges Braque

- Collectif, *Georges Braque et le paysage. De l'Estaque à Varengeville (1906-1963)*, Hazan, 2006
 Alex Danchev, *Braque. Le défi silencieux*, Hazan, 2013
 Karen K. Butler, *Georges Braque, L'espace réinventé*, Prisma, 2013
 Jean Paulhan, *Braque le patron*, NRF, Gallimard, 1952

Alexander Calder

- Collectif, *Calder, 1898-1976*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1996
 Brigitte Léal, *Alexandre Calder, les années parisiennes (1926-1933)*, catalogue d'exposition, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2009
 Daniel Marchesseau, *Calder intime*, Solange Thierry/Bibliothèque des arts, Paris & Abrams, New York, 1989
 Arnauld Pierre, *Calder : la sculpture en mouvement*, Gallimard/Paris musée, 1996
 Arnauld Pierre, *Calder : mouvement et réalité*, Hazan, Paris, 2009

Joan Miró

- Collectif, *Miró, ceci est la couleur de mes rêves*, catalogue d'exposition, Grand Palais, RMN, Paris, 2018
 Jacques Dupin, *Joan Miró*, Paris, Flammarion, 2012
 Janis Mink, *Miró*, Taschen, 2016
 Jean-Louis Prat, *Miró*, Martigny (Suisse), Fondation Gianadda, 1997
 Jean-Louis Prat, *Joan Miró. Rétrospective de l'œuvre peint*, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1990
 Juan Punyet-Miro, Gloria Lolivier-Rahola, *Joan Miró, le peintre aux étoiles*, Gallimard, 2018
 Joan Miró et Georges Raillard, *Ceci est la couleur de mes rêves*, Paris, Éditions du Seuil, 2004

Paul Nelson

- Donato Severo, *Paul Nelson*, Monum Éditions du Patrimoine, 2013
 Donato Severo, *Paul Nelson et l'hôpital de Saint-Lô Humanisme, art et architecture de l'après-guerre*, Picard, 2015

SITES WEB

musees-rouen-normandie.fr

metropole-rouen-normandie.fr

ACTUALITÉ SUR LES SITES

Du rectorat : www.ac-rouen.fr rubrique [espaces pédagogiques/action culturelle](#)

Des musées : www.musees-rouen-normandie.fr Rubrique [Préparer votre visite](#)

MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Esplanade Marcel Duchamp — 76000 Rouen

Tél. : 02 35 71 28 40 Fax : 02 76 30 39 19

www.musees-rouen-normandie.fr

Horaires d'ouverture

Tous les jours de 10h à 18h. Sauf Le Secq des Tournelles et la Céramique de 14h à 18h.

Fermé les mardis et certains jours fériés

Service des publics

Tél. : 02 76 30 39 18 Fax : 02 32 76 70 90

publics4@musees-rouen-normandie.fr

Service éducatif

Pour tout projet pédagogique (sur rendez-vous le mercredi de 14h à 16h), n'hésitez pas à contacter :

Patricia Joaquim, professeur d'histoire-géographie, patricia.joaquim@ac-rouen.fr

Natacha Petit, professeur d'arts-plastiques, natacha-cecile.petit@ac-rouen.fr

Estelle Soullignac, professeur de lettres, estelle-chantal.soullignac@ac-rouen.fr

TARIFS DES VISITES ET ATELIERS DANS LES MUSEES METROPOLITAINS

Accès gratuit pour tous les individuels dans les collections permanentes

Accès exposition temporaire : 9€ / 6€ (tarif réduit) / Gratuit pour les bénéficiaires de la gratuité

Pour le confort des visites scolaires, il est indispensable de réserver auprès du service des publics au moins 3 semaines à l'avance en remplissant la fiche de réservation en ligne sur le site www.musees-rouen-normandie.fr /réservation de groupe

Visites libres : durée 1h, gratuit — 30 élèves maximum

Visite éducative : durée 1h, tarif : 27 € par classe — 30 élèves maximum

Visite éducative : durée 1h30, tarif : 44 € par classe – 30 élèves maximum

Visite éducative-atelier : durée 2h, tarif : 55 € par classe — 30 élèves maximum