

19 octobre 1997 – 1<sup>er</sup> mars 1998  
Musée d'Unterlinden, Colmar

DP-2006028(1)

CNAC Georges POMPIDOU  
Service des Archives

(231)

**A | B | S | T | R | A | C | T | I | O | N | S**  
**F r a n c e     1 9 4 0 - 1 9 6 5**

Peintures et dessins  
des collections  
du Musée national d'art moderne

MUSÉE D'



UNTERLINDEN



Centre  
Georges Pompidou

**Œuvres de:**

Jean-Michel Atlan, Jean Bazaine,  
Roger Bissière, Camille Bryen,  
Olivier Debré, Jean Degottex,  
Jean Dubuffet, Maurice Estève,  
Jean Fautrier, Simon Hantai,  
Hans Hartung, Charles Lapicque,  
Alberto Magnelli, Alfred Manessier,  
Georges Mathieu, Henri Michaux,  
Serge Poliakoff, Judit Reigl,  
Pierre Soulages, Nicolas de Staël,  
Pierre Tal-Coat, Bram van Velde,  
Geer van Velde, Maria-Elena Vieira  
da Silva, Wols, Zao Wou-Ki.

## **Sommaire**

### **Pages**

- 3** Renseignements pratiques
- 4** Autour de l'exposition
- 5** Avant-propos de Jean-Jacques Aillagon pour le catalogue
- 6** Avant-propos d'Albert Raber pour le catalogue
- 7** Texte de présentation générale, Sophie Duplaix et Sylvie Lecoq-Ramond
- 8** « L'abstraction avec ou sans raisons », Eric de Chassey
- 11** « Les vies différées de l'abstraction », Sylvie Lecoq-Ramond
- 15** « Ecrits de peintres: du manifeste à l'aphorisme », Sophie Duplaix
- 18** Biographies succinctes
- 27** Œuvres exposées
- 31** Documents photographiques disponibles pour la presse
- 32** L'art moderne et contemporain au musée d'Unterlinden  
Le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou

## Renseignements pratiques

Exposition conçue et organisée  
par le Centre Georges Pompidou-  
Musée national d'art moderne/  
Centre de création industrielle, Paris  
et le Musée d'Unterlinden, Colmar.

### Musée d'Unterlinden

1, rue d'Unterlinden  
68000 Colmar  
tél : 03 89 20 15 50  
Fax: 03 89 41 26 22

### Commissaires de l'exposition

Sylvie Lecoq-Ramond,  
conservateur du musée d'Unterlinden  
Sophie Duplaix, conservateur  
au Musée national d'art moderne -  
Centre de création industrielle,  
Centre Georges Pompidou.

### Publication :

catalogue de l'exposition  
sous la direction de Sophie Duplaix  
et Sylvie Lecoq-Ramond, 136 pages,  
illustrations en couleurs et noir  
et blanc. Coédition Centre Georges  
Pompidou/RMN avec le concours  
du musée d'Unterlinden. Prix: 190 F.

Editions du Centre Pompidou,  
Attachée de presse :  
Danièle Alers  
tél: 01 44 78 41 27  
Fax: 01 44 78 12 05

**Horaires:** en octobre, ouvert tous  
les jours de 9 h à 18 h ; de novembre  
à mars, ouvert tous les jours sauf  
le mardi de 9 h à 12 h et de 14 h  
à 17 h. Fermé les 1<sup>er</sup> novembre,  
25 décembre, 1<sup>er</sup> janvier.

Prix d'entrée: 30 francs, tarif normal ;  
25 francs, tarif groupe (15 personnes)  
et 3<sup>ème</sup> âge ; 20 francs, tarif réduit  
(12/17 ans et étudiants de moins  
de 26 ans) ; gratuité pour les enfants  
de moins de 12 ans, les scolaires  
de l'Académie de Strasbourg et les  
enseignants accompagnateurs.

### Communication du musée :

Frédérique Goerig

### Service de presse de l'exposition

#### Centre national d'art et de culture Georges Pompidou

Direction de la communication  
Anne-Marie Pereira  
75 191 Paris cedex 04  
tél: 01 44 78 40 69  
Fax: 01 44 78 13 02

### Visites guidées :

assurées en différentes langues sur  
réservation à l'Office du Tourisme de  
Colmar.  
tél: 03 89 20 68 95

### Accès :

Avion, Paris - Strasbourg  
ou Paris - Mulhouse par Air Inter  
SNCF, Paris, Gare de l'Est - Colmar  
(via Strasbourg ou Mulhouse)  
puis bus de la gare au musée  
(tous les quarts d'heure)

#### RMN - Unité Partenaire

Sylvie Poujade, Aude du Ché  
10, rue de l'Abbaye - 75006 Paris  
tél: 01 40 13 46 68/46 66  
Fax: 01 40 13 46 75

## **Autour de l'exposition**

### **Cycle cinéma**

coordonné par Gisèle Breteau-Skira  
et Jean-Damien Collin.

En collaboration avec Vidéo les  
Beaux Jours et l'Association Lézard :

19 octobre 1997 à 11 h au Cinéma  
Colisée, 21 rue du Rempart à Colmar  
*Le chant des couleurs chez Maurice  
Estève*, John Menzer, 1996, 50'

12 novembre 1997 à 20 h au musée  
d'Unterlinden  
*Autoportrait de Jean Dubuffet*,  
Gérard Patris/Lucien Favory, 1963,  
23' 25"

*Bissière ou le regard du cœur*,  
Annie Pavlowitch, 1963, 15'  
*Fautrier l'enragé*, Philippe Baraduc,  
1963-64, 15' 8"

*Henri Michaux ou l'espace du dedans*,  
Geneviève Bonnefoi/Jacques Veinat,  
1964-65, 16'  
*Alberto Magnelli*,  
Edgar Pillet, 1952, 18'

17 novembre 1997 à 20 h  
au musée d'Unterlinden  
*Hartung*, Daniel Abadie, 1977, 30'  
*Soulages*, Jean-Michel Meurice,  
1964-67, 15'  
*Chronique d'une abstraction* (Olivier  
Debré), Claudio Francia, 1996, 47'

26 janvier 1998 à 20 h  
au musée d'Unterlinden  
*Jean Degottex*,  
Michelle Porte, 1992, 26'  
*Bram van Velde*,  
Jean-Michel Meurice, 1970, 13'  
*Bram van Velde*,  
Jean-Michel Meurice, 1980, 26'  
*Zao Wou-Ki*, Jean-Michel Meurice,  
1963, 13'

4 février 1998 à 20 h  
au musée d'Unterlinden  
*Simon Hantaï ou les silences rétiniens*,  
Jean-Michel Meurice, 1977-78, 60'  
*Les offrandes d'Alfred Manessier*,  
Gérard Raynal, 1992, 52'

### **Théâtre**

23 novembre 1997 à 17 h au musée  
d'Unterlinden

Lecture de textes, Pierre Barrat,  
directeur de l'Atelier du Rhin.

### **Cycle des cours de l'école du Louvre :**

**Les années 50 : essais et relectures**  
Amphithéâtre de l'IUT,  
2, place du 2 février, Colmar

7 novembre 1997 de 18 h 15 à 19 h 45  
*L'inexpressionnisme*, Jean-Paul  
Amline, conservateur en chef du  
patrimoine, Mnam, Paris.

8 novembre 1997 de 9 h 30 à 11 h  
*Une nouvelle querelle du réalisme  
1947-1956*, Jean-Paul Amline,  
conservateur en chef du patrimoine,  
Mnam, Paris.

14 novembre 1997 de 18 h 15 à 19 h 45  
*Fautrier : rupture 1942-1946*, Christian  
Derouet, conservateur en chef du  
patrimoine, Mnam, Paris

15 novembre 1997 de 9 h 30 à 11 h  
*Wols, un artiste allemand à la  
Libération*, Christian Derouet,  
conservateur en chef du patrimoine,  
Mnam, Paris.

5 décembre 1997 de 18 h 15 à 19 h 45  
*Entre signe et matière, la question  
du noir*, Sylvie Lecoq-Ramond,  
conservateur du musée d'Unterlinden,  
Colmar.

6 décembre 1997 de 9 h 30 à 11 h au  
musée d'Unterlinden  
*Entre signe et matière, la question  
du noir*, Sylvie Lecoq-Ramond,  
conservateur du musée d'Unterlinden,  
Colmar.

12 décembre 1997 de 18 h 15 à 19 h 45  
et 13 décembre 1997 de 9 h 30 à 11 h,  
*Triomphe ou déclin de l'école de  
Paris*, Bernard Ceysson, directeur des  
musées de Saint-Etienne.

### **Concert du Vendredi Saint :**

vendredi 10 avril, à 20 h 30

Ce concert clôturera l'ensemble des  
manifestations présentées autour  
de l'exposition et aura lieu dans la  
chapelle du musée d'Unterlinden.

Au programme de l'Ensemble  
InterContemporain :  
Jonathan Harvey, Pour le *Retable  
d'Issenheim* (commande et création)  
Olivier Messiaen, Quatuor pour la fin  
du temps.

## **Avant-propos du catalogue de l'exposition**

D'octobre 1997 à décembre 1999, le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou met à profit la période de la rénovation et du réaménagement de son bâtiment pour engager, en partenariat avec les institutions culturelles en région et les collectivités qui en ont les tutelles, un vaste programme de présentation de sa collection, qui est aujourd'hui l'une des toutes premières sinon la première du monde pour l'art moderne et contemporain.

L'enjeu de cette entreprise sans précédent est, pour le Centre, tout particulièrement important. C'est un enjeu de service public, celui d'exercer toute l'étendue de sa mission de diffusion de la culture moderne auprès du plus grand nombre. Etablissement national, il se doit en effet d'assumer cette responsabilité à l'égard de la totalité du territoire de notre pays, et de se donner pour cela les moyens de jouer le rôle de tête de réseau, de « centrale de la décentralisation », qui lui avait été imparti dès sa création.

Ce programme comporte déjà plus de quinze expositions, dans quinze villes françaises, et concerne près de mille trois cents œuvres. Au-delà de ces données quantitatives, c'est sur l'esprit qui l'anime qu'il me tient à cœur d'insister : celui d'une véritable collaboration, qui se manifeste à tous les niveaux de la conception et de l'organisation de chaque exposition, entre les équipes du Centre et celles des institutions partenaires dans cette aventure partagée.

C'est, avec « **Abstractions. France 1940-1965** », le musée d'Unterlinden de Colmar qui présente la première manifestation du Centre Georges Pompidou « hors les murs ». Je forme le vœu qu'elle y rencontre, auprès du public, le large succès qu'elle est en droit d'attendre.

**Jean-Jacques Aillagon**

Président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou

## **Avant-propos du catalogue de l'exposition**

Hors de l'Alsace, le musée d'Unterlinden est connu essentiellement pour abriter le Retable d'Issenheim de Grünewald et une riche collection de primitifs rhénans, illustrant la production artistique du Rhin supérieur et de l'Allemagne du Sud. Au cours des années soixante, l'ancien couvent médiéval s'est cependant ouvert à l'art moderne.

Dans ce domaine, les acquisitions ont été le plus souvent facilitées par un programme d'expositions monographiques. Dès 1975, le musée consacre un espace du bâtiment à cette collection, inauguré avec l'exposition « Unterlinden I » qui rassemble quelques grands maîtres du XX<sup>e</sup> siècle.

En 1990, la section d'art moderne a fait l'objet d'un nouvel aménagement qui permet de présenter la collection permanente du XX<sup>e</sup> siècle et d'accueillir des expositions temporaires. Au fonds initial se sont ajoutés des dépôts du Fonds national d'art contemporain et du Musée national d'art moderne. La collection rend compte des principales recherches des années vingt aux années cinquante, sans être toutefois exhaustive pour cette période. Ainsi, montre-t-elle les passages vers d'autres écoles européennes, notamment vers la scène allemande, ce qui permet d'évoquer toute une génération d'artistes abstraits qui ont contribué à la renaissance de la vie artistique en Allemagne après 1945. C'est alors l'occasion pour le musée de mettre en évidence, à Colmar, les relations qui ont uni les artistes en France et en Allemagne à ce moment de l'histoire de l'art.

L'accueil d'une partie de la collection du Centre Georges Pompidou autour des années quarante et cinquante permettra à notre musée de mettre en rapport de manière stimulante l'art du passé et la création du XX<sup>e</sup> siècle, et répondra au vœu formulé par Alfred Betz, un des grands amateurs d'art colmarien qui nous précéda dans notre mission. Celui-ci déclarait en 1971, lors des cent vingt-cinq ans de la société Schongauer : « [...] pour remplir son rôle de foyer culturel, le musée se doit, et doit surtout à son public, d'ouvrir largement ses portes à l'art contemporain. Il nous a semblé qu'il n'y avait pas de meilleur stimulant pour l'esprit qu'une confrontation entre les chefs-d'œuvre du passé et les créations des artistes d'aujourd'hui. »

**Albert Raber**

Président de la société Schongauer

**Peintures et dessins des collections  
du Musée national d'art moderne**

L'histoire de l'art des années quarante et cinquante est à bien des égards une succession de malentendus. A la lassitude et au désintérêt momentané manifestés par le public français après 1960 s'est ajoutée la vision réductrice des vainqueurs, dont la chronique fut faite par la critique militante des américains Harold Rosenberg et Clement Greenberg. Malentendus plus récents chez ceux qui ne veulent voir ou retenir que quelques noms pour une période foisonnante, riche d'expériences, de discours et d'échanges. Il revient peut-être au musée, alors que les historiens d'art ont déjà pu montrer l'intérêt de cette période, de dévoiler combien les œuvres de ce « grand atelier », comme le souligne Daniel Abadie, « s'inscrivaient dans leur temps et [...], aujourd'hui, participent du nôtre. » Précisément, la grande exposition « Les années 50 » présentée au Centre Georges Pompidou en 1988, de même que le travail d'exploration méthodique mené par Bernard Ceysson à Saint-Etienne ont ouvert la voie à d'autres relectures.

**Ainsi cette exposition propose un ensemble de quarante peintures et quatre-vingts dessins choisis dans les collections du Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, avec un parcours que nous avons voulu original dans le dédale des expériences picturales que recouvrent les termes abstraction lyrique, art informel, art « autre », Nouvelle Ecole de Paris, tachisme..., forgés autour des années cinquante pour désigner tout un pan de la production abstraite de l'après-guerre en France.**

**C'est précisément hors de ces catégories, et en privilégiant la seule présence et la résonance de l'œuvre, que s'est élaborée cette présentation exceptionnelle, dans laquelle se répondent autour du geste, du signe, du travail de la matière, de pratiques issues d'une quête spirituelle ou de la mémoire du cubisme... autant d'individualités, depuis les grandes figures telles que Fautrier, Michaux, Wols, Soulages, Poliakoff, Hartung... jusqu'à des personnalités plus discrètes telles que Geer van Velde.**

Délibérément non exhaustive, cette approche ménage aussi des ouvertures vers des courants qui ne sont pas abordés, comme Cobra (avec Atlan, proche du mouvement sans y avoir jamais adhéré) ou l'abstraction géométrique (avec Magnelli). Si l'essentiel des œuvres présentées appartient aux collections du Mnam/Cci, le parcours est également ponctué d'œuvres du musée d'Unterlinden de la même période, confrontations qui favorisent une nouvelle lecture des deux collections.

C'est la première fois qu'un ensemble aussi conséquent de peintures et de dessins issus des collections du Mnam/Cci est réuni autour de l'abstraction des années quarante et cinquante en France, rappelant avec force la richesse d'un fonds dont bien des œuvres sont, pour le public, encore à découvrir.

Avec cette exposition, nous avons voulu montrer au public la singularité d'un moment de la création en France, plutôt que de simplement restituer la mémoire de la politique d'acquisition d'une grande institution. La collection est en effet devenue, hors de son lieu habituel de présentation, disponible à d'autres démonstrations. Libre de son entour, elle change de sens et les œuvres prennent des significations inédites. C'est ainsi que l'on peut voir combien nombre d'entre elles cessent momentanément de refléter l'identité d'une collection pour s'imposer par elles-mêmes ou dans d'autres relations. Après Jean Cassou, les discours des historiens d'art et des conservateurs de musée trouvaient dans l'impressionnisme, dans le symbolisme ou dans le cubisme « les sources du XX<sup>e</sup> siècle ». Aujourd'hui, nombreux sont les artistes, historiens ou visiteurs de musée à voir chez Fautrier, Wols, Dubuffet, Hartung ou Soulages la formation d'un nouvel esprit de la modernité. Les années quarante et cinquante deviennent alors une sorte d'origine, en même temps qu'un accomplissement de l'art moderne.

Introduction de **Sophie Duplaix** et **Sylvie Lecoq-Ramond**  
pour le catalogue de l'exposition

## **L'abstraction avec ou sans raisons**

**Peu de périodes de l'histoire de l'art auront eu autant à souffrir de préjugés que celle de l'après-guerre en France. Peu d'artistes auront eu autant à affronter la célébration outrancière aussi bien que le dénigrement systématique.** Aux critiques, qui ne juraient que par une Ecole de Paris qui n'existait déjà plus, ont en effet succédé ceux pour qui le « triomphe de l'art américain » rendait invisibles les accomplissements de la scène artistique parisienne dans les années quarante et cinquante. **Jusque dans l'historiographie récente, les exceptions à ces prises de position trop contrastées ont été rares, quand elles ne se sont pas limitées à la défense exclusive d'un nombre restreint d'artistes, artificiellement séparés du terreau qui les avait portés, et isolés dans des hagiographies qui en ont fait par nécessité des exceptions.**

**L'incertitude des termes employés – « abstraction lyrique », « art gestuel », « art autre », « tachisme », « art informel » – montre par elle-même à quel point ces vocables, auxquels nous sommes toujours redevables, ne peuvent servir en tant que tels aujourd'hui. Ce que l'on voudrait proposer ici, c'est une mise en valeur de la notion d'abstraction, telle qu'elle a été pratiquée et utilisée par les artistes des années quarante et cinquante en France, d'une manière qui appartient en propre, presque exclusivement, à cette période.**

Le climat de l'après-guerre a été favorable à l'abstraction comme mouvement, dans la mesure où celui-ci pouvait prétendre incarner la résistance et la liberté. Cependant le terme « abstrait » revêt alors dans la presse générale et spécialisée une acception incertaine, qui permet d'y rattacher tous les artistes dont les œuvres ne proposent pas des objets mimétiquement reconnaissables, et cela jusqu'à Matisse ou Picasso. **La distinction entre l'abstraction au sens propre du terme et la figuration devient donc une des tâches essentielles des principaux critiques d'art modernistes.**

Pour les uns, « l'œuvre n'est complètement abstraite que si l'artiste est parti de données purement formelles » : cela signifie que la seule abstraction défendable est celle qui poursuit les recherches de l'abstraction géométrique de l'Entre-deux-guerres ; tandis que pour les autres une œuvre abstraite « c'est une œuvre qui ne représente rien du monde extérieur, mais tout – si possible – du monde intérieur que porte en soi l'artiste ».

**Ainsi s'opposent deux conceptions de l'abstraction qui deviennent très vite l'enjeu d'une lutte. D'un côté, une esthétique du style, un pur formalisme où le contenu n'est même pas secondaire, mais tout à fait négligeable ; de l'autre, une esthétique de la sincérité, un système de la subjectivité autarcique. Deux positions, qui n'ont de lien avec le passé dont elles se réclament (Mondrian dans un cas, Kandinsky dans l'autre), qu'en abandonnant ce qui faisait une des parts essentielles de ce passé (ici, l'utopie constructive, là, le dépassement spirituel). Le débat se joue, dès 1950, à l'intérieur même de l'abstraction, donnant naissance à une surenchère de nouveaux termes et de nouveaux mouvements.**

On note à quel point est absente de ce débat l'idée selon laquelle il serait possible à l'art abstrait de conjuguer subjectivité et engagement face à l'histoire tragique de ces années, idée qui faisait au même moment la richesse de la scène artistique américaine.

Cela ne signifie pas que cette conjonction n'ait pas été tentée par certains artistes - la série consacrée aux événements de Budapest par **Fautrier** en 1957 est un bon exemple de l'application d'une méthode abstraite pour témoigner conjointement d'une révolte personnelle, des souffrances d'un peuple, de la difficulté à faire à ce moment-là une peinture d'Histoire - mais, simplement, qu'elle ne pouvait plus se poser en ces termes, une fois dépassée une période de relative unité idéologique.

A partir de 1947-1948, l'engagement artistique n'est plus possible que sous la bannière d'un seul style – le « réalisme socialiste » Du même coup, tout artiste formellement novateur, c'est-à-dire déviant de la norme de représentation du réel héritée de la Renaissance, est considéré comme un abstrait. C'est le cas de Fautrier ou encore de **Dubuffet**, dont la démarche consiste bien plutôt à chercher d'autres voies de transcription de la réalité que celles héritées de la tradition.

On aura ainsi largement pris pour artistes abstraits des peintres qui utilisent d'autres modes de figuration que ceux légitimés jusque-là, à partir du moment où ces modes semblent garantir un surcroît d'authenticité – qu'ils touchent au primitivisme ou qu'ils témoignent d'une reprise plus ou moins transposée de l'automatisme surréaliste.

Il nous apparaît que c'est précisément ce désir d'authenticité qui est le trait caractéristique de la peinture « abstraite » des années cinquante en France. Pour la plupart des artistes français, une peinture abstraite ne peut être authentique que s'il s'y éprouve un lien avec ce qui existe au dehors du tableau, comme si la recherche éperdue d'une motivation des œuvres était la condition première de leur pertinence.

C'est le cas, dès la guerre, avec les premiers jeunes artistes qui affirment leur vocation pour la peinture abstraite – qui comptent parmi les « Vingt jeunes peintres de tradition française » réunis dans une exposition, à la galerie Braun, en mai 1941. Dans les tableaux de **Bazaine**, **Manessier** ou **Estève**, on retrouve la grille cubiste, la couleur fauve, le miroitement des formes, enfin les références à l'art médiéval. Et, par-dessus tout, à la fois l'abstraction et la référence à la nature d'une manière explicite. Le gage de vérité de l'œuvre se trouve bien dans le rapport à la nature, dans la poursuite d'une tradition postimpressionniste qui conçoit l'œuvre d'art comme le résultat – et la traduction – des sentiments éprouvés devant le réel, ou plutôt, dans le cas de ces artistes, au sein du réel, dans une empathie qui empêche que puisse en surgir autre chose que des bribes d'images.

Des artistes comme **Lapicque** ou **Olivier Debré** ont pu être préservés de tels problèmes, ayant dans un premier temps poursuivi des recherches détachées de rapports figuratifs directs à partir de la grille cubiste, auxquels ils font subir torsions et déformations. Il y a là comme un moment d'hésitation entre la figuration lyrique et l'abstraction construite, que l'on retrouve chez presque tous les grands artistes des années cinquante. **Nicolas de Staël** choisit de ne pas choisir. Pour lui, « la peinture ne doit pas seulement être un mur sur un mur. La peinture doit figurer dans l'espace. [Elle doit être] abstraite en tant que mur, figurative en tant que représentation d'un espace ». Il n'oublie ses exigences contradictoires que lorsque la nature lui offre une lumière si éclatante qu'elle dissout les objets et les unit dans un flot continu. Alors, les teintes vives se répandent sur toute la surface et font éclater les constructions.

Ce rejet de la construction provient de ce que beaucoup d'artistes abstraits perçoivent, à la façon de Riopelle, que « l'ordre n'est pas dans la réalité, c'est le regard qui l'y met ». Il n'est sans doute pas indifférent que cette tendance regroupe à Paris des artistes qu'unissent avant tout la personnalité de Georges Duthuit et la haine de celui-ci pour Picasso. Parmi eux, on trouve des peintres originaires d'Amérique du Nord, qui refusent de choisir entre New York et Paris mais se situent simplement ailleurs (« art autre » qu'invoquera Michel Tapié) : Riopelle bien sûr, mais aussi Joan Mitchell, Sam Francis, Shirley Jaffe. Non retenus par la grille du cubisme, ils peuvent donner libre cours à une peinture, qui ne cherche pas à reproduire le réel mais à agir dans le sens de celui-ci – ou plutôt dans les sens divers de celui-ci, comme en témoigne la série de dessins et de tableaux de Tal-Coat sur le thème de l'arbre et du rocher confondus et pourtant distincts, dont il reste non plus les signes mais les tensions.

On peut alors comprendre que le modèle oriental ait pu apparaître à certains de ces artistes comme une tentation – **Zao Wou-Ki** l'affrontera avec plus de légitimité mais aussi moins de distance du fait de ses origines chinoises –, qui devait ouvrir l'histoire de la peinture occidentale à d'autres conceptions de l'espace.

Que le surréalisme ait pu paraître à d'autres – les peintres de Cobra mais aussi, avant eux, **Bryen** ou **Wols** – pouvoir trouver une nouvelle jeunesse dans cet abandon au primordial naturel, cela ne doit pas étonner non plus, tant ces artistes semblent capables enfin de se débarrasser de la tutelle de Picasso. Ainsi les dessins automatiques de Bryen peuvent-ils aboutir à des œuvres comme *Hépérile*, où la forme est laissée dans un état d'inachèvement et de déséquilibre périlleux, qui rend impropre le terme d'« informel » inventé par Tapié à partir de son exemple.

Beaucoup d'artistes, à la suite de **Hartung** – aussi divers que **Soulages**, **Mathieu**, **Michaux**, **Degottex** ou **Reigl** – ont fait de leurs toiles des champs d'action pour la subjectivité, transformant la peinture en écriture. Ces artistes optent pour la réduction de la composition à des systèmes de surface qui sont le résultat visible de gestes larges, parfois chargés d'une matière aussi épaisse qu'est emphatique leur affirmation d'individualité. Ces méthodes d'abstraction ne sont jamais aussi riches que lorsqu'elles correspondent à une production en réalité plus maîtrisée qu'il n'y paraît, comme chez Hartung dont les tableaux sont le plus souvent la reprise et l'agrandissement d'œuvres sur papier antérieures.

Le principal écueil de ce type de peinture est de présenter à celui qui la regarde, non plus un objet qu'il pourrait maîtriser, non plus le chaos dans lequel il vit lui-même, mais la présence d'une autre subjectivité que la sienne, face à laquelle il n'a qu'une alternative : soit il la tient simplement pour un spectacle visuel, soit il en reçoit un sens imposé, qui lui demande d'éprouver quelque intérêt pour son auteur.

En partant de procédés formels similaires, il arrive que cette alternative soit évitée, ainsi chez Soulages, dont les tableaux, y compris les broux de noix sur papier, sont plus gestuels que ne voudrait le faire croire une légende tenace qui prétend impossible de les saisir autrement que dans l'instant. Ces œuvres qui font le choix franc du noir, celles où le noir obéit plutôt à une volonté de remplir toute la surface (ou de la vider comme dans les œuvres raclées des années soixante) qu'à un désir de composition harmonieuse, celles où l'échelle est monumentale au-delà d'un simple problème de dimensions, ces œuvres n'imposent plus rien, elles sont des abstractions au sens plein du terme, c'est-à-dire non pas des messages ou des figurations cachées, mais – selon le vœu de leur créateur, dès 1948 – des objets « sur le[s]quel[s] viennent se faire et se défaire les sens qu'on [leur] prête ».

De ce point de vue, Soulages est un des rares artistes des années cinquante à concevoir sa production abstraite sans chercher en permanence, tant au plan pictural que verbalement, à la légitimer par l'affirmation d'un lien avec une réalité extra-picturale. Cela explique sans doute qu'il ait pu jouir d'une réputation quasi constante au-delà des frontières françaises, et que nombre d'artistes des générations suivantes aient continué à se réclamer de lui, et ce jusqu'aux tendances les plus récentes de l'abstraction. Sans doute partage-t-il ce privilège avec **Simon Hantaï** ou **Bram van Velde**. Ces artistes s'ancrent pourtant nettement dans un contexte que leur influence a pu faire oublier – Soulages dans l'abstraction lyrique, Bram dans le postcubisme, Hantaï dans l'automatisme surréaliste-abstrait transformé en gestualisme... Mais, à cette époque, ils restent pour la plupart des marginaux, certains même sont négligés par la critique, en particulier parce qu'ils refusent de promulguer le sens de leurs œuvres, ou même d'en proposer un, laissant au spectateur la responsabilité d'un échange direct. Ils sont les seuls auxquels puisse s'appliquer la réflexion que Beckett réserve dès 1949 à son ami Bram van Velde d'être « le premier dont la peinture soit dépourvue, libérée si vous préférez de toute occasion quelle qu'elle soit idéale ou matérielle ». Les seuls pourtant à annoncer ce qui vient, dans l'art et dans le monde.

A partir du texte d'**Eric de Chassey**  
pour le catalogue de l'exposition

## Les vies différées de l'abstraction

« Il nous faut aller voir ce que, posé sur elle, notre regard ne voit pas, ou retarde, ou diffère [...] », écrit Jean Laude, au sujet de l'histoire de la peinture, dans un des textes fondamentaux sur l'art en Europe et aux Etats-Unis de l'après Seconde Guerre mondiale.

**Parce que le travail de l'historien de l'art n'est rien d'autre que la réactualisation, sans cesse à poursuivre, par la pensée et dans l'écriture, de ce qui n'est plus, nous sommes forcément attentifs à toutes les variations, à tous les décalages, aux retards et aux réévaluations qui forment ce que l'on appelle la réception historique des œuvres. Tout comme l'est l'histoire pour les événements politiques, l'histoire de l'art est désormais plus sensible à ces phénomènes. Il s'agit ici de montrer ce que, précisément, notre regard a vu et n'a pas vu pendant les années cinquante, ce qui fut retardé au point qu'il fallut une relecture de la critique des années soixante-dix ou des années quatre-vingt sur les recherches de l'abstraction lyrique et de l'art informel pour bien en faire saisir d'autres dimensions, enfin ce qui est encore différé et peut ouvrir la voie à d'autres interprétations. La démarche consiste à insérer l'histoire de la peinture des « années cinquante » dans un large demi-siècle de critique, de 1940 à nos jours. Une réflexion sur les « années cinquante » oblige d'emblée, en effet, à se détacher de la délimitation artificielle sur laquelle repose cette décennie. Les historiens de l'art n'y ont pas manqué : pour nombre d'entre-eux, l'année 1950 constitue rarement une rupture.**

### Des formes engagées

**En 1941, l'exposition-manifeste « Vingt jeunes peintres de tradition française » à la galerie Braun (Paris) qui rassemble, entre autres, Bazaine, Estève, Le Moal, Singier, Manessier, et Pignon témoigne de l'apparition d'un nouveau style qui conjugue à la fois tradition française et une certaine modernité. Ces artistes entendent aussi concrétiser une forme d'engagement politique, en réagissant à la défaite, et en mettant en avant la présence de la peinture française dans le monde, tout en se déclarant hors de toute politique. Notons qu'après la Libération, cette exposition emblématique fut présentée comme un acte de résistance à la présence étrangère. Exposition ambiguë, en ce sens qu'elle pouvait être vue comme un retrait dans les formes, mais dont la peinture fut appréciée après 1945 comme une sorte d'armement clandestin.**

**Le critique Gaston Diehl reconnaît à cette jeune peinture une cohérence exprimée par des curiosités plastiques communes, un effort partagé de prolonger et d'enrichir le cubisme. Pour les peintres et les critiques de l'époque « l'horizon d'attente » est bien celui d'une modernité picturale, qui invoque l'héritage du cubisme et d'une tradition où apparaissent de grands modèles français mais aussi une grande sensibilité aux événements politiques et une volonté de déplacer le combat dans un registre supposé « apolitique » : celui des formes, de l'espace, et de la couleur. Dans *l'Histoire de l'art, instrument de la propagande germanique, achevée en 1940 et publiée à la Libération*, Francastel dégage les traits essentiels de l'école française des historiens d'art, les opposant à une école allemande trop imprégnée de propagande pour certaines de ces plus grandes figures. Le formalisme de l'auteur, réorienté vers l'histoire, sensible à la société, semble être celui du critique qui découvre ces peintres de « tradition française », défendant des formes nouvelles, subtilement engagées mais qui se maintiennent à distance des procédés de la propagande.**

**Plus radical encore, Bernard Dorival, dans son ouvrage écrit pendant la guerre et publié en 1946, Les Etapes de la peinture française contemporaine, soutient qu'il ne fait pas de doute que c'est l'invasion allemande qui fut à l'origine de la révélation picturale d'une tradition qui eût été insoupçonnable dans un autre contexte.**

#### **La définition des formes**

**Après la Libération, de 1945 à 1949, l'unité de ce groupe de peintres de « tradition française » se défait. La période qui s'ouvre offre un foisonnement remarquable de recherches et de tendances.** Lopicque revient à la figuration avec ses Tigres, Fougeron se met au service d'un art social résolument réaliste alors que Bazaine, Manessier ou Le Moal réorientent leurs recherches en direction de l'art sacré. Il faut également citer les « figures du réel » de Gruber, de Lorjou, de Buffet ou de Giacometti. Celles de Héliou, partagées entre le réalisme et le souvenir de l'abstraction géométrique, qui renaît précisément à ce moment avec des artistes tels que Herbin, Magnelli ou Vasarely. Il y a aussi Fautrier qui présente en 1945 sa série des Otages à la galerie Drouin ainsi que Dubuffet, l'autre grande figure de cet art qui va se déclarer autre, présenté lui aussi à la galerie Drouin en 1946. Sans oublier les recherches de Wols et Henri Michaux ainsi que celles d'Hartung, de Soulages, Schneider et Mathieu.

**De nombreuses expositions collectives mettent en avant cette autre génération de peintres, avec leurs nouvelles problématiques picturales et leurs sensibilités différentes.** Ainsi, en 1947, l'exposition « L'Imaginaire », à la galerie du Luxembourg - pour laquelle Mathieu avait déjà proposé comme titre « Vers l'abstraction lyrique » -, qui présente les œuvres de Wols, Bryen, Hartung, Mathieu et du peintre canadien Riopelle ; ou encore « Véhémences confrontées », organisée en 1951 à la galerie Nina Dausset qui sera le lieu - à travers la confrontation d'artistes français (Wols, Hartung, et Mathieu) et nord-américains (Pollock, de Kooning, Riopelle) - d'un essai de définition de ce qui réunit ces peintres dans l'informel et l'abstraction lyrique : un art sans tradition et qui récuse l'idée du beau métier avec l'utilisation de matériaux banals chez Dubuffet, l'exaltation du geste créateur et de la spontanéité de la création chez Hartung ou chez Mathieu, l'équilibre de ces deux traits chez Soulages - qui reste cependant à l'écart - comme autant de subversions de ce que revendiquait la génération précédente.

**Les critiques s'efforcent de définir ce qui réunit ou sépare ces peintres.**

Si Georges Mathieu introduit dès 1947 le terme d'abstraction lyrique, celui d'« art informel » proposé par Michel Tapié en 1950 s'impose provisoirement. Ce terme lui est inspiré par l'œuvre de Wols mais il l'applique, dès 1951, aux travaux de Fautrier, Dubuffet, Michaux, Riopelle ou Bryen. En 1952 paraît le livre de Tapié, Un art autre, qui montre que cet effort de définition s'accompagne de la volonté de ne pas enfermer ces pratiques dans une acception trop rigide. Au sein de cet art autre, l'auteur rassemble les œuvres de Fautrier, Dubuffet, Michaux à côté de celles de Hartung, Wols, Mathieu ou encore Soulages. A partir de 1954, le critique Charles Estienne propose, quant à lui, le terme de « tachisme », mettant en avant, au sein de l'informel, les peintres qui privilégient la couleur.

### **L'abstraction comme horizon**

Difficultés à bien admettre l'agitation créatrice des fortes figures de l'art informel (Fautrier, Dubuffet et Michaux) et réticences face au retour de l'art géométrique peuvent résumer la situation de la critique autour de 1950. **L'optimisme de la Libération a fait place, alors, à une nouvelle interrogation sur l'histoire, notamment chez les existentialistes; ce nouvel horizon expliquerait que la critique ait pu déceler des connotations « anarchiques » chez ces abstraits. De même la méfiance envers la technologie et les utopies l'empêchait de bien accueillir le courant de l'abstraction géométrique.**

**La critique des années cinquante, immédiate et souvent engagée, croît majoritairement dans le triomphe de l'abstraction et, en outre, en la suprématie de la scène française et de ce qui s'expérimente à Paris:** « On pourrait donc dire sans chauvinisme qu'il n'existe pas actuellement d'autre art que celui qui se fait à Paris » écrit Michel Ragon en 1956, alors que déjà pointent les premières remises en cause des Nouveaux Réalistes. Cette abstraction dominante trouve cependant chez l'auteur sa principale menace dans son académisation et de rappeler qu'il a pris très tôt parti pour « quelques hérétiques »: Atlan, Hartung, Soulages, Schneider, Poliakoff et le sculpteur Hadju. Pour l'historien Pierre Francastel, l'abstraction constitue également au milieu des années cinquante l'horizon de référence.

**C'est à cette académisation de l'abstraction et à son absence de dimension sociale et politique que s'en prennent Pierre Restany et les Nouveaux Réalistes.** Le premier dans un manifeste de 1961, les seconds avec Jean Tinguely qui s'en prend à l'abstraction et à sa forme classique la plus répétitive, le tachisme, dans ses machines à dessiner (de 1955 à 1959) où une machine parvient à produire immédiatement une œuvre d'art abstraite.

### **Poétique et problématique de l'abstraction**

**Les critiques des années soixante et soixante-dix écrivent avec plus de distance.** Les mouvements propres de l'informel et de l'abstraction lyrique continuent, certes, à être commentés par eux mais ils sont recouverts par l'actualité des Nouveaux Réalistes, de l'art cinétique et bientôt de Supports-Surfaces. Juxtaposées au même moment, ce sont les recherches et les provocations de Jean Tinguely, d'Yves Klein, d'Arman ou de Lucio Fontana qui l'emportent sur celles de leurs devanciers.

Ce renversement a été préparé par une véritable critique de combat: celle de Clement Greenberg, pour qui, dès 1953, l'art abstrait de la scène parisienne correspond à une « vision domestiquée » et surtout celle d'Harold Rosenberg, dont le travail de définition, en 1959, d'une spécificité de la peinture américaine de l'après-guerre (Action Painting) se double de commentaires où les allusions à la guerre autant que l'utilisation d'un vocabulaire quasiment militaire sont censées désigner une défaite de l'Ecole de Paris.

Cette manière toute politique d'écrire l'histoire de l'art s'oppose à celle des universitaires comme Umberto Eco pour qui la poétique de l'art informel répond au paradigme plus large qui les occupent en littérature, celui de « l'œuvre ouverte ».

Les grandes thématiques qui occupent depuis lors les critiques et les historiens d'art sont déjà formées: matériologie, prestige du signe, importance du geste, emprise du noir et obligation d'apprécier en parallèle deux scènes distinctes, l'une dominante, celle des Etats-Unis, et l'autre, élargie à l'Europe, qui cherche à retrouver son souffle des années cinquante.

## **L'écriture de l'abstraction**

**L'alternative ressemble à celle-ci : ouvrir l'histoire de la peinture à l'histoire politique ou sociale et à leurs rythmes propres, ou au contraire conserver une certaine souveraineté des formes.** L'histoire de l'art des années cinquante s'inscrit désormais dans un effort de conciliation de ces deux desseins apparemment contradictoires, que l'on cherche à souligner le paradoxe des « formes engagées » dans une histoire immédiate ou, comme Jean Laude a encouragé à le faire, que l'on inscrive les formes de ce moment de l'histoire de l'art dans des mutations sociales qui appartiennent à une temporalité plus longue.

Si l'on comprend mieux en conséquence que le combat critique est indissociable d'attitudes politiques, que le langage de l'art est un langage qui emprunte au langage politique, il n'est pas certain que ce soit à la seule histoire politique ou sociale, pas plus qu'à la seule histoire des formes, que l'étude soit ambiguë, en ce sens qu'elle pouvait être vue comme un retrait dans les formes, mais dont la peinture fut appréciée après 1945 comme une sorte d'armement clandestin.

Le critique Gaston Diehl reconnaît à cette jeune peinture une cohérence exprimée par des curiosités plastiques communes, un effort partagé de prolonger et d'enrichir le cubisme. Pour les peintres et les critiques de l'époque « l'horizon d'attente » est bien celui d'une modernité picturale, qui invoque l'héritage du cubisme et d'une tradition où apparaissent de grands modèles français mais aussi une grande sensibilité aux événements politiques et une volonté de déplacer le combat dans un registre supposé « apolitique » : celui des formes, de l'espace et de la couleur. Dans L'Histoire de l'art, instrument de la propagande germanique, achevée en 1940 et publiée à la Libération, Francastel dégage les traits essentiels de l'école française des historiens d'art, les opposant à une école allemande trop imprégnée de propagande pour certaines de l'art des années cinquante puisse trouver ses principes de synthèse. Parmi d'autres forces agissant sur le travail des peintres et des critiques mais aussi sur le regard et l'écriture des historiens d'art, sont les dispositifs chronologiques et les fictions qu'ils entretiennent. Henri Focillon écrivait, en 1943, au sujet de l'organisation chronologique en histoire de l'art : « Nous répugnons extrêmement à renoncer à une conception isochrone du temps, car nous conférons à ces mesures égales, non seulement une valeur métrique (...) mais une sorte d'autorité organique. De mesure, elles deviennent cadres, et de cadres elles deviennent corps. Nous personifions. »

**S'il est clair que cette décennie des « années cinquante » ressemble à une fiction biographique, avec tous ses effets de discours, elle est assurément aussi une fiction créatrice et, à ce titre, intéresse l'historien d'art préoccupé par la réception des œuvres.** Les écrits que nous lisons sont autant de récits différés, de vies successives, de ce personnage pour lequel les critiques et les historiens d'art projettent, comme l'écrit encore Focillon, « l'ombre d'une certaine silhouette ».

A partir du texte de **Sylvie Lecoq-Ramond**  
pour le catalogue de l'exposition

## Écrits de peintres : du manifeste à l'aphorisme

Plus que toute autre, la peinture abstraite possède la faculté – à moins qu'elle ne provoque d'emblée un rejet irréversible – de susciter chez le spectateur la question du sens, du message de l'œuvre. Souvent perçue comme une surface impénétrable, animée de formes obscures, elle livre peu d'indices sur un éventuel référent, si ce n'est par son titre – lorsqu'il existe – à moins que celui-ci ne souligne précisément un décalage entre la chose nommée et la chose vue. Plus que tout discours critique, la peinture abstraite des années quarante et cinquante en France a appelé le commentaire du peintre, jugé seul garant de l'accès à ce que recouvrait alors le terme aujourd'hui galvaudé de « mystère de la création ». À ce titre, il n'est qu'à parcourir la production critique de l'époque – extrêmement littéraire dans sa forme, quand les critiques eux-mêmes n'étaient pas avant tout des écrivains – pour s'imprégner du ton général qui semblait de mise pour commenter l'abstraction.

Parmi les peintres évoqués dans cette exposition – réunis autour de l'abstraction – plusieurs partagent une certaine méfiance à l'égard des mots. C'est là, pour beaucoup d'entre eux, une manière de revendiquer la spécificité d'un art qui, bien qu'étant abstrait ou « non figuratif », se réfère la plupart du temps, d'une façon ou d'une autre, à un réel, à un réel non tangible, mais ressenti. C'est donc à une expérience du monde qu'invite l'artiste : elle se passe du discours. « La peinture est un langage muet donnant aux sensations une réalité plastique. » (Olivier Debré) ; « La peinture est [...] une métaphore ; [...] elle ne se laisse même pas entamer par l'explication : sur elle viennent se faire et se défaire les sens qu'on lui prête. » (Soulages) ; « Dans mon travail, les mots ne servent à rien. Aussitôt prononcés, ils tombent comme des grains de sable. » (Bram van Velde)

Ainsi, nulle production écrite ne jalonne le parcours de ces peintres : le mot leur est trop douloureux, ou ils l'estiment trop faible, ou tout simplement inadéquat pour appréhender leur peinture ou la faire exister différemment. Cela ne saurait être en revanche le cas de l'ensemble des peintres que la notion d'abstraction réunit dans cet ouvrage. Il est étonnant de constater au contraire que plus d'une dizaine d'entre eux ont eu un rapport très privilégié à l'écriture, et que leurs textes constituent même dans certains cas de véritables corpus. À l'autre extrême de l'attitude évoquée précédemment, il semble donc qu'il y ait eu pour ces artistes une réelle nécessité d'écrire. Ce à quoi correspond cette nécessité, c'est ce que nous chercherons à définir par l'étude de ces écrits, considérés souvent à tort comme marginaux ou indépendants de l'œuvre plastique.

**Trois grandes familles d'écrits vont être prises en considération : les écrits théoriques, les écrits poétiques, et la correspondance.** Parmi les peintres théoriciens, Jean Bazaine dans *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, revendique l'unité perdue de l'homme avec le monde et rappelle sans cesse la vanité d'un art qui serait détaché de la nature. Le ton de ses écrits traduit cette foi, cet élan passionné vers la résolution des questions fondamentales que pose la peinture, au coeur desquelles se trouve la problématique de l'abstraction.

Dans la très abondante littérature critique que nous livre Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance*. Au delà du Tachisme donne dès le sommaire (et même dès le titre) le ton adopté par l'auteur pour la défense de l'abstraction lyrique : celle-ci « triomphe », après le succès de « l'offensive antigéométrique », puis on assiste à un phénomène de « contagion mondiale » où se profile la menace de la « perversion informelle ». Mathieu lie étroitement la production de l'œuvre à sa défense d'où l'importance capitale de ses écrits finalement mis au service de ce qui est, en quelque sorte, de l'ordre de la stratégie.

Quant à Lapicque, il n'aura de cesse d'appuyer sa vision du monde par des théories sur le souvenir, l'intériorisation et la ressemblance, qui prennent leur source dans la philosophie et dans la littérature. A ces réflexions parfois très complexes vient s'ajouter l'incidence des recherches que l'artiste, de formation scientifique, a menées dans le domaine de la perception des couleurs.

Une autre grande famille d'écrits de peintres concerne le domaine de la poésie. Il est étonnant de constater combien d'entre eux se sont livrés à cette activité. On ne prendra, ici, en considération que ceux pour qui l'œuvre poétique a une résonance par rapport à l'œuvre picturale, quelle que soit la nature de cette relation : Wols, chez qui la production poétique, qui consiste en des aphorismes, est un témoignage remarquable d'une vision globale du monde, nourrissant parallèlement son dessin et sa peinture, et souvent teintée de nihilisme « [...] tout a été dit dès le commencement/qui n'a pas eu lieu/puisque tout est éternel et nul » ; Henri Michaux, pour qui la relation peinture/écriture est complexe, multiple, voire contradictoire : échapper aux mots, ces collants partenaires, et sans cesse y revenir, comme si l'expérience picturale et graphique, pourtant si libératrice, devait se nourrir de ce redoublement. Aussi, il n'existe aucune approche plus juste, plus émouvante de l'œuvre de Michaux que celle qu'il nous offre lui-même par ses mots de poète : « [...] Je voulais dessiner la conscience d'exister et l'écoulement du temps. »

La relation de Tal-Coat avec l'écriture est moins passionnelle. Il s'agit plus simplement de rendre avec des mots les méditations du peintre. Ses écrits se présentent sous forme de poèmes, de notes, ou de correspondance. Serge Poliakoff se situerait quant à lui d'avantage entre théorie et poésie : « Il faut qu'il y ait dans le tableau plus d'âme que d'intelligence », « Il faut sentir un tableau plutôt que le regarder, car le tableau doit être d'une matière presque organique », « N'enseigne pas le dessin, enseigne la vie ».

On aurait pu considérer dans cette étude la correspondance d'artiste comme un cas très à part en matière d'écrits, puisqu'en principe, confidence faite au seul destinataire de la lettre, elle n'est pas destinée à être publiée. Mais la correspondance de Nicolas de Staël est bien plus que cela. Sa manière de vivre pleinement, sans compromis, les événements, son regard acerbe sur le monde, témoignent d'un engagement total dans l'expérience de la vie qui, seule, donne corps à son art. Ainsi, c'est avant tout sa vision qui nous est transmise, d'autant plus bouleversante qu'elle nous est rapportée dans un style concis, véhément, exalté, et que l'on sait jusqu'où cette sensibilité exacerbée l'a conduit.

Enfin, de tous les artistes qu'il nous est donné d'aborder ici sous l'angle conjugué de l'écriture et de la peinture, Jean Dubuffet est probablement le plus complet, mais aussi le plus étonnant tant ses rapports à l'écrit sont ambigus. « Si j'ai choisi de peindre pour m'exprimer, c'est que je le fais bien mieux par le moyen de peindre que par celui d'écrire. Fiez-vous à mes peintures et non à mes écrits. ». C'est pourtant sous les formes les plus variées qu'il nous a fait accéder à ses pensées : textes théoriques, manifestes, poèmes, correspondance, notes, entretiens, conférences..., formant une véritable œuvre dans l'œuvre. On peut donc supposer que, malgré ses déclarations, Dubuffet a eu un réel besoin d'écrire. Sans cesse il sera amené à réaffirmer son grand principe, l'idée d'« asphyxiante culture » dans toutes ses implications.

Que l'écrit et la peinture puissent se révéler, chez les artistes, dans des liens aussi complexes qu'inattendus, il n'est nul besoin de le prouver davantage. Ce que ces rapports, en revanche, nous disent d'une éventuelle corrélation entre un type de peinture et un type d'écrit est plus difficile à établir.

**Chez des artistes dont les préoccupations picturales se rejoignent à divers égards, les attitudes vis-à-vis de l'écriture peuvent être fondamentalement opposées – comme avec Bissière et Dubuffet, ou Bazaine et Manessier –, ou bien l'écrit peut procéder de deux logiques parfaitement distinctes – comme avec Wols et Mathieu.** Ce constat pourrait rendre vaine toute tentative de typologie, à moins qu'il ne faille s'en remettre à d'autres critères. Dans le cas qui nous préoccupe, **le point commun entre les artistes – en dehors du fait qu'ils appartiennent, si ce n'est à une même génération, du moins à une même époque – est leur recours à l'abstraction, dans toute la subtilité de ses acceptions. Aussi, ce que l'étude de leurs écrits nous apporte, c'est précisément un éclairage sur la complexité d'une pratique picturale que désigne un terme générique dont presque aucun artiste en définitive ne se réclame, tant il échoue à rendre compte de la diversité des attitudes.**

A partir du texte de **Sophie Duplaix**  
pour le catalogue de l'exposition

## Biographies succinctes

### Jean-Michel Atlan

[1913, Constantine - 1960, Paris]

En 1930, Jean-Michel Atlan quitte l'Algérie pour la France afin de suivre des études de philosophie à la Sorbonne. En 1940, révoqué de son poste d'enseignant à la suite des lois antisémites, il commence à peindre et écrit des poèmes mais, résistant, il est arrêté en 1942 et n'échappe à la mort qu'en simulant la folie. Libéré de l'hôpital Sainte-Anne en 1944, il publie un recueil de poésie, *Le Sang profond*, et sa première exposition personnelle a lieu à la galerie de l'Arc-en-ciel à Paris. Mais c'est surtout grâce à celles que lui consacrent la galerie Denise René en 1946 et la galerie Maeght en 1947 qu'il connaît un succès fulgurant.

Marginal et indépendant, il n'accepta jamais aucune classification et se situa d'emblée au-delà de l'opposition réductrice abstraction/figuration. Son art, marqué par ses origines juives et africaines, renoue avec la magie, les forces telluriques, et apparaît même, dans la première période, comme annonciateur du mouvement informel. Admiré par les artistes de la revue Cobra, il refusa toujours de leur être affilié.

### Jean Bazaine

[1904, Paris]

Après une formation initiale en sculpture et des études littéraires à la Sorbonne, Jean Bazaine commence en 1924 à peindre d'après nature. Catholique fervent, il est très marqué par la philosophie essentialiste et personnaliste d'Emmanuel Mounier, le créateur de la revue *Esprit*, à laquelle il collabore de 1934 à 1938.

Il organise en 1941, à la galerie Braun, la première exposition de peinture d'avant-garde de l'Occupation: « Vingt jeunes peintres de tradition française ». Dans les années de guerre, tout en se défendant – de même que Maurice Estève et Charles Lapicque – d'être abstrait, il se tourne vers une non-figuration, utilisant une grille héritée du cubisme et des tons purs pour retranscrire, à partir de sujets réels, les rythmes essentiels du monde. À partir de 1949, il poursuit sa propre voie et aborde des thèmes plus abstraits comme les éléments en mouvement: l'eau, l'air, le feu, etc. Parallèlement, ouvert à toutes les formes artistiques, il réalise des décors de théâtre, des mosaïques et surtout des vitraux, notamment ceux de l'église Saint-Séverin à Paris, en 1965.

**Roger Bissière**

[1886, Villeréal - 1964, Boissières]

Roger Bissière arrive en 1910 à Paris, où il partage son activité entre la peinture et la critique d'art, notamment au journal *L'Opinion*. De 1923 à 1937, il enseigne à l'académie Ranson, où il contribue à la formation de la jeune génération (Bertholle, Manessier, Le Moal...). Jusqu'à la veille de la guerre, il représente un certain retour à l'ordre à la française.

En 1939, il s'installe définitivement dans la demeure familiale de Boissières et explore de nouvelles techniques comme l'assemblage de tissus cousus. Ce retour aux sources, dans un esprit proche de celui de Jean Dubuffet, lui permet de faire table rase et de trouver son style propre. Exposées en 1947, à la galerie René Drouin, ses tapisseries et ses peintures font appel au primitif, aux graffiti.

Présenté régulièrement, de 1951 à 1964, à la galerie Jeanne Bucher, il peint à tempera dans un style qui témoigne de l'influence de Klee, pour revenir finalement à l'huile en 1954. Ses toiles, non-figuratives, dont l'esprit s'apparente à celui de Vieira da Silva ou de Nicolas de Staël, semblent être des tissages de lumière et d'émotions. En 1952, il reçoit le grand prix national des arts, et, en 1959, une rétrospective lui est consacrée au musée national d'Art moderne. Ses dernières œuvres, véritable « Journal » consacré à sa femme, décédée en 1962, traduisent sa douleur.

**Camille Bryen**

[1907, Nantes - 1977, Paris]

En 1926, Camille Bryen s'installe à Paris, publie son premier recueil de poésie, *Opopanax*, en 1927, et se lance, au début des années trente, dans la réalisation de dessins automatiques aux formes organiques chargées d'allusions sexuelles. Il se révèle également un fabuleux créateur d'« objets à fonctionnement », dérivés des assemblages surréalistes. Mais sa vision exempte de tout romantisme, son « abhumanisme », sa capacité à voir le monde comme un gigantesque tableau, le situeraient davantage entre Dada et les Nouveaux Réalistes.

En organisant à Paris, avec Georges Mathieu, les expositions « L'Imaginaire », (galerie du Luxembourg, 1947), et « HWPSMTB » - Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié, Bryen- (galerie Colette Allendy, 1948), il devient un des initiateurs du futur mouvement informel (terme qui sera d'ailleurs employé à son propos pour la première fois par Michel Tapié). Dès 1949, le passage à la peinture à l'huile lui permet de radicaliser certains principes développés auparavant dans les aquarelles, comme l'opposition entre la forme, qui affleure à la surface du tableau, et le fond. Il crée alors des œuvres d'une rare violence. À partir de 1956, sa manière se précise : l'harmonie qui naît de la juxtaposition de petites plages colorées est aussitôt contredite par des giclures de peinture. Dans les années soixante, la qualité atmosphérique de ses toiles lumineuses aux tons pastel peut apparaître comme une réponse aux *Nymphéas* de Monet.

**Olivier Debré**

[1920, Paris]

Olivier Debré étudie l'architecture, l'histoire et les lettres, sans pour autant abandonner le dessin et la peinture qu'il pratique depuis l'enfance. Ses toiles, d'abord de tendance impressionniste puis expressionniste, deviennent, sous l'influence de Picasso, abstraites dès 1943. Abandonnant en 1947 le thème des horreurs de la guerre, il développe, vers 1950, ses *Signes personnages*, dont la verticalité et l'extrême réduction des moyens mis en œuvre veulent rendre compte de la « transposition de l'être dans le signe ». En 1953, il passe des *Signes personnages* aux *Signes paysages*, c'est-à-dire de l'idée d'« espace très serré, plein, qui est l'espace de l'homme » à la « notion infinie de l'espace, qui est celle du paysagiste ». À partir de 1960, sa peinture, souvent inspirée par la campagne tourangelle, se dégage de trop évidentes influences, comme celle de Nicolas de Staël, pour affirmer sa spécificité. La matière, devenue plus fluide et transparente, s'étale alors en de vastes champs monochromes ponctués de quelques accidents.

**Jean Degottex**

[Sathonay, 1918 - Paris, 1988]

Artiste autodidacte, Jean Degottex commence à peindre vers 1939 et s'engage rapidement dans l'abstraction ; il obtient, en 1951, le prix Kandinsky.

Remarqué par André Breton, qui préface son exposition à la galerie L'Etoile Scellée, en 1955, il s'oriente vers une problématique du signe et de l'espace, explorant un nouveau langage gestuel, qui repose non plus tant sur l'imaginaire, comme chez les surréalistes, que sur l'énergie. Très proche des calligraphies orientales et de la philosophie zen qu'il étudie alors, il aborde une nouvelle forme d'écriture qui s'ordonne en différents cycles. Le vide, l'espace, ainsi que la rapidité du geste, en opposition avec le traitement raffiné des fonds monochromes, sont alors ses principales préoccupations.

Dans cet art d'équilibre, les couleurs sont souvent limitées aux seules tonalités essentielles du blanc, du noir et du gris.

Au milieu des années soixante, son art évolue vers une recherche sur les matériaux : papiers tressés, brûlés, estampages, déchirures, pliages... Ses œuvres tendent alors vers une monochromie qui révèle les possibilités infinies des interventions minimales qu'opère l'artiste.

**Jean Dubuffet**

[1901, Le Havre - 1985, Paris]

Après avoir suivi, parallèlement à ses études secondaires, les cours du soir de l'Ecole des Beaux-Arts du Havre, Jean Dubuffet s'établit à Paris en 1918, où il étudie pendant six mois à l'académie Julian.

Toute la première partie de sa vie est marquée par le doute : il oscille en effet entre une carrière dans le négoce du vin, à l'image de la vocation paternelle, et la recherche d'une expression artistique nouvelle. En 1942, il décide finalement de se consacrer définitivement à son œuvre. Dès sa première exposition, galerie René Drouin à Paris, en 1944, il bouleverse les valeurs picturales traditionnelles et renouvelle complètement, non sans scandale, le vocabulaire figuratif. Recherchant du côté de ce qu'il nommera l'Art brut, un art libéré du poids de l'«asphyxiante culture», il opte pour le dessin maladroit des enfants ou des aliénés, avec un trait incisé, tel un graffiti, dans la matière (série des *Portraits*, 1946-1947, ou des *Corps de Dame*, 1950-1951).

Les matériaux inédits et réputés indignes, tels le goudron ou le sable, sont quant à eux triturés en pâtes épaisses par toutes sortes d'outils, et forment, dans les années cinquante, d'étranges *Paysages du mental*, *Matériologies* ou *Texturologies*.

En 1962, avec le cycle de *L'Hourloupe*, l'œuvre de Dubuffet opère un tournant important : conçue comme un véritable langage, cette nouvelle manière d'aborder tout autant la peinture que la sculpture ou l'architecture, organise, en un puzzle bariolé, une imagerie complexe où viennent s'inscrire des motifs familiers. Suivront les *Théâtres de mémoire* (1975-1979), les *Sites* (1980-1982), les *Mires* (1983-1984) et enfin les *Non-lieux* (1984), qui clôturent cette œuvre gigantesque et inclassable, caractérisée par la plus totale insubordination.

**Maurice Estève**

[1904, Culan (Cher)]

Maurice Estève s'installe en 1918 à Paris, où il fréquente les ateliers libres de Montparnasse et approfondit sa connaissance des grands maîtres du Louvre. Peu à peu, méditant les leçons de Cézanne et des cubistes, il abandonne l'étude sur le motif pour une peinture aux formes nettement stylisées et aux grands aplats de couleur, qui évoluera, en 1935, vers une écriture plus dynamique. En 1937, il participe à la réalisation des grandes décorations murales conçues par Robert et Sonia Delaunay pour l'Exposition universelle.

Soutenue par la galerie Louis Carré, l'œuvre d'Estève connaît pendant la guerre un tournant décisif. Le rabattement des plans, issu du cubisme, ou la transposition des motifs selon une grille chromatique inspirée par Bonnard, le conduisent alors à une autonomie toujours croissante vis-à-vis de la figuration et en 1951, à une quasi totale disparition des références au réel. Longuement mûrie, son œuvre se développe désormais sans rupture notable et s'inscrit pleinement au sein de la Nouvelle Ecole de Paris. Très attentif à toutes les formes de création artistique, Estève réalise collages, lithographies, vitraux et tapisseries. En 1985, La donation faite par le peintre à la ville de Bourges est installée à l'hôtel des Echevins, devenu musée Estève en 1987.

**Jean Fautrier** [1898, Paris - 1964,  
Châtenay-Malabry]

En Angleterre, où il rejoint sa mère en 1908, Jean Fautrier étudie dans plusieurs académies, dont la Slade School of Art, et fait la découverte de Turner. Elève brillant, il est cependant déçu par un enseignement trop traditionaliste, et décide de travailler seul. Il s'installe à Paris vers 1922, et participe régulièrement à des expositions. D'abord proche d'un certain expressionnisme, son style devient plus personnel en 1926 dans une série de nus, figures à peine identifiables, semblant surgir d'une matière sombre. Grâce à la protection de Jeanne Castel et de Paul Guillaume, il connaît une aisance relative que viendra interrompre la crise des années trente. En 1934, totalement démuné, il part pour les Alpes et cesse pratiquement de peindre jusqu'à son retour à Paris en 1940.

Il continue alors les recherches techniques matiéristes entreprises en 1929, qui le conduisent à abandonner l'huile sur toile, pour privilégier une matière lourde, un « enduit » composé de blanc d'Espagne et de colle, appliqué sur un support de papier, procédé utilisé magistralement dans la série des *Otages*, présentée en 1945, à la galerie Drouin.

À la pâte triturée, il mêle des couleurs pastel, troublantes par rapport à la violence du sujet. C'est cette même technique que Michel Tapié rapprochera, en 1952, de la manière de Wols et de Dubuffet, pour définir l'émergence d'« un art autre », qu'il qualifiera d'« informel ».

Soutenu par de nombreux écrivains, Fautrier illustre notamment des textes de Georges Bataille, d'André Frénaud, mais surtout, de Jean Paulhan, qui lui dédie *Fautrier l'Enragé* en 1949.

**Simon Hantaï**  
[1922, Bia (Hongrie)]

Simon Hantaï arrive à Paris en 1949, après avoir étudié à l'École des Beaux-Arts de Budapest. Ses premières années parisiennes sont celles d'un « apprentissage », où il se livre à de multiples expériences (collages, travaux au pochoir, pliages...), qui portent déjà en germe les recherches développées ultérieurement autour d'un questionnement sur les principes mêmes de la peinture.

Proche à beaucoup d'égards de la production surréaliste, son œuvre retient alors l'attention d'André Breton qui préface, en 1953, sa première exposition à la galerie L'Etoile Scellée. Mais Hantaï abandonne peu à peu tout élément figuratif au profit d'une peinture gestuelle, où ne subsiste qu'une forme assez éloignée de l'automatisme revendiqué par Breton, avec lequel il finira par rompre définitivement. Les œuvres réunies dans une exposition à la galerie Kléber en 1956, sous le titre « Sexe-prime Hommage à Jean-Pierre Brisset », représentent le point culminant de cette période de violente gestualité, où l'assimilation des leçons de Jackson Pollock se mêle aux références mystiques ou philosophiques.

Dès 1958, des peintures en petites touches transparentes annoncent un apaisement, suivi d'un dépouillement extrême du motif, et, en 1960, la pratique systématique du pliage qu'inaugurent les *Mariales* donne un nouvel élan à une œuvre, qui deviendra un point de repère essentiel pour les artistes du futur groupe Supports-Surfaces.

**Hans Hartung**  
[1904, Leipzig - 1989, Antibes]

Au cours de sa scolarité à Dresde, de 1915 à 1924, Hartung découvre la peinture de Goya et de Rembrandt, dont il s'inspire pour ses premiers travaux, et se passionne pour les recherches de ses contemporains, parmi lesquels Emil Nolde et Oskar Kokoschka. Dès 1922, il réalise ses premières encres et aquarelles abstraites tandis qu'à l'université de Leipzig, il étudie la philosophie et l'histoire de l'art, et suit les cours de l'Académie des Beaux-Arts.

Entre 1926 et 1931, il réside pour l'essentiel à Paris où il poursuit sa formation. Lors de sa première exposition, en 1931, à la galerie Kühl de Dresde, il est soutenu par W. Grohmann, célèbre critique de l'expressionnisme, qui l'aidera, avec Christian Zervos, à quitter définitivement l'Allemagne pour Paris en 1935. Les travaux de cette époque marquent l'aboutissement d'une recherche de synthèse entre la spontanéité du geste et l'assise mathématique nécessaire à l'élaboration de l'œuvre.

Les toiles et les pastels réalisés de 1945 à 1954, après l'expérience particulièrement douloureuse des années de guerre, lui valent une rapide notoriété et la participation aux expositions-manifestes de l'abstraction lyrique, « HWPSMTB », en 1948, (galerie Colette Allendy) et « Véhémences confrontées » en 1951, (galerie Nina Dausset). A partir de 1960, Hartung commence réellement à improviser directement sur la toile, ouvrant la voie à de nouvelles recherches qui révèlent la primauté accordée au traitement des fonds « grattés », « soufflés », « peignés », « balayés »... Installé à Antibes à partir de 1972, Hartung poursuivra ses expériences, inlassablement, toujours avec de nouvelles données.

**Charles Lapicque**  
[1898, Théizé (Rhône) - 1988, Orsay]

A la fois artiste et scientifique, Charles Lapicque, dans la tradition classique humaniste, ne cesse sa vie durant, de multiplier les expériences. Il effectue notamment des recherches sur la perception des couleurs et, les mettant en application dans sa peinture, remet complètement en cause les conventions picturales issues de la Renaissance. Le « système de la grille » qu'il élabore en 1939, dérivé de l'espace cubiste, du fauvisme et de l'art médiéval, est le point d'aboutissement de ses découvertes optiques, elles-mêmes sous-tendues par une approche philosophique. Ce nouveau style aura une grande influence sur les peintres de l'exposition « Vingt jeunes peintres de tradition française », à laquelle Lapicque participe en 1941, à la galerie Braun. En 1943, il abandonne définitivement sa carrière scientifique pour se consacrer entièrement à son œuvre picturale. A contre-courant des tendances dominantes de son époque, il affirme dans les années cinquante son attachement à la figuration, tout en effectuant quelques incursions dans l'abstraction, qu'il explore cependant d'une façon totalement inédite. Il garde toute sa vie une prédilection pour le thème de la mer, pour les couleurs somptueuses et les compositions dynamiques, toujours en quête de l'équilibre et de la félicité qu'il attend de la peinture.

**Alberto Magnelli**  
[1888, Florence - 1971, Meudon]

Artiste autodidacte, Alberto Magnelli étudie les grands maîtres du Trecento et du Quattrocento et, plus particulièrement, Piero della Francesca qui lui fait « comprendre le jeu des vides et des pleins ». Il est, dès 1911, l'ami des futuristes et se lie, lors de sa première visite à Paris en 1914, à Guillaume Apollinaire, Fernand Léger et Picasso. mais doué d'un fort esprit d'indépendance, il n'adhère cependant à aucun mouvement. En 1915, à l'issue d'un travail progressif de décantation du réel, il parvient à l'abstraction, mais réintroduit, dès 1916, des éléments figuratifs qui le mènent à un inévitable « retour à l'ordre » dans les années vingt. À partir de 1931, installé définitivement à Paris, son art connaît avec la série des *Pierres* un tournant majeur, qui lui permet de renouer définitivement, en 1935, avec l'abstraction. Pendant l'Occupation, réfugié près de Grasse, il côtoie les Arp et les Delaunay et connaît une période de grande créativité, palliant le manque de toile en réalisant des collages ou en peignant sur des ardoises d'écolier qui seront le point de départ de nombreuses œuvres ultérieures. Revenu clandestinement à Paris en 1944, il expose à la galerie L'Esquisse avec Nicolas de Staël, César Domela et Wassily Kandinsky. Mais c'est surtout grâce à la grande exposition organisée en 1947 par René Drouin que la critique le consacre maître de la peinture abstraite.

**Alfred Manessier** [1911, Saint-Ouen (Somme) - 1993, Orléans]

Etudiant en architecture à l'École des Beaux-Arts de Paris, Manessier complète sa formation dans le domaine de la peinture, en copiant les grands maîtres, au Louvre. Il y fait la connaissance de Jean Le Moal, puis de Roger Bissière, dont il suit les cours de fresque à l'académie Ranson. Ces deux rencontres alimenteront les débats autour de l'émergence d'une nouvelle peinture « entre tradition et modernité », dont ils seront parmi d'autres les représentants. En 1941, Manessier participe à l'exposition « Vingt jeunes peintres de tradition française », à la galerie Braun à Paris. Dès 1942, il se détache de l'inspiration surréaliste et tente de concilier « l'impossible opposition » entre la grille cubiste, issue de Picasso, et une palette lumineuse, aux coloris presque acides, inspirée de Bonnard. En 1943, il vit une expérience spirituelle intense à la Trappe de Soligny qui le conduit à évoluer dans son art vers la non-figuration. Cette révélation mystique va aussi motiver son intérêt renouvelé pour le travail des vitraux, qu'il inaugure en 1948 avec ceux de l'église Sainte-Agathe-des-Bréseux. Son œuvre est désormais portée par deux sources d'inspiration : d'une part une forte thématique religieuse, qui se double souvent d'un engagement militant face aux événements du monde, et un amour profond pour la nature d'autre part qui trouve son plein épanouissement dans la retranscription des paysages de son enfance, ceux de la Baie de Somme dont il rend l'infiniment changeant, la fluidité de l'eau, comme celle de la lumière, impalpable et souveraine.

**Georges Mathieu**  
[1921, Boulogne-sur-Mer]

Après des études de lettres, de droit et de philosophie, Georges Mathieu commence à peindre en 1942. Ses premières œuvres abstraites datent de 1944-1945. En 1947, établi à Paris, il participe au Salon des Réalités nouvelles et s'affirme comme l'un des initiateurs de l'abstraction lyrique. Pour promouvoir, face à l'ampleur du phénomène expressionniste abstrait américain, les recherches de la scène française, il organise, en 1948, l'exposition « HWPSMTB », (galerie Colette Allendy) et, en 1951, « Véhémences confrontées (galerie Nina Dausset) », qui met en évidence les œuvres d'artistes français (Bryen, Wols, Hartung et Mathieu) et nord-américains (de Kooning, Pollock, Riopelle). En 1953, Mathieu continue son action en créant la revue, *United States Paris Review*. Sa production privilégie le geste, l'impulsion, la rapidité d'exécution, et trouve son plein épanouissement à partir de 1952 dans les grands formats et les « sujets historiques ». Sa peinture est faite essentiellement de signes, inspirés de la calligraphie qui naissent de la projection de la couleur – directement issue du tube – par le corps tout entier ou au moyen d'une longue brosse sur des fonds monochromes ou laissés en réserve. À partir des années soixante, il réalise affiches, médailles, assiettes... transformant son langage en style.

**Henri Michaux**  
[1899, Namur - 1984, Paris]

En 1922, Henri Michaux quitte la Belgique pour Paris, après quelques années d'incertitude (études inachevées, voyages, petits métiers... ) marquées néanmoins par un goût prononcé pour l'écriture. Sa première confrontation avec l'acte de peindre date de 1925, alors qu'il a découvert l'œuvre de Paul Klee et de Max Ernst mais c'est à partir de 1937, que la pratique du dessin et de la peinture s'impose désormais avec force, parallèlement à l'écriture. Michaux a beaucoup écrit sur son œuvre plastique, notamment *Émergences-Résurgences*, (1972) qui concentre à lui seul les principes essentiels d'une pratique, qui vient pallier la défaillance du verbe, incapable à saisir l'« espace du dedans » dans son instabilité et son fourmillement. C'est cette insondable et bouillonnante profondeur que Michaux explore tout au long de son parcours, utilisant presque exclusivement le support de la feuille de papier, qui se couvre de taches, de signes, de lignes enchevêtrées, expérimentant tour à tour les ressources propres à toutes les techniques. Ainsi se succèdent les aquarelles sur fond noir, les dessins à la plume sur lavis d'aquarelle, les peintures à l'encre, ou encore les dessins mescaliniens, qui rendent compte de l'expérience extrême, mais contrôlée, des substances hallucinogènes.

**Serge Poliakoff**  
[1900, Moscou - 1969, Paris]

Serge Poliakoff se fixe à Paris en 1923 et y fréquente plusieurs académies, dont celle de la Grande Chaumière, où il travaille régulièrement à partir de 1929. De 1935 à 1937, il suit à Londres les cours de la Slade School of Art, et visite assidûment les musées, qui nourrissent sa réflexion déjà très engagée sur la peinture. L'étude des primitifs italiens et la découverte des sarcophages égyptiens du British Museum apparaissent comme deux jalons majeurs dans l'élaboration future de son œuvre. De retour à Paris, il fréquente Robert et Sonia Delaunay, puis Kandinsky, qui le sensibilisent à l'abstraction. Sa première exposition de toiles abstraites, à la galerie l'Esquisse en 1945, révèle les qualités essentielles qui feront toute la spécificité de ses tableaux : agencement de plages de couleur, dont la surface, sensible, semble vibrer ; matière appliquée sans excès mais riche dans son épaisseur, à la manière des icônes ; liberté dans le contour des formes, tendant vers la géométrie tout en niant ses règles élémentaires, telles que la perfection du trait... C'est d'ailleurs très abusivement qu'on a pu assimiler Poliakoff aux « abstraits géométriques », car pour lui la forme doit « contrecarrer le principe géométrique » des quatre angles de la toile, c'est-à-dire « basculer du côté de la vie » tandis que sous l'action de la couleur se manifestent « le niveau organique » et « le niveau plastique ».

Sa manière, déjà très aboutie à la fin des années quarante, se déclinera jusqu'à sa mort, dans de très nombreuses compositions, sans jamais s'épuiser.

**Judit Reigl**

[1923, Kapuvar (Hongrie)]

Judit Reigl suit une formation à l'Académie des Beaux-Arts de Budapest mais le durcissement de la situation politique en Hongrie, et l'absence quasi-totale de liberté qu'elle subit en tant que peintre, l'incitent, en 1950, à fuir son pays pour gagner Paris. Sa production du début des années cinquante, d'inspiration surréaliste, est remarquée par André Breton qui lui organise une exposition à la galerie L'Etoile Scellée, en 1954. À partir de 1955, elle ne conserve de l'expérience surréaliste que l'automatisme dont elle explore la voie « physico-psychique », où le corps tout entier prend possession de l'espace du tableau. Des séries se développent, successivement ou parallèlement : *Eclatements*, *Écritures en masse...* exacerbant toujours davantage cette relation à la matière, au geste, à la vitesse. Avec la série des *Guanos* (1958-1965), des toiles ratées, piétinées pour avoir servi à protéger le sol de l'atelier, deviennent un « terrain fertile » à retravailler tandis que *Les Déroulements* (1973-1985) reproduisent la cadence des pas de l'artiste, qui peint en longeant une toile libre accrochée au mur. La matière y est moins épaisse et la couleur traverse la toile, qui s'organise tant au recto qu'au verso, dans un travail qui préfigure certains aspects des recherches du groupe Supports-Surfaces. À la fin des années quatre-vingt, la figure humaine, déjà présente dans l'œuvre de 1966 à 1972 avec la série *Hommes*, réapparaît, comme une obsession, sur des fonds vides.

**Pierre Soulages**

[1919, Rodez]

Soulages se passionne tout jeune pour les menhirs gravés du musée Fenaille et pour l'architecture romane de l'abbaye de Conques. À 18 ans, il s'initie à la peinture moderne en visitant à Paris deux expositions consacrées à Cézanne et à Picasso. Pendant la guerre, établi près de Montpellier, il rencontre Sonia Delaunay et découvre Mondrian et Kandinsky à travers un article sur les « artistes dégénérés ». Mais c'est seulement en 1946 qu'il peut pleinement se consacrer au métier de peintre. Sa peinture est résolument abstraite. Au Salon des surindépendants de 1947, ses toiles aux tonalités sombres sont très vite remarquées tant elles contrastent avec les peintures colorées et néocubistes de l'après-guerre. Dès 1948, son œuvre est présentée à l'étranger, en Allemagne lors de la première exposition d'art abstrait français d'après-guerre et aux États-Unis, où l'artiste expose régulièrement à partir de 1949. En 1951, il réalise ses premières eaux-fortes, expérience de la gravure qu'il renouvelle en 1957 en partant alors de cuivres rongés et découpés. Autre matériau d'expérience : le verre avec la réalisation, de 1987 à 1994, d'une série de vitraux pour l'église abbatiale de Conques, cherchant à retrouver dans le traitement de la lumière, un esprit cistercien. Tout l'œuvre de Soulages semble reposer sur la problématique du noir. Aux peintures (1954-1955) dont la surface est presque entièrement recouverte par le noir, succèdent entre 1968 et 1979 des toiles où le contraste reprend ses droits, opposant au noir l'ocre, le blanc ou le bleu. Depuis 1979, Soulages n'utilise plus que le noir. L'exploration de la luminosité du noir l'absorbe complètement.

**Nicolas de Staël** [1914, Saint-Pétersbourg - 1955, Antibes]

Après avoir passé sa petite enfance en Russie, puis en Pologne, à la suite de la Révolution de 1917, Nicolas de Staël, orphelin dès 1922, est envoyé à Bruxelles, où il suit, de 1932 à 1936, une formation à l'Académie royale des Beaux-Arts. Après plusieurs voyages d'étude, il s'installe à Paris en 1938. Le réel épanouissement de sa brève carrière se situe entre 1945 – il détruit d'ailleurs la plus grande partie de sa production antérieure à 1941 – et 1955, année où il décide de mettre un terme à une existence tourmentée comme en témoigne son abondante correspondance. Bien qu'il ne cesse d'affirmer son indépendance par rapport à l'abstraction, elle n'en demeure pas moins au cœur de ses préoccupations, depuis ses compositions de « bâtonnets » jusqu'aux blocs et aux larges surfaces maçonnées. La référence au réel se veut néanmoins plus manifeste à partir du début des années cinquante avec des titres qui renvoient explicitement à un sujet comme dans la série des *Footballeurs* de 1952. Installé à Antibes en 1954, sa production – alors essentiellement tournée vers le paysage et la nature morte – fait appel à une matière toujours plus fluide et diluée tandis qu'après sa mort son œuvre connaît une rapide consécration internationale.

**Tal-Coat [Pierre Jacob dit,]**  
[1905, Clohars-Carnoët - 1985, Saint-Pierre-de-Bailleul]

Artiste autodidacte, Tal-Coat n'aborde sa carrière de peintre qu'en 1924, lors de son arrivée à Paris et c'est à l'occasion de sa première exposition, à la galerie Fabre en 1927, qu'il prend le pseudonyme de Tal-Coat « Front de bois ». Il fréquente les milieux artistiques et littéraires de la capitale et se lie à partir de 1932, au groupe des « Forces nouvelles ». La série des Massacres, de 1936-1937, inspirée par la guerre d'Espagne, conjugue la violence du sujet à celle de la facture et de la gamme chromatique. Les années quarante, au cours desquelles il effectue des séjours prolongés en Provence, puis découvre la peinture extrême-orientale, sont celles de la maturation d'un style, qui restera néanmoins toujours difficile à saisir. Il abandonne les couleurs vives et la dominante violente de ses œuvres pour se concentrer sur l'observation de la nature, du monde environnant, dans toute sa mouvance, sa fluidité. Il développe alors ce qui constituera, en même temps qu'un défi, toute l'originalité de son approche : rendre visible, tant par le dessin que par la peinture, la notion de « passage ». Les expositions qui lui ont été consacrées à partir des années cinquante témoignent de la reconnaissance d'un artiste marginal, qui a définitivement ouvert une autre voie à l'abstraction.

**Bram van Velde [1895, Zoeterwoude (Pays-Bas) - 1981, Grimaud]**

Apprenti dans la firme de décoration intérieure Kramers, Bram Van Velde trouve en son patron un mécène qui l'aide à quitter en 1922 son pays natal pour mener sa vie de peintre. L'étape de Worpswede, dans la fameuse colonie d'artistes d'Allemagne du Nord, influence alors ses travaux, dominés par l'expressionnisme, dont il ne s'affranchit qu'à partir de 1936, date de son retour à Paris, où il a effectué un premier séjour dès 1924. Les grands principes de sa peinture sont alors posés : détachement absolu du réel, peinture de « l'étendue », de la surface, chromatisme parfois violent, dissolution des masses colorées, mise en évidence des coulures de l'huile, ou de la gouache, le plus souvent privilégiée...

La misère et l'absence de reconnaissance, malgré le soutien d'amis comme Samuel Beckett, Jacques Putman, Georges Duthuit ou Edouard Loeb – qui organise en 1946 sa première exposition personnelle à la galerie Mai – jalonnent une production peu abondante, qui défie toute chronologie et tout classement.

En 1957, avec l'exposition de la galerie Warren, à Paris, suivie, en 1958, de sa première grande rétrospective à la Kunsthalle de Berne, la peinture de Bram van Velde sort de la confidentialité pour être accueillie avec intérêt par la critique, qui reconnaît enfin sa spécificité et sa place dans la peinture européenne de l'après-guerre. À partir de 1967, la lithographie, qui représente un corpus particulièrement conséquent, contribue plus largement à la diffusion de l'œuvre.

**Geer van Velde**  
[1898, Lisse - 1977, Cachan]

Après un apprentissage de peintre-décorateur dans la firme Kramers, Geer van Velde s'installe à Paris en 1925, où se trouve déjà son frère Bram, et décide de se consacrer exclusivement à la peinture. Progressivement, il passe d'une technique figurative, aux tons purs, à un traitement plus synthétique de l'espace et de la couleur. L'échec de son exposition, à la galerie Guggenheim Jeune à Londres en 1938, est suivi de plusieurs années d'isolement à Cagnes-sur-Mer, période néanmoins féconde, où se dégage, au contact de la lumière du midi, sa personnalité de peintre. Entre 1948 et 1952, il met en place, avec une série sur les intérieurs d'ateliers, les éléments constitutifs de son style : format carré, plans orthogonaux découpant la surface pour mieux analyser le phénomène de la lumière, finesse des couches de couleurs qui révèlent la rugosité de la toile. Vers la fin des années cinquante, l'évolution vers l'abstraction est de plus en plus affirmée jusqu'à ce que, dans les compositions des années soixante, les aplats colorés disposés géométriquement dénie toute illusion de profondeur.

**Maria-Elena Vieira da Silva**  
[1908, Lisbonne - 1992, Paris]

Installée à Paris en 1928, Vieira da Silva y suit l'enseignement de Bourdelle à l'académie de la Grande Chaumière et fréquente les cours d'arts appliqués de Fernand Léger. Pierre Bonnard, Henri Matisse, Joaquin Torrès-Garcia, ainsi que les primitifs siennois, vont exercer une influence déterminante sur son œuvre, où se développera une réflexion complexe sur le traitement de l'espace perspectif. En 1930, elle épouse l'artiste hongrois Arpad Szenes, qui enrichit ses recherches orientées désormais vers le domaine pictural. Ensemble, ils suivent les cours de Roger Bissière à l'académie Ranson. Sa première exposition a lieu chez Jeanne Bucher, en 1933. Fuyant la guerre en 1940, elle s'exile au Brésil avec Szenes, et ne revient à Paris qu'en 1947. Elle se situe alors délibérément hors du débat prédominant abstraction/figuration, tout en s'affirmant comme un peintre majeur auprès de la Nouvelle Ecole de Paris. Son monde pictural unique n'exclut pas le réel, mais l'explore au travers du filtre de sa vie intérieure, démarche introspective qui procède davantage d'une lente décantation, très maîtrisée, plutôt que de la traduction spontanée d'une impulsion. L'importante dation de 1993 a permis d'enrichir de façon remarquable les collections publiques françaises.

**Wols [ Otto Alfred Wolfgang Schulze]**  
[1913, Berlin - 1951, Paris]

Elevé à Dresde dans un milieu privilégié, Wols montre très jeune une grande sensibilité pour la photographie et le dessin. A Paris, où il s'installe en 1932, il côtoie les cercles surréalistes, dont l'influence est alors manifeste dans ses dessins. En 1937, il accède à la reconnaissance officielle grâce à l'obtention d'une commande dans le cadre de l'Exposition Universelle. Interné en tant que citoyen allemand en 1939 par les autorités françaises, il est libéré en 1940 et se réfugie avec sa femme Grety dans le sud de la France. Durant ces années, la pratique du dessin s'est affirmée comme une nécessité intérieure, quels que soient les moyens à sa disposition – souvent de simples petits morceaux de papier. De retour à Paris, à la Libération, Wols a le soutien d'Henri-Pierre Roché, de Jean-Paul Sartre et du galeriste René Drouin qui lui consacre deux expositions, en 1945 et en 1947. La dernière, qui révèle ses peintures, lui vaut un début de succès dans les milieux d'avant-garde, et le commentaire enthousiaste de Georges Mathieu : « Wols a tout pulvérisé [...]. Après Wols, tout est à refaire. » Il participe également aux expositions collectives, « L'Imaginaire » en 1947, à la galerie du Luxembourg, et « HWPSMTB » en 1948 chez Colette Allendy. Représentant majeur de la peinture informelle, sa production se fait, dans les dernières années, plus sombre, plus poignante, jusqu'à sa mort prématurée à l'âge de 38 ans, ultime étape de son destin de « peintre maudit ». Son œuvre s'impose dès 1958 sur la scène internationale lors de sa rétrospective à la biennale de Venise.

**Zao Wou-ki**  
[1921, Pékin]

Né dans une famille qui nourrit un profond respect pour la peinture, Zao Wou-Ki entre dès l'âge de quatorze ans à la très réputée Ecole des Beaux-Arts de Hangzhou. Il y reçoit un enseignement académique – tant pour la peinture chinoise que pour l'art occidental – mais s'en démarque rapidement, préférant la singularité des œuvres de Matisse, Cézanne ou Picasso, qu'il découvre au travers de reproductions. En 1948, il s'installe à Paris, y expose l'année suivante à la galerie Greuze, fréquente Soulagès, Vieira da Silva..., et rencontre Henri Michaux, qui saura commenter avec beaucoup d'acuité une peinture où sont assimilées à la fois la tradition orientale et la modernité occidentale. Vers 1953, en pleine vogue de l'abstraction lyrique, la peinture de Zao Wou-Ki, alors très inspirée par Paul Klee, commence à évoluer vers une non-figuration qui aurait pu rejoindre la manière de nombre d'artistes du moment. Mais en se tournant, de fait, à cette époque, vers l'exploration du monde intérieur au détriment de la représentation, Zao Wou-Ki renoue, en réalité, avec des principes ancrés depuis des siècles dans la tradition orientale – l'idée d'une peinture « sans image », d'une peinture de l'essentiel. Soutenu par la galerie Pierre dès 1950, et, à partir de 1955, également par la galerie de France, il expose régulièrement de vastes toiles animées de mouvements violents, évoquant l'état premier d'une nature qu'il ne cherche plus, depuis longtemps, à représenter, mais plutôt, par un cheminement intérieur, à « rendre présent ».

**Collection du Mnam / Cci,  
Centre Georges Pompidou  
\*œuvres en dépôt au  
Musée d'Unterlinden**

**Jean-Michel Atlan**  
*Peinture, 1951-1952*  
Huile sur toile, 81 x 100 cm  
Don de M. et Mme Michel Seuphor,  
1977

**\* Jean-Michel Atlan**  
*Mésopotamie, 1958*  
Huile sur toile, 73 x 115,5 cm  
Achat et attribution de l'Etat, 1962

**Jean-Michel Atlan**  
*Portrait de l'oiseau-qui-  
n'existe-pas, 1958*  
Illustration d'un poème de Claude  
Aveline  
Gouache, fusain et pastel sur  
papier, 31,5 x 25 cm  
Don de Claude Aveline, 1963

**Jean Bazaine**  
*L'Enfant et la nuit, 1949*  
Huile sur toile, 92 x 73 cm  
Don de Louis-Gabriel Clayeux, 1983

**Jean Bazaine**  
*Vent de mer, 1949*  
Huile sur toile, 116,5 x 89,5 cm  
Don de Louis-Gabriel Clayeux en  
mémoire  
de B. Maeght, 1954

**Jean Bazaine**  
*Sans titre, 1958*  
Encre de Chine sur papier,  
21,5 x 17 cm. Achat de l'Etat, 1960;  
Attribution, 1961

**Jean Bazaine**  
*Le Nuage Blanc, 1959*  
Encre de Chine sur papier,  
31,5 x 22,5 cm. Achat de l'Etat,  
1960; Attribution, 1961

**Jean Bazaine**  
*Saint-Guénolé, 1959*  
Encre de Chine sur papier, 31 x 44  
cm  
Don de l'artiste, 1966

**Jean Bazaine**  
*Sans titre, 1960*  
Encre de Chine et aquarelle sur  
papier, 23 x 31,5 cm. Achat de l'Etat,  
1960; Attribution, 1961

**Roger Bissière**  
*Vénus noire, 1945*  
Huile sur toile avec reliefs en stuc  
peints, 100 x 81 cm  
Achat du CNAC GP, 1983

**Camille Bryen**  
*Dessin, 1946*  
Encre de Chine sur papier,  
29,5 x 20,9 cm  
Achat du CNAC GP, 1979

**Camille Bryen**  
*Dessin, 1947*  
Encre de Chine sur papier,  
29,6 x 21 cm  
Achat du CNAC GP, 1979

**Camille Bryen**  
*Dessin, v. 1948*  
Encre de Chine sur papier,  
35,2 x 25,7 cm  
Achat du CNAC GP, 1979

**Camille Bryen**  
*Hépérile, 1951*  
Huile sur toile, 146 x 89 cm  
Achat de l'Etat, 1970, attribution,  
1976

**\*Camille Bryen**  
*Précambryen, 1956*  
Huile sur toile, 146 x 96,5 cm  
Don de Louysette Bryen, 1979

**Olivier Debré**  
*Le Mort de Dachau, 1945*  
Crayon et gouache sur papier,  
30,5 x 45,2 cm  
Don de l'artiste, 1976

**Olivier Debré**  
*Signe personnage,  
1951-1952*  
Encre de Chine sur papier,  
118 x 79,5 cm  
Don de l'artiste, 1976

**Olivier Debré**  
*Signe personnage, 1953*  
Encre de Chine sur papier,  
119 x 78,5 cm  
Don de l'artiste, 1976

**Olivier Debré**  
*Grand Noir taches roses,  
1961-1962*  
Huile sur toile, 180 x 190 cm  
Achat de l'Etat, 1965;  
Attribution, 1966

**Jean Degottex**  
*Rose I à Rose XII, 1960*  
Série de 12 dessins  
Encre de Chine noire et encre rose  
sur papier, 65,5 x 50 cm chaque  
dessin  
Achat des Musées nationaux, 1975

**Jean Degottex**  
*Ecriture, 10.2.63, 1963*  
Huile sur toile,  
195 x 129,8 cm  
Dation (ancienne collection Jean  
Degottex), 1992

**Jean Dubuffet**  
*Michel Tapié Soleil, 1946*  
Matières diverses  
(graviers, sable, filasse) sur isorel,  
110,20 x 87,80 cm  
Achat du CNAC GP grâce  
à la Fondation Bourdon, 1992

**Jean Dubuffet**  
*Le Métafisix, 1950*  
Huile sur toile,  
116 x 89,5 cm  
Achat du CNAC GP, 1976

**Jean Dubuffet**  
*Sérénité profuse, 1957*  
Huile sur toile, 114,4 x 146,4 cm  
Achat du CNAC GP, 1982

**Jean Dubuffet**  
*Terre pourpre, 1958*  
Gouache sur papier,  
41 x 54 cm  
Donation Daniel Cordier, 1989

**Jean Dubuffet**  
*Messe de terre, 1959-1960*  
Papier mâché, collé sur bois,  
150 x 195 cm  
Donation Daniel Cordier, 1977

**Jean Dubuffet**  
*Aire III (B 24), 1961*  
Encre de Chine avec grattages,  
sur papier, 48,8 x 65,8 cm  
Achat du CNAC GP, 1983

**Maurice Estève**  
*Moulin noir, 1959*  
Huile sur toile, 116,5 x 89 cm  
Achat de l'Etat 1973, attribution,  
1977

**Maurice Estève**  
*Composition (258), 1959*  
Fusain sur papier, 58,5 x 78,2 cm  
Achat de l'Etat, 1960, attribution,  
1961

**Jean Fautrier**  
*Nu, vers 1940*  
Fusain et encre noire sur papier,  
46 x 70 cm  
Achat des Musées nationaux, 1975

**Jean Fautrier**  
*Nu, v. 1940*  
Encre et fusain sur papier,  
22,4 x 32,3 cm  
Achat des Musées nationaux, 1975

**Jean Fautrier**  
*Nu, v. 1940*  
Encre et fusain sur papier,  
21,8 x 33,8 cm  
Achat des Musées nationaux, 1975

**Jean Fautrier**

*Nu*, 1943

Encre et fusain sur papier,  
23 x 35 cm

Achat du CNAC GP, 1990

**Jean Fautrier**

*L'Ecorché*, 1943-1944

Huile sur papier marouffé sur toile,  
80 x 115 cm. Dation (ancienne col-  
lection René de Montaigu), 1997

**Jean Fautrier**

*Femme douce*, 1946

Blanc d'Espagne, colle, poudres  
de couleur et huile sur toile,  
97 x 145,5 cm, Achat du CNAC GP,  
1982

**Jean Fautrier**

*It's How You Feel*, 1958

[C'est comme tu voudras]

Huile sur papier marouffé sur toile,  
97,5 x 146 cm

Achat du CNAC GP, 1981

**Simon Hantai**

*Souvenir de l'avenir*, 1957

Huile et poussières sur toile,  
136 x 179 cm

Achat du CNAC GP, 1994

**Simon Hantai**

*Peinture*, 1958

Huile sur toile, 94 x 91 cm

Don de M. Maurice Goreli, 1990

**Hans Hartung**

*Sans titre*, 1947

Encre de Chine et pastel gras sur  
papier, 44,7 x 57,9 cm

Donation Daniel Cordier, 1989

**Hans Hartung**

*Sans titre*, 1947

Pastel gras sur papier,  
47,7 x 64,8 cm

Donation Daniel Cordier, 1989

**Hans Hartung**

*Sans titre*, 1947

Pastel gras sur papier, 48,5 x 73 cm  
Donation Daniel Cordier, 1989

**Hans Hartung**

*Sans titre*, 1948

Encre de Chine et pastel gras sur  
papier velin, 48,5 x 73 cm

Dation (ancienne collection  
Mme Hoppenot), 1992

**\* Hans Hartung**

*T. 1954-16*, 1954

Huile sur toile, 130 x 97 cm

Achat et attribution de L'Etat 1955

**Charles Lapicque**

*Le Pardon*, 1945

Crayon sur papier, 32,5 x 24,8 cm  
Don de l'artiste, 1977

**Charles Lapicque**

*Les Fiançailles*, 1945

Crayon sur papier, 32,5 x 25 cm  
Don de l'artiste, 1977

**Charles Lapicque**

*Les Reproches*, 1945

Crayon sur papier, 32,5 x 25 cm  
Don de l'artiste, 1977

**Charles Lapicque**

*La Rencontre*, 1946

Encre de Chine sur papier,  
27 x 21 cm. Don de l'artiste, 1977

**Charles Lapicque**

*Condoléances*, 1946

Encre sur papier, 27 x 21 cm  
Don de l'artiste, 1977

**Charles Lapicque**

*Double tristesse*, 1946

Encre violette sur papier, 27 x 21  
cm  
Don de l'artiste, 1977

**Charles Lapicque**

*La Conviction*, 1946

Encre de Chine sur papier,  
23,2 x 21 cm. Don de l'artiste, 1977

**Charles Lapicque**

*Le Couple*, 1946

Encre de Chine sur papier,  
26,1 x 20,2 cm.  
Don de l'artiste, 1977

**Charles Lapicque**

*Calvaire*, 1947

Crayon et crayon de couleur sur  
papier, 27 x 20,9 cm  
Don de l'artiste, 1977

**Charles Lapicque**

*Joyeuse rencontre*, 1947

Encre bleue sur papier, 21,7 x 20,9  
cm

Don de l'artiste, 1977

**Charles Lapicque**

*Sur le mail*, 1947

Encre bleue sur papier, 27 x 21 cm  
Don de l'artiste, 1977

**Alberto Magnelli**

*Dessin*, 1941

Encre noire et encre de Chine sur  
papier, 26,9 x 21 cm  
Don de Susi Magnelli, 1976

**Alberto Magnelli**

*Sans titre*, v. 1941

Encre de Chine et gouache sur  
papier rose, 27 x 21 cm  
Don de Susi Magnelli, 1983

**Alberto Magnelli**

*Sans titre*, 1942

Gouache sur papier brun,  
27 x 21 cm  
Legs de Nina Kandinsky, 1981

**Alberto Magnelli**

*Equilibre*, 1958

Huile sur toile, 168 x 200 cm  
Achat de l'Etat, 1972; Attribution,  
1980

**Alfred Manessier**

*Espace matinal*, 1949

Huile sur toile, 130 x 162 cm  
Achat et attribution de L'Etat, 1950

**Alfred Manessier**

*La Couronne d'épines*, 1950

Huile sur toile, 163 x 98 cm  
Achat de L'Etat 1951, attribution  
1952

**Georges Mathieu**

*Lothaire se démet de la  
Haute-Lorraine en faveur  
d'Othon*, 1954

(Noir sur fond apprêt)  
Huile sur toile, 97 x 162 cm  
Achat du CNAC GP, 1986

**Henri Michaux**

*Sans titre*, 1945

Encre de Chine et aquarelle sur  
papier, 65 x 50 cm  
Donation Daniel Cordier, 1976

**Henri Michaux**

*Sans titre*, 1948

[Personnage sur fond sépia]  
Encre de Chine et aquarelle sur  
papier, 24 x 31,5 cm. Achat de  
l'Etat, 1965; Attribution, 1966

**Henri Michaux**

*Sans titre*, 1948

[Figure jaune]  
Aquarelle sur papier, 24,5 x 32 cm  
Achat de l'Etat, 1965; Attribution,  
1966

**Henri Michaux**

*Sans titre*, 1949

Gouache et aquarelle sur papier,  
38,7 x 54 cm  
Donation Daniel Cordier, 1976

**Henri Michaux**

*[Dessin mescalinen]*, 1958

Encre de Chine sur papier,  
31,4 x 24,1 cm  
Donation Daniel Cordier, 1976

**Henri Michaux**

*[Dessin mescalinen]*, 1959

Encre de Chine sur papier,  
32 x 24 cm  
Donation Daniel Cordier, 1976

**Henri Michaux**

*[Peinture à l'encre de Chine  
n°2]*, 1959

Encre de Chine sur papier,  
71,2 x 104,3 cm  
Donation Daniel Cordier, 1976

**Henri Michaux**

*[Peinture à l'encre de  
Chine]*, 1959

Encre de Chine sur papier,  
74 x 105 cm  
Donation Daniel Cordier, 1976

**Serge Poliakoff**

*Composition gris et noir*,  
1951

Huile sur toile, 116 x 89 cm  
Achat du CNAC GP, 1984

**Serge Poliakoff**

*[Jaune et noir]*, 1952

Huile sur toile, 130,3 x 89 cm  
Achat du CNAC GP, 1982

**Œuvres du Musée  
d'Unterlinden  
(Fonds ou dépôts)  
présentées dans  
l'exposition**

**Jean Bazaine,**  
*Sans titre*, 1966  
Gravure, 25,5 x 32,5 cm  
Dépôt Fonds National d'Art  
Contemporain, Paris

**Julius Bissier**  
*Ronco*, 1959  
Tempéra à l'œuf sur lin,  
21,5 x 25,7 cm  
Dépôt Kunstsammlung Nordrhein-  
Westfalen, Düsseldorf

**Julius Bissier**  
*5. April 59 G*, 1959  
Tempéra à l'huile et à l'œuf sur lin  
23,3 x 26,9 cm  
Dépôt Kunstsammlung Nordrhein-  
Westfalen, Düsseldorf

**Julius Bissier**  
*11. August 59*, 1959  
Tempéra à l'huile et à l'œuf sur lin  
20 x 24,3 cm  
Dépôt Kunstsammlung Nordrhein-  
Westfalen, Düsseldorf

**Julius Bissier**  
*Monti 60.92*, 1960  
Tempéra à l'huile et à l'œuf et or  
sur coton  
20,3 x 25,2 cm  
Dépôt Kunstsammlung Nordrhein-  
Westfalen, Düsseldorf

**Julius Bissier**  
*Agathe 1. Nov. 61 Rondine*,  
1961  
Tempéra à l'huile et à l'œuf sur lin  
22,7 x 29,2 cm  
Dépôt Kunstsammlung Nordrhein-  
Westfalen, Düsseldorf

**Julius Bissier**  
*30. April 65*, 1965  
Tempéra à l'huile et à l'œuf sur lin  
19,2 x 26,3 cm  
Dépôt Kunstsammlung Nordrhein-  
Westfalen, Düsseldorf

**Julius Bissier**  
*H.6.Mai 65*, 1965  
Tempéra à l'huile et à l'œuf sur lin  
22,7 x 28 cm  
Dépôt Kunstsammlung Nordrhein-  
Westfalen, Düsseldorf

**Roger Bissière**  
*Cathédrale de Chartres*,  
1947  
Tapisserie, 178 x 303 cm  
Achat, 1976

**Maurice Estève,**  
*Les arbres et le train de  
ceinture*, 1947  
Huile sur toile, 65 x 81 cm  
Achat, 1977

**Maurice Estève,**  
*Composition n° 1872 D*,  
1970  
Pastel et fusain sur papier,  
45 x 30 cm  
Dépôt Fonds National d'Art  
Contemporain, Paris

**Maurice Estève,**  
*Pifodat*, 1970  
Crayon de couleur et fusain sur  
papier, 31 x 51 cm  
Dépôt Fonds National d'Art  
Contemporain, Paris

**Jean Fautrier**  
*Grand Nu debout*, 1928  
Sculpture en bronze,  
51 x 15 x 10,5 cm. Achat, 1991

**Jean Fautrier**  
*Nu de face accroupi*, 1944  
Encre et crayon conté sur papier  
32,5 x 25,5 cm  
Achat, 1991

**Jean Fautrier**  
*Nu de dos*, 1944  
Encre et crayon conté sur papier  
32 x 25 cm  
Achat, 1991

**Johnny Friedlaender**  
*Pentecôte 59*, 1959  
Aquarelle, 23,5 x 20,2 cm  
Achat, 1997

**Johnny Friedlaender**  
*Pentecôte 6.63*, 1963  
Aquarelle, 35 x 30,7 cm  
Achat, 1997

**Johnny Friedlaender**  
*Deux fleurs sur fond clair*,  
1958  
Aquarelle, 17,5 x 12 cm  
Achat, 1997

**Johnny Friedlaender**  
*Petite verte*, 1958  
Aquarelle, 14 x 10,5 cm  
Achat, 1997

**Johnny Friedlaender**  
*Deux formes sur fond  
rouge*, 1958  
Aquarelle, 17 x 12,5 cm  
Achat, 1997

**Johnny Friedlaender**  
*Deux formes sur fond rose*,  
1958  
Aquarelle, 14 x 11,5 cm  
Achat, 1997

**Alberto Magnelli**  
*Dessin*, vers 1941  
Plume et encre noire, pinceau et  
encre de Chine sur papier  
26,9 x 20,9 cm. Achat, 1993

**Alberto Magnelli**  
*Points d'hostilité n° 2*, 1948  
Huile sur toile, 130 x 162 cm  
Achat, 1990

**Serge Poliakoff**  
*Composition rouge*, 1963  
Huile sur toile, 161,5 x 129,5 cm  
Achat, 1972

**Pierre Soulages,**  
*13 septembre 159 x 202*,  
1966, 1966  
Huile sur toile, 159 x 202 cm  
Achat, 1988

**Bram van Velde**  
*Sans titre, Montrouge*, 1941  
Gouache sur carton, 105 x 74,5 cm  
Achat, 1997

\* **Serge Poliakoff**

*Composition murale,*  
1965-1967

Assemblage de 13 panneaux  
Tempera sur papier marouflé sur  
toile, 273 x 324 cm. Dation, 1983

**Judit Reigl**

*Foudre, 1956*

Technique mixte sur toile,  
179 x 156 cm  
Achat du CNAC GP, 1996

**Pierre Soulages**

Brou de noix sur papier, 65 x 50,  
1948-1, 1948

Brou de noix sur papier marouflé  
sur toile, 65 x 50 cm  
Don de l'artiste, 1967

**Pierre Soulages**

Peinture, 195 x 130, 9 octobre 1957,  
1957

Huile sur toile, 195 x 130 cm  
Attribution (don de l'artiste à  
l'Etat), 1957

**Pierre Soulages**

Brou de noix sur papier,  
76 x 54, 1959, 1959

Lavis (brou de noix) sur papier,  
76 x 54 cm

Achat de l'Etat, 1960; Attribution,  
1961

**Pierre Soulages**

Peinture, 260 x 202, 19 juin 1963,  
1963

Huile sur toile, 260 x 202 cm  
Don de l'artiste, 1967

**Nicolas de Staël**

*La Vie dure, 1946*

Huile sur toile, 142 x 161 cm  
Achat du CNAC GP, 1979

**Nicolas de Staël**

*Fragments, 1947*

Crayon et encre de Chine sur  
papier,  
48 x 31,5 cm  
Achat du CNAC GP, 1976

**Nicolas de Staël**

*Composition, 1947*

Encre de Chine sur papier,  
57 x 64,5 cm.  
Achat du CNAC GP, 1976

**Nicolas de Staël**

*Composition, 1947*

Encre de Chine sur carton,  
74,5 x 55,5 cm  
Achat du CNAC GP, 1976

**Nicolas de Staël**

*L'Ecorché, 1948*

Encre de Chine sur carton,  
99,4 x 71,3 cm  
Achat du CNAC GP, 1982

**Nicolas de Staël**

*Composition, 1949*

Huile sur toile, 162,5 x 114 cm  
Achat et attribution de l'Etat, 1950

**Pierre Tal-Coat**

*Nœud dans un cyprès,*  
1948

Fusain sur papier, 73 x 54 cm  
Don de l'artiste et de Pierrette  
Demolon, en mémoire de Xavière  
Tal-Coat, 1976

**Pierre Tal-Coat**

*Mouvement d'une cascade,*  
1949

Fusain sur papier, 76 x 55 cm  
Don de l'artiste et de Pierrette  
Demolon, en mémoire de Xavière  
Tal-Coat, 1976

**Pierre Tal-Coat**

*Arbres et rochers, 1952*

Fusain sur papier, 76 x 56 cm  
Don de l'artiste et de Pierrette  
Demolon, en mémoire de Xavière  
Tal-Coat, 1976

**Pierre Tal-Coat**

*L'arbre et le rocher, 1953*

Fusain sur papier, 66 x 51 cm  
Don de l'artiste et de Pierrette  
Demolon, en mémoire de Xavière  
Tal-Coat, 1976

**Bram van Velde**

*Sans titre, [1936-1941]*

Gouache sur carton,  
125,8 x 75,8 cm  
Don de Samuel Beckett, 1982

**Bram van Velde**

*Sans titre, 1947*

Huile sur toile, 162,1 x 130,2 cm  
Achat du CNAC GP, 1982

**Bram van Velde**

*Sans titre*

*[Glaucque], 1957*

Huile sur toile, 130 x 97 cm  
Dation (anc. coll. Jacques Putman)  
1996

**Geer van Velde**

*Composition, 1946*

Crayon sur papier calque,  
27,7 x 28,3 cm  
Don anonyme, 1983

**Geer van Velde**

*Composition, 1948*

Fusain sur papier calque,  
28 x 22,4 cm  
Don anonyme, 1983

**Geer van Velde**

*Composition, 1945*

Gouache et fusain sur papier,  
20,8 x 26,9 cm  
Don anonyme, 1983

**Geer van Velde**

*Composition, 1945*

Lavis d'encre de Chine sur papier,  
20,7 x 26,9 cm  
Don anonyme, 1983

**Geer van Velde**

*Composition, [1958]*

Huile sur toile, 133,8 x 146 cm  
Achat du CNAC GP, 1982

**Maria Elena Vieira da Silva**

*Les Tisserands II, 1948*

Huile sur toile, 195,8 x 98 cm  
Dation (anc. coll. Vieira da Silva),  
1993

**Maria Elena Vieira da Silva**

*Nuit blanche, 1960*

Huile sur toile, 89 x 116 cm  
Dation (anc. coll. Vieira da Silva),  
1993

**Maria Elena Vieira da Silva**

*Le Naufrage, 1947*

Encre de Chine sur papier,  
35 x 27 cm  
Don de l'artiste, 1975

**Maria Elena Vieira da Silva**

*Exercice, 1948*

Stylo à bille bleu sur papier,  
43,3 x 54,7 cm  
Don de l'artiste, 1975

**Maria Elena Vieira da Silva**

*Téléphériques, 1951*

Encre de Chine sur papier,  
14 x 10,4 cm  
Don de l'artiste, 1975

**Maria Elena Vieira da Silva**

*Filet, 1960*

Encre sur papier, 27 x 21 cm  
Don de l'artiste, 1975

**Wols**

*Composition, 1943*

(Tête)

Encre et aquarelle sur papier,  
6,2 x 10,9 cm. Achat de l'Etat, 1946;  
Attribution, 1951

**Wols**

*Composition, v. 1944-45*

Encre et aquarelle sur papier,  
17,2 x 11,3 cm. Achat de l'Etat,  
1946; Attribution, 1951

**Wols**

*Composition, v. 1946*

Encre et aquarelle sur papier,  
15,9 x 12,3 cm. Achat de l'Etat,  
1946; Attribution, 1951

**Wols**

*Grenade bleue, 1946*

Huile sur toile, 46 x 33 cm  
Achat des Musées nationaux, 1971

**Wols**

*Aile de papillon, 1947*

Huile sur toile, 55 x 46 cm  
Don de M. René de Montaigu, 1979

**Zao Wou-Ki**

*Sans titre, 1957*

Aquarelle sur papier, 24,8 x 25,3 cm  
Achat de l'Etat, 1963; Attribution,  
1964

**Zao Wou-Ki**

*Sans titre, 1958*

Encre de Chine sur papier japon,  
26,5 x 23,5 cm. Achat de l'Etat,  
1963; Attribution, 1964

**Zao Wou-Ki**

*Sans titre, 1960*

Aquarelle sur papier, 56,5 x 76 cm  
Don de l'artiste, 1964

**Documents  
photographiques  
disponibles pour la presse**

**Diapositives**

**Jean-Michel Atlan**  
*Peinture, 1951-1952*

Huile sur toile, 81 x 100 cm  
Don de M. et Mme Michel Seuphor,  
1977, Mnam/Cci

**Jean Bazaine**  
*Vent de mer, 1949*

Huile sur toile, 116 x 89,5 cm  
Don de L. Clayeux en mémoire  
de B. Maeght, 1954. Mnam/Cci

**Roger Bissière**  
*Vénus noire, 1945*

Huile sur toile avec reliefs en stuc  
peints, 100 x 81 cm. Achat du  
CNAC GP, 1983. Mnam/Cci

**Camille Bryen**  
*Hépérile, 1951*

Huile sur toile, 146 x 89 cm  
Achat de l'Etat, 1970, attribution,  
1976. Mnam/Cci

**Olivier Debré**  
*Signe personnage, 1951-  
1952*

Encre de Chine sur papier,  
118 x 79,5 cm. Don de l'artiste,  
1976. Mnam/Cci

**Jean Dubuffet**  
*Messe de terre, 1959-1960*

Papier mâché collé sur bois  
150 x 195 cm. Donation Daniel  
Cordier, 1977. Mnam/Cci

**Maurice Estève**  
*Moulin noir, 1959*

Huile sur toile, 116,5 x 89 cm  
Achat de L'Etat 1973, attribution,  
1977. Mnam/Cci

**Jean Fautrier**  
*Femme douce, 1946*

Blanc d'Espagne, colle, poudres  
de couleur et huile sur toile,  
97 x 145,5 cm. Achat du CNAC GP,  
1982. Mnam/Cci

**Simon Hantai**  
*Peinture, 1958*

Huile sur toile, 94 x 91 cm  
Don de M. Maurice Goreli, 1990  
Mnam/Cci

**Hans Hartung**  
*Sans titre, 1947*

Encre de Chine et pastel gras sur  
papier, 44,7 x 57,9 cm  
Donation Daniel Cordier, 1989  
Mnam/Cci

**Alfred Manessier**  
*La Couronne d'épines, 1950*

Huile sur toile, 163 x 98 cm  
Achat de L'Etat 1951, attribution  
1952. Mnam/Cci

**Henri Michaux**  
*Sans titre, 1945*

Encre de Chine et aquarelle sur  
papier, 65 x 50 cm  
Donation Daniel Cordier, 1976  
Mnam/Cci

**Serge Poliakoff**  
*Composition murale, 1965-  
1967*

Assemblage de 13 panneaux  
Tempera sur papier marouflé sur  
toile, 273 x 324 cm. Dation, 1983  
Mnam/Cci (en dépôt au musée  
d'Unterlinden)

**Pierre Soulages**  
*Brou de noix sur papier,  
76 x 54, 1959, 1959*

Lavis (brou de noix) sur papier,  
76 x 54 cm. Achat de l'Etat, 1960;  
Attribution, 1961. Mnam/Cci

**Nicolas de Staël**  
*Composition, 1949*

Huile sur toile, 162,5 x 114 cm  
Achat et attribution de L'Etat, 1950  
Mnam/Cci

**Bram van Velde**  
*Sans titre, 1947*

Huile sur toile, 162,1 x 130,2 cm  
Achat du CNAC GP, 1982  
Mnam/Cci

**Bram van Velde**  
*Sans titre [Glaucque], 1957*

Huile sur toile, 130 x 97 cm  
Dation (anc. coll. Jacques Putman)  
1996. Mnam/Cci

**Geer van Velde**  
*Composition, [1958]*

Huile sur toile, 133,8 x 146 cm  
Achat du CNAC GP, 1982  
Mnam/Cci

**Maria Elena Vieira da Silva**  
*Le Naufrage, 1947*

Encre de Chine sur papier,  
35 x 27 cm. Don de l'artiste, 1975  
Mnam/Cci

**Wols**  
*Aile de papillon, 1947*

Huile sur toile, 55 x 46 cm  
Don de M. René de Montaigu, 1979  
Mnam/Cci

**Wols**  
*Grenade bleue, 1946*

Huile sur toile, 46x33cm  
Achat des Musées nationaux, 1971

**Œuvres du musée  
d'Unterlinden présentées  
dans l'exposition**

**Alberto Magnelli**  
*Points d'hostilité n° 2, 1948*

Huile sur toile, 130 x 162 cm  
Achat, 1990  
Musée d'Unterlinden, Colmar

**Serge Poliakoff**  
*Composition rouge, 1963*

Huile sur toile, 161,5 x 129,5 cm  
Achat, 1972  
Musée d'Unterlinden, Colmar

**Pierre Soulages,**  
*13 septembre 159 x 202,  
1966, 1966*

Huile sur toile, 159 x 202 cm  
Achat, 1988  
Musée d'Unterlinden, Colmar

**Bram van Velde**  
*Sans titre, Montrouge, 1941*

Gouache sur carton, 105 x 74,5 cm  
Achat, 1997  
Musée d'Unterlinden, Colmar

## L'art moderne et contemporain au musée d'Unterlinden

**Le musée d'Unterlinden est connu essentiellement pour abriter le Retable d'Issenheim de Grünewald et une riche collection de primitifs rhénans. On ignore plus souvent que l'ancien couvent médiéval s'est ouvert à l'art moderne dès les années soixante.**

A l'heure actuelle, les collections du Moyen Age reposent sur un soubassement que se partagent depuis 1975 la section d'art moderne et l'archéologie comme si le XX<sup>e</sup> siècle pouvait à sa manière servir de soutien à un Moyen Age dont l'héritage nourrit encore de nos jours la création artistique.

**Constituée à ses débuts par des prêts de collectionneurs privés, la collection d'art moderne s'est enrichie par la suite grâce à d'importantes donations (œuvres d'André Minaux, Maurice Marinot et Hans Reichel) ainsi que par des acquisitions facilitées par un programme régulier d'expositions monographiques: Lurçat (1962), Dufy (1964), Rouault (1965), Léger (1966), Picasso (1967), Buffet (1969), Bissière (1970), Poliakoff (1971), Vieira da Silva (1972), Picasso, Léger, Braque, Gris (1975), Reichel (1976), de Staël (1977). Cette politique d'expositions a été poursuivie au cours des années quatre vingt avec celles consacrées à Dubuffet (1980), Bonnard (1982), Soulages (1983), Bazaine (1984), Chaissac (1985), Bryen (1986), Magnelli (1987)....**

**En 1975, le musée ouvre deux salles dévolues à la présentation de sa collection d'art moderne. L'exposition inaugurale, Unterlinden I, qui rassemble quelques grands maîtres classiques du XX<sup>e</sup> siècle - Georges Braque, Juan Gris, Henri Laurens, Fernand Léger, Pablo Picasso - favorise d'importants dépôts de l'Etat, celui-ci ayant déjà déposé, en 1919, *L'Enfant Jésus parmi les docteurs* de Georges Rouault.**

**En 1990, la section d'art moderne fait l'objet d'un nouvel aménagement qui permet de présenter la collection permanente du XX<sup>e</sup> siècle ainsi que des expositions temporaires. Un Cabinet d'Art Graphique est également créé à cette occasion. Son fonds, régulièrement enrichi, rassemble une série significative d'œuvres sur papier de Max Ernst, Julius Bissier, Jean Fautrier ou encore Alberto Magnelli.**

**La collection du musée est complétée ultérieurement par des dépôts du Fonds National d'Art Contemporain (Raymond Duchamp-Villon, Maurice Estève, Emile Gilioli, Etienne Hajdu, Hans Hartung) et du Musée national d'art moderne (Jean-Michel Atlan, Roger Bissière, Camille Bryen, Jean Dubuffet, Hans Hartung, Frantisek Kupka, André Masson, Bram van Velde) qui s'ajoutent à la *Composition murale* de Serge Poliakoff déjà déposée par le Mnam en 1984. Cette œuvre, souvent interprétée comme une réminiscence moderne du polyptyque médiéval, a rejoint deux autres peintures de cet artiste acquises par le musée d'Unterlinden, contribuant à la création, dans ses murs, d'un véritable fonds Poliakoff.**

**Les années cinquante constituent la période privilégiée de la collection col-marienne** ; chaque année, un nouvel accrochage, fruit d'une collaboration étroite avec le Musée national d'art moderne et le Musée d'art moderne de Saint-Etienne, met en valeur plus particulièrement l'un ou l'autre mouvement de l'après-guerre (abstraction géométrique, art gestuel...). Cette collection s'ouvre aujourd'hui à d'autres écoles européennes, l'école allemande notamment. A travers elle, le musée évoque cette génération d'artistes abstraits qui ont si fortement contribué à la renaissance de la vie artistique en Allemagne après 1945 tout en mettant en évidence les contacts et les relations qui les unissent alors aux artistes français.

**Parallèlement une nouvelle politique d'expositions est mise en place. Aux expositions monographiques régulièrement organisées depuis 1962, ont succédé des manifestations privilégiant l'aspect méconnu de l'œuvre d'un artiste** : ainsi, en 1989, les premières recherches abstraites de Hans Hartung (1922-1938) ; en 1991, l'« œuvre au noir » de Julius Bissier ; en 1992, l'œuvre graphique de Victor Brauner ; en 1995, Hélion, la figure tombée et plus récemment cet été Tal-Coat.

La présentation, en 1990, de l'exposition sur les collages conservés dans les musées de province, a permis au musée d'Unterlinden d'affirmer également son intérêt pour l'art contemporain. La manifestation, proposait en effet à travers une centaine de collages une lecture de la création au XX<sup>e</sup> siècle, depuis les cubistes et les futuristes à la recherche d'une nouvelle expression du réel, en passant par les dadaïstes et les surréalistes en quête d'un irrationnel tout en consacrant une large part à différents mouvements qui se sont succédé depuis quelques décennies tels Fluxus, l'art conceptuel, Supports-Surfaces ou encore l'art pauvre...

Cet intérêt en faveur de l'art actuel a été réaffirmé, en 1993, à l'occasion de l'exposition *Variations autour de la Crucifixion. Regards contemporains sur Grünewald*. La force d'expression formelle et plastique du Retable d'Issenheim est telle qu'elle a engendré de multiples lectures dans la création artistique contemporaine. A cette occasion, le Musée d'Unterlinden avait réuni des œuvres de Francis Bacon, Graham Sutherland, Willem de Kooning et Antonio Saura directement liées au *Retable d'Issenheim* ainsi que celles d'artistes issus de la *Brücke* et de la *Neue Sachlichkeit*, tels Ernst Barlach, Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz et Emil Nolde ; une dernière section privilégiait plus particulièrement le regard d'artistes contemporains, qu'il se caractérise par un emprunt formel (Werner Knaupp, Arnulf Rainer) ou par une réflexion sur le thème de la croix ou du crucifié (Georg Baselitz, Max G. Kaminski, Eugen Schönebeck).

Un colloque rassemblant, à l'issue de l'exposition et à l'initiative du musée, historiens d'art, théologiens et philosophes, permit de prolonger cette réflexion sur la modernité du *Retable d'Issenheim*, son importance dans la pensée théologique et philosophique et son influence sur les artistes modernes et contemporains.