

Pas que des pinceaux !

Maternelles



Hans Hartung, T1950-48, 1950

SOMMAIRE

1- Principe et déroulement de la visite.....	Page 2
2- Pour préparer la visite.....	Page 6
3- Détails d'œuvres	Page 7
4- Pistes pour prolonger la visite.....	Page 10
5- Répertoire de gestes	Page 11
6- Notices des œuvres sélectionnées	Page 16
7- Les œuvres des collections permanentes en lien avec l'exposition	Page 24
8- En savoir plus sur l'art abstrait	Page 23
9- Repérage	Page 25



MAGNELLI, Alberto
(1888-1971) Ardoise n°59, 1937
gouache sur ardoise, fond à quadrillage rouge, 22 X 31

La parole à Jean Claude GANDUR

« Ma découverte de la peinture européenne d'après-guerre remonte précisément à 1963, à l'occasion du premier Salon international des Galeries-pilotes présenté au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. J'avais alors quatorze ans et fus fasciné par deux peintres :

Maria Helena Vieira da Silva pour la précision de ses compositions et Enrico Baj pour le côté spectaculaire de ses personnages, médaillés comme des militaires d'opérette. Je ne pus convaincre mon père d'acquérir un tableau de ces artistes mais me jurais, qu'un jour, je collectionnerais ce type d'œuvres si la vie m'en offrait la possibilité.

Cette peinture, qui n'avait ni les faveurs du public ni celles des professionnels de l'art, fut pour moi une chance inespérée de rassembler des travaux représentatifs. Parler de mission serait un peu prétentieux. Pourtant, cet abandon de tout un pan de notre art m'a motivé à collectionner pour témoigner de la valeur de ce mouvement avec lequel ma génération a grandi. »

Extrait de la préface du catalogue d'exposition : Les sujets de l'abstraction

1/ Principe et déroulement de la visite

A : Principe

Le but de la visite est de découvrir l'exposition *Les sujets de l'abstraction* au travers de thèmes généraux et accessibles.

- Le premier point à aborder avec les enfants consiste à bien différencier la peinture figurative de la peinture abstraite.

Qu'est ce que l'abstraction ?

Pour cela, l'idée pourrait être de leur montrer une œuvre figurative avant tout.

Cela peut se faire en classe ; à l'aide d'une reproduction, au musée avant d'entrer dans l'exposition.

DEFINITION

Michel Seuphor donne une définition de l'art abstrait assez prudente, citée dans l'introduction du chapitre « Origines du développement de l'art abstrait » de Michel Ragon :

« J'appelle art abstrait tout art qui ne contient aucun rappel, aucune évocation de la réalité observée, que cette réalité soit, ou ne soit pas le point de départ de l'artiste. »

* pour plus d'informations, se reporter au chapitre « En savoir plus », à la fin du document

- Après l'évocation de l'abstraction, la suite de la visite met en avant les **différentes techniques** des artistes, ainsi que sur le **geste**. Il est important de montrer aux enfants que les artistes, en plus de ne plus représenter la réalité, vont s'orienter vers de nouvelles façon de peindre, utiliser **des supports inédits, des outils novateurs**.

L'idée est de leur faire découvrir les pratiques expérimentales des artistes.

B : Déroulement

Salle 1 : INTRODUCTION

Donner aux enfants une **définition de l'abstraction**. Si cette étape a été traitée en classe, il est peut-être utile de faire un rappel.

Expliquer aux enfants que les œuvres qu'ils vont voir n'appartiennent pas au musée Fabre. Il s'agit **d'une collection***. Il est peut-être utile de revenir sur cette notion.

Explication du contexte : les artistes qui sont représentés ont vécu au XXe siècle. Ils ont subi un moment douloureux de l'Histoire : La Seconde Guerre Mondiale. Sans entrer dans les détails, il est intéressant de dire aux enfants que ces peintres ont vécu une guerre très dure et que lorsque celle-ci se termine en 1945, ils sont marqués à jamais. Certains souhaitent oublier, tandis que d'autres veulent exprimer toute leur colère à travers la peinture.

*Le collectionneur Jean Claude GANDUR



MAGNELLI, Alberto

(1888-1971) *Ardoise n°59*, 1937

gouache sur ardoise, fond à quadrillage rouge, 22 X 31

Détail 1



PICABIA, Francis

(1878-1953) *Le cercle infernal*, 1949

Huile sur carton, 65 x 54 cm

Détail 2



DE STAEL, Nicolas

(1914-1955) *Composition*, 1946

Huile sur toile, 81.5 x 54

Détail 3



BARRE, Martin

(1924-1993) *56-80-P*, 1956

Huile sur toile, 146 x 97

Détail 4



HANTAI, Simon (1922-2008)

Sans titre, 1957

Huile sur toile, 89 x 81

Détail 5

Etape 2 : A la recherche des tableaux.

A l'aide des détails proposés dans le document, les enfants doivent retrouver le tableau qui s'y rapporte.

Salle n°1 : ANNONCES

Détail 1 : *Magnelli Alberto : Ardoise n°59, 1937*

A cette époque Magnelli s'adonne à une série basée sur l'improvisation de la main. Il utilise des ardoises d'écolier comme support.

Faire remarquer ce support aux enfants.

Détail 3 : *Francis Picabia, Le cercle infernal, 1949*

Technique : huile sur carton marouflé sur panneaux de Pavatex.

Superposition des couches de peintures à l'huile très grasse.

Faire remarquer aux enfants le support PAVATEX et la matière qui forme des reliefs.

Salle n° 3 PRIMITIVISMES

Ou

Nicolas de Staël, Image à froid, 1947

Technique : huile sur toile, avec **retrait et grattage** de matière.

Faire remarquer aux enfants les gestes incisifs et le retrait de la matière.

Salle n°5 : CONSTRUCTIONS

Détail 4 : Martin Barré

Art caractérisé comme « à fleur de toile », soit une matière légère et lisse. Contraste entre les formes réalisées au pinceau ou à l'aide d'une large brosse et des tigelles, qui donnent les traits plus fins.

La matière n'est pas uniforme, mais raclée.

Dans certaines œuvres de Martin Barré on peut voir qu'il peint à l'aide d'un couteau. Ce couteau lui sert aussi bien à déposer la matière qu'à la gratter.

Ici, la toile est visible.

Salle n° 7 : GESTES

Détail 5 : Simon Hantai

Mouvements à la fois rapides et contrôlés. Ses œuvres s'épurent toujours d'avantage pour arriver à une économie de gestes inutiles.

Les écritures ici, sont rendues grâce au **grattage**.

HARTUNG, Hans
(1904-1989) T 1964-R8,
1964
Huile sur toile, 60 x 73
Détail 6



SCHNEIDER, Gérard
(1896-1986) Opus 99 E,
1961
Huile sur toile, 200 x 300
Détail 7



BURRI, Alberto
(1915-1995) Sacco Umbria
Vera, 1952
Technique mixte sur toile,
100 x 150
Détail 8



VILLEGLE, Jacques
(*1926) Boulevard
Saint Martin, août
1959
Affiches lacérées sur
toile, 222 x 245
Détail 9



SCARPITTA, Salvatore
(1919-2007) Trapped
Canvas, 1958
Bandes et technique
mixte sur panneau, 111 x
181
Détail 10

Salle n° 8 : HARTUNG ET SCHNEIDER

Détail 6: Hans Hartung

Pour cette œuvre, Hartung innove et a recours à une technique inédite qui lui permet d'improviser : **la pulvérisation** de couleurs sur la surface de la toile, à l'aide d'un pistolet à peinture de carrossier.

Les lignes plus incisives sont creusées dans la peinture, elles dynamisent l'ensemble.

Elles renvoient à son enfance lorsqu'il souhaitait : « saisir le zig zag de l'éclair pendant l'orage ».

Détail 7 : Gérard Schneider.

Il a beaucoup de phases d'expérimentation. Ici il utilise de la peinture liquide. Il incline sa toile dans différents sens. D'où les coulures.

Il utilise aussi des outils de peintre en bâtiment.

Salle n° 11 : RUINES

Détail 8 : Alberto Burri

Il finit la guerre prisonnier au Texas. Lorsqu'il rentre en Italie, il découvre un pays en ruines.

Il utilise pour cela, des matériaux peu nobles de récupération (toile de jute). Des sacs, des chiffons sont peints, assemblés et cousus.

Détail 9 : Jacques Villeglé

Panneau d'affiches lacérées prélevé directement boulevard Saint Martin.

Il n'y apposera que plus tard sa signature.

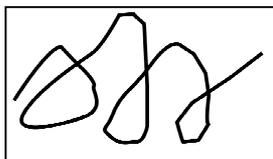
Les affiches sont sédimentées par la colle. Ces morcellements colorés ont une troublante tendance à faire concurrence à la peinture.

Détail 10 : Salvatore Scarpitta

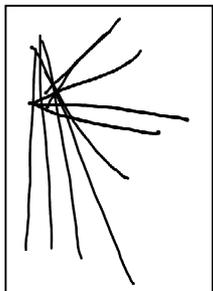
Toiles bandées.

Toile de jute et tissus vestimentaires. Ces morceaux de tissus ne sont pas collés mais tendus grâce à la tension de la toile.

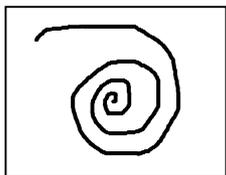
De clous sont discrètement dissimulés.



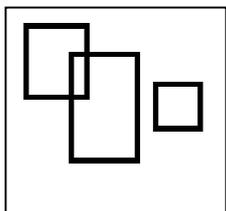
4



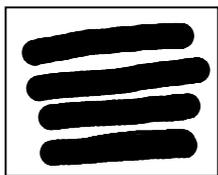
6



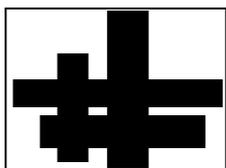
2



4



3



10



11

Etape 3 : Constituons un répertoire de geste

Au fur et à mesure de la visite, faire relever aux enfants les différents gestes.

En leur présentant les différentes vignettes de formes et de gestes, ils doivent voir quelle vignette correspond à quel tableau.

Le professeur peut aussi compléter la liste qui n'est pas exhaustive.

Les enfants peuvent refaire les gestes dans l'air avec leurs bras. L'idée est d'insister sur les différents rythmes, voir si ils sont incisifs, plus souples, longs, courts...

Exemples :

Détail 4

Simon Hantai

Pratique de l'automatisme. Les gestes sont à la fois rapides et contrôlés.

Il s'agit de traces et de signes qui s'apparentent à une écriture imaginaire et cursive.

L'artiste travaille particulièrement son geste afin qu'il soit épuré et réduit au maximum. Il va à l'essentiel sans gestuelle inutile.

Il est important de souligner le rythme régulier et contrôlé. Ces signes sont proches de la calligraphie orientale.

→ **geste souple**

Détail 10

Pierre Soulages

Brou de noix sur papier

Matériau peu conventionnel : brou de noix. Il l'étale avec des pincesaux de peintre en bâtiment, ou « des queue de morue ».

Libéré de la contrainte de l'huile, l'exécution est rapide.

Il joue ici sur les contrastes de la matière, ce qui permet de voir le sens d'exécution et le geste vif et sec.

Détail 11

Georges Mathieu

Insister sur le relief de la matière.

Matière directement appliquée au tube.

Sa gestuelle employée, lui confère le surnom du calligraphe occidentale.

Lui préfère le mot « signes » pour définir son geste.

→ **geste vif**



Pour préparer la visite

A : Se familiariser avec l'abstraction

Définir l'abstraction/ figuration.

Art figuratif :

« L'art figuratif est un style artistique, en particulier dans la peinture, qui utilise comme modèles des objets du réel, les déforme ou les change pour transmettre un message. Le terme « art figuratif » est souvent pris au sens d'art qui représente le corps humain ou animal. Si cela est souvent vrai, ce n'est pas nécessairement toujours le cas. En effet, la peinture figurative représente non seulement des personnes mais aussi des objets tels qu'un vase ou une bouteille, un animal, une fleur, un paysage, et renvoie à un spectacle identifiable du réel ou d'un monde irréel né de la seule imagination de l'artiste. »

Art abstrait :

Michel Seuphor donne une définition de l'art abstrait assez prudente, citée dans l'introduction du chapitre « Origines du développement de l'art abstrait » de Michel Ragon :

« J'appelle art abstrait tout art qui ne contient aucun rappel, aucune évocation de la réalité observée, que cette réalité soit, ou ne soit pas le point de départ de l'artiste. »

B : Se familiariser avec les tableaux.

Pendant la visite, nous vous proposons de prendre les détails d'œuvres et de les faire chercher aux enfants.

La préparation de la visite peut se faire avec ces mêmes détails, en couleurs ou en noir et blanc.

L'enseignant peut proposer aux enfants de choisir un détail qu'ils aiment.

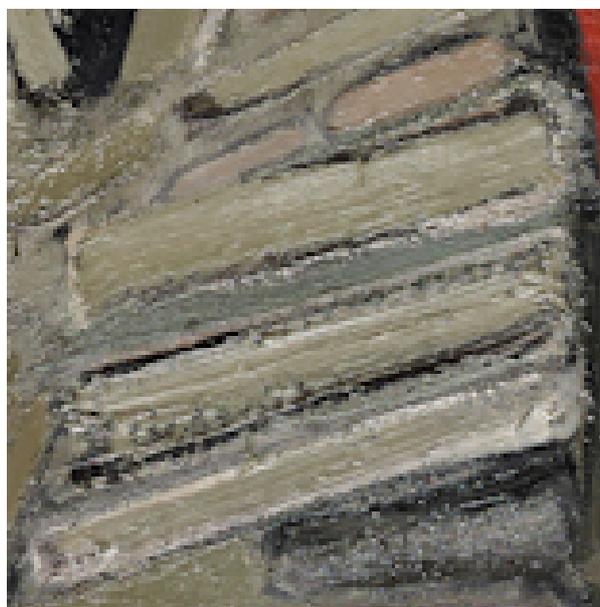
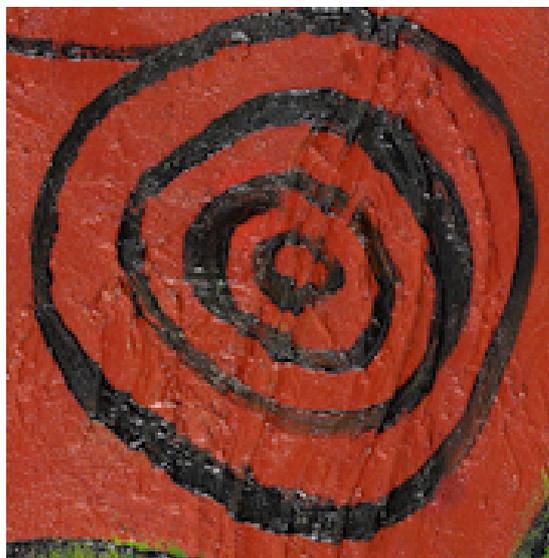
Ils le collent sur une feuille blanche, puis le complètent, en prolongeant les gestes et en inventant la suite.

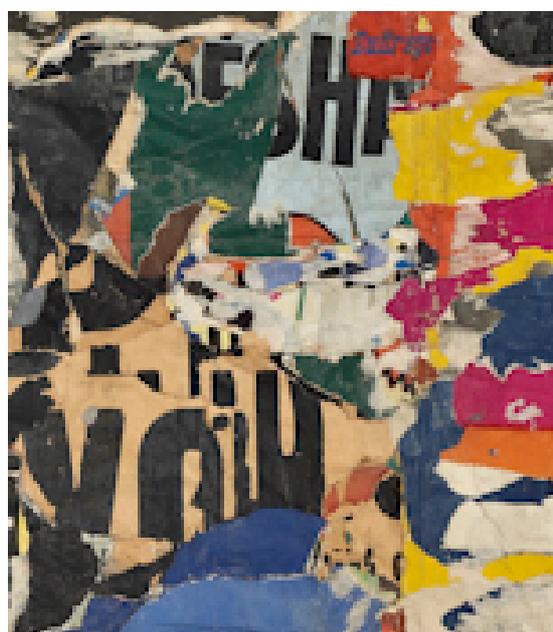
Une grande partie du travail des artistes de l'après guerre repose sur l'improvisation.

Cet exercice est un moyen de mettre en avant cette notion et de développer chez l'enfant une expression personnelle.

Le fait de leur donner en noir et blanc leur permet de les faire travailler sur la forme, mais aussi sur la couleur.

Les détails d'œuvres







Pour prolonger la visite

L'Action painting

De l'œuvre plastique à l'expression corporelle...

L'Action painting, la peinture d'action ou la peinture gestuelle. C'est un concept d'art abstrait apparu dans les années 50 à New York. Les artistes mettent en avant l'importance de la gestuelle dans leur travail et privilégient l'acte physique.

Ils peignent, projettent, égouttent sur leur toile.

Leurs œuvres deviennent un témoignage du corps vivant.

Nous pouvons citer des artistes comme Jackson Pollock, Willem De Kooning, Sam Francis...

C'est l'artiste **Georges Mathieu** qui inspire cette tendance.

L'artiste ne se consacre que tardivement à la peinture, pendant la guerre, mais dès ses premières toiles, il exprime sa radicalité en écrasant directement la peinture sortie du tube sur le support. Fortement opposé à l'abstraction géométrique qui règne en maître en France au sortir de la guerre, Georges Mathieu organise à partir de 1947 une série de manifestations visant à promouvoir ce qu'il nomme l'« abstraction lyrique », style laissant libre cours au geste de l'artiste, qui, pour se mettre plus encore en danger, peint souvent en public.

L'artiste, que Malraux surnomma « le calligraphe occidental », réalise peu après de grandes toiles, et connaît un large succès au Japon. Dans les années 1960, Mathieu comprend qu'il faut étendre son style à tous les aspects de la vie moderne, et se fait *designer* : il exécute des modèles de meubles et d'objets d'art, et sera également le créateur du premier logo d'Antenne 2. Au même moment, il s'attaque à un autre combat, celui de l'éducation, qu'il souhaite guidée non plus par la raison, mais par le sentiment. Il sera ainsi un membre actif de la Commission pour la réforme de l'enseignement artistique du ministère de l'Éducation nationale

Avec les enfants

Cette notion peut être explorée en classe avec les enfants.

Pour aller plus loin que la peinture, l'enseignant peut jouer sur le répertoire de gestes que la classe s'est constituée pendant la visite.

La suite donnée est de voir comment les enfants s'approprient ces gestes, au départ avec leur main, puis leur corps tout entier.

En mettant les gestes les uns après les autres, une chorégraphie peut être ainsi créée et composée.

En associant un mouvement à un geste, autant de combinaisons chorégraphiques sont possibles en fonction de l'ordre des gestes.

Il peut y avoir un chorégraphe, chef d'orchestre et les danseurs...

L'enseignant peut prolonger ces notions.



Georges Mathieu

Peinture et musique

De l'œuvre plastique à la musique...

Une autre piste à exploiter est celle que les peintres entretenaient avec la musique.

Pour exemple, Schneider :

Des comparaisons avec la musique sont fréquemment employées à propos du travail de Schneider – qui, lui-même, donna comme titre à plusieurs de ses œuvres un numéro d'opus. Selon le critique Michel Ragon, l'un de ses plus ardents défenseurs, la peinture de Schneider participe « d'une sorte de musique d'orgue, solide, stable, monumentale ». C'est peut-être dans ce même registre métaphorique qu'il faut replacer, aujourd'hui, le lyrisme de Gérard Schneider.

Extrait de l'Encyclopédie Universalis

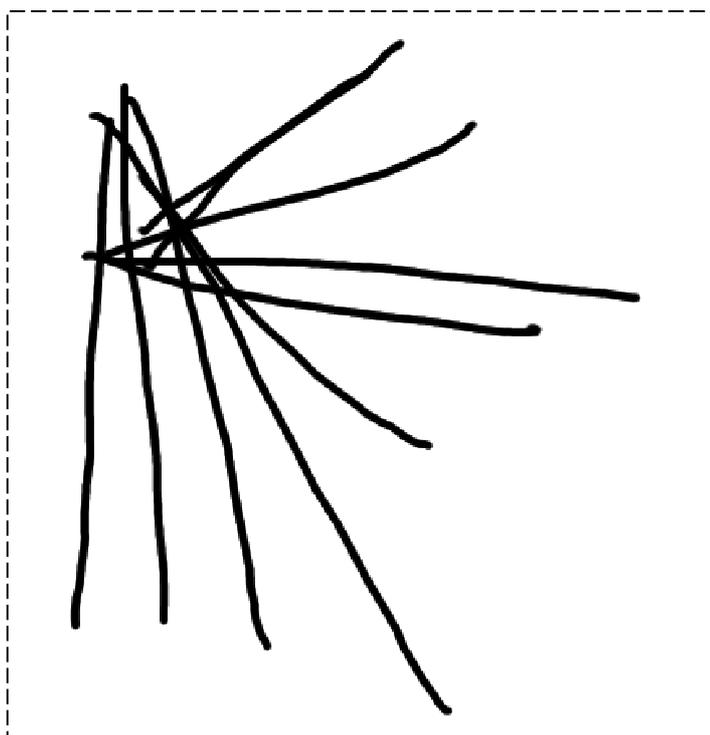
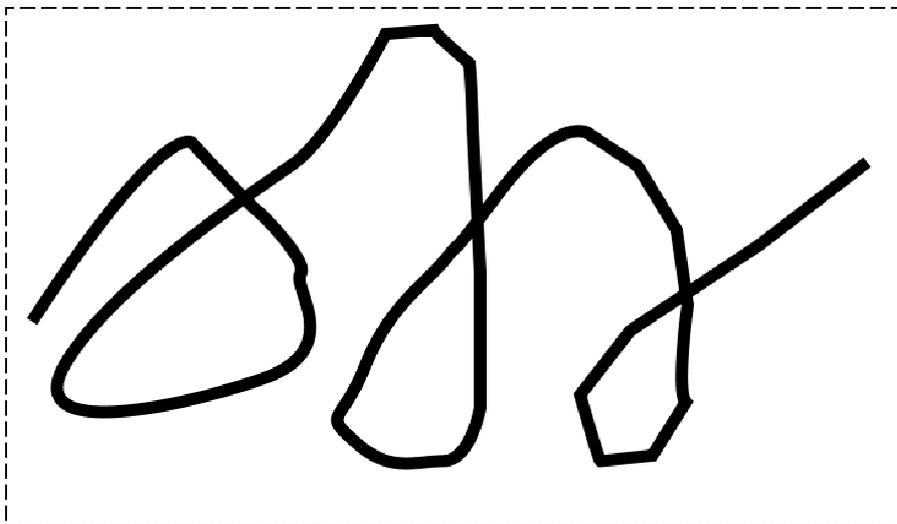
" Il faut voir, dit-il, la peinture abstraite comme on écoute la musique, sentir l'intériorité émotionnelle de l'œuvre sans lui chercher une identification avec une représentation figurative quelconque. Ce qui est important, ce n'est donc pas de voir l'abstrait, c'est de le sentir. Si une musique me touche, m'émeut, alors j'ai compris quelque chose, j'ai reçu quelque chose "

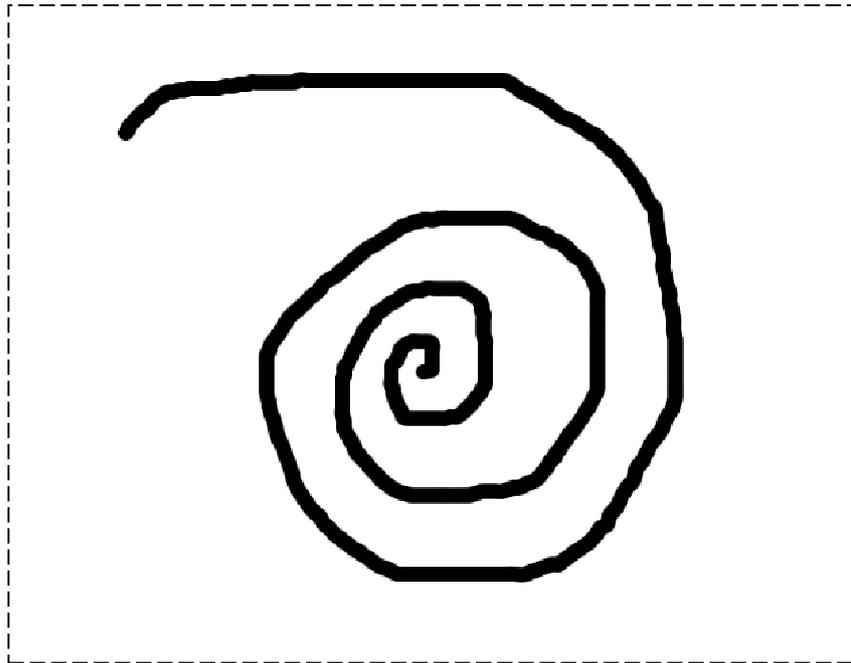
Georges Schneider

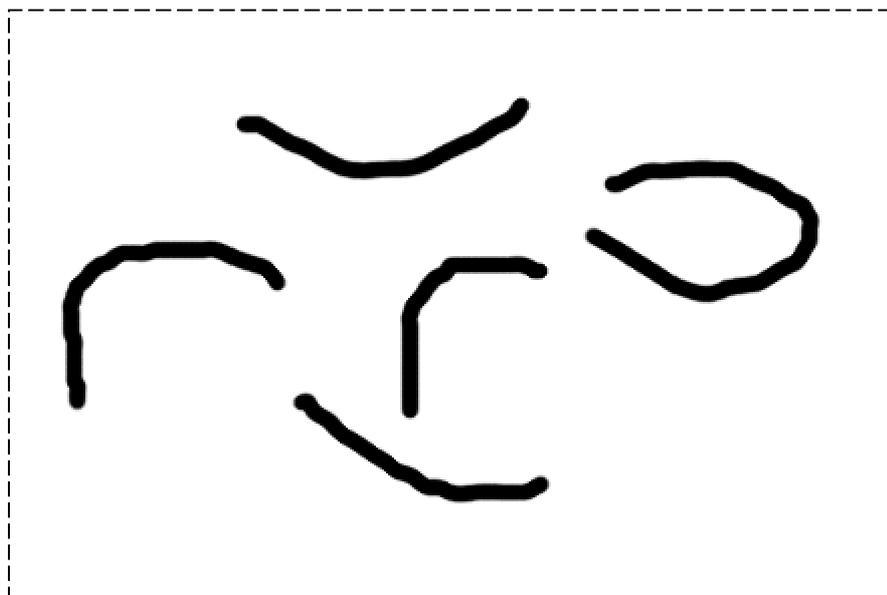
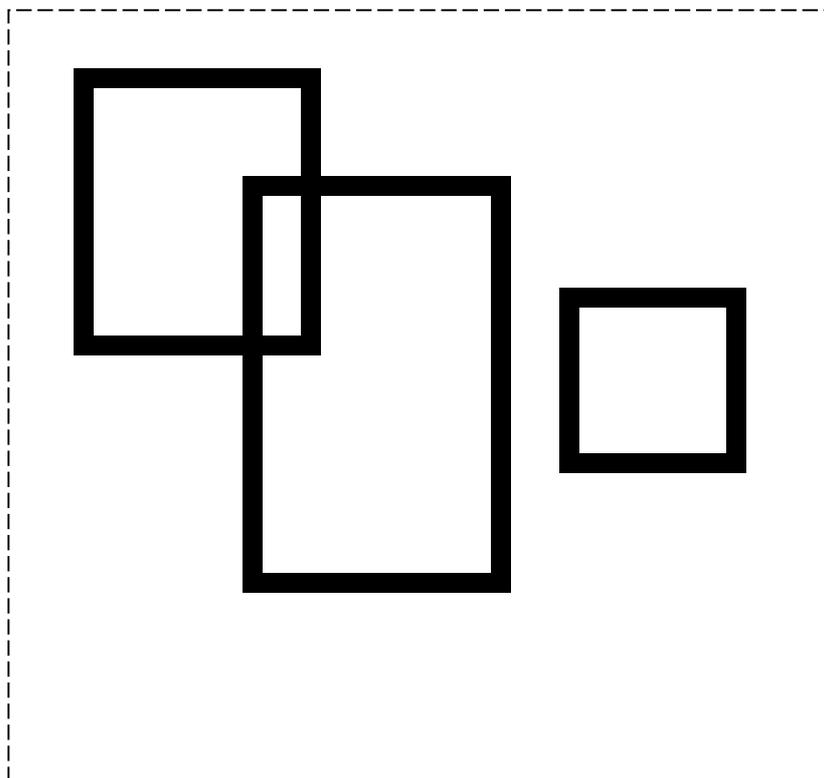


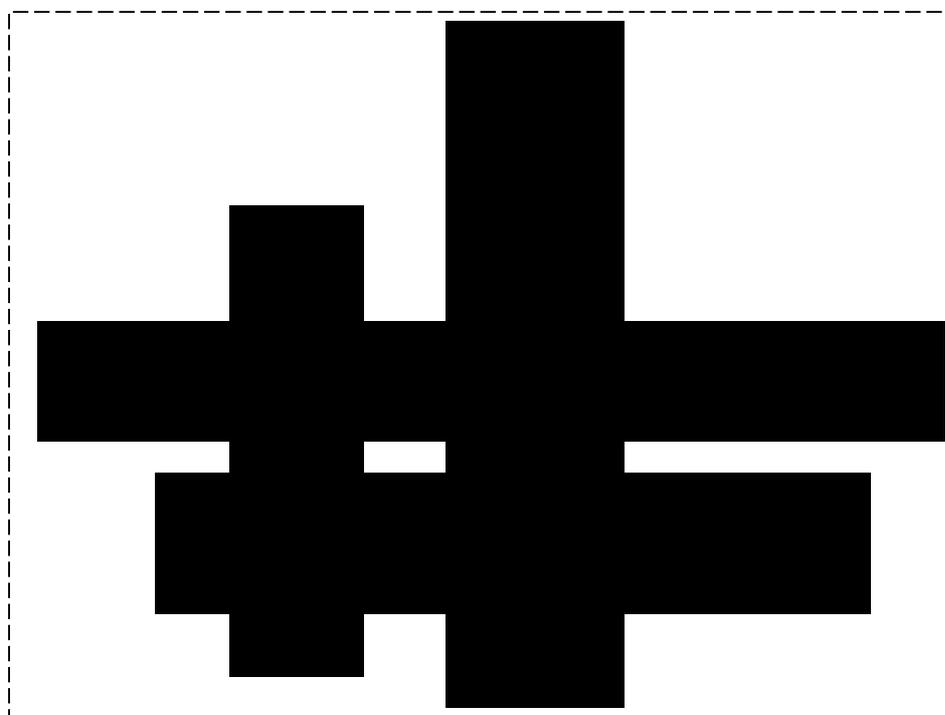
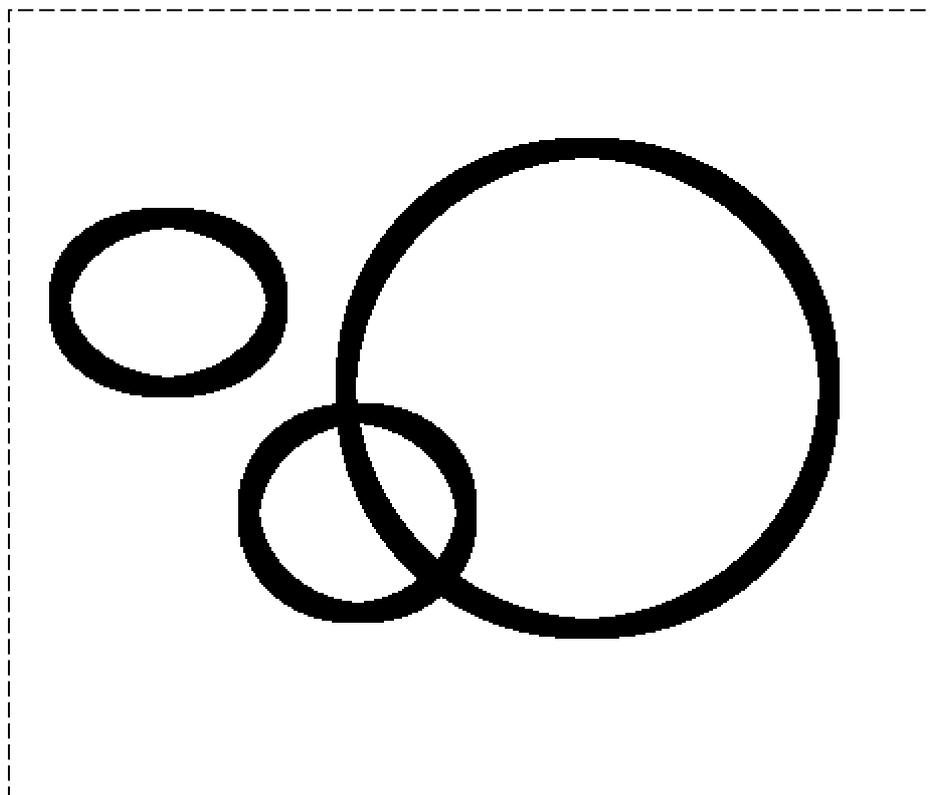
SCHNEIDER, Gérard
(1896-1986) *Révolutions*, 1958
Huile sur toile, 91 x 73

Répertoire de gestes









Notices d'œuvres

Annonces

Alberto **MAGNELLI**

Florence (it), 1888 – Meudon (fr), 1971

ardoise no 59

1937

Gouache sur ardoise

Signé et daté « Magnelli / 37 » en haut à droite

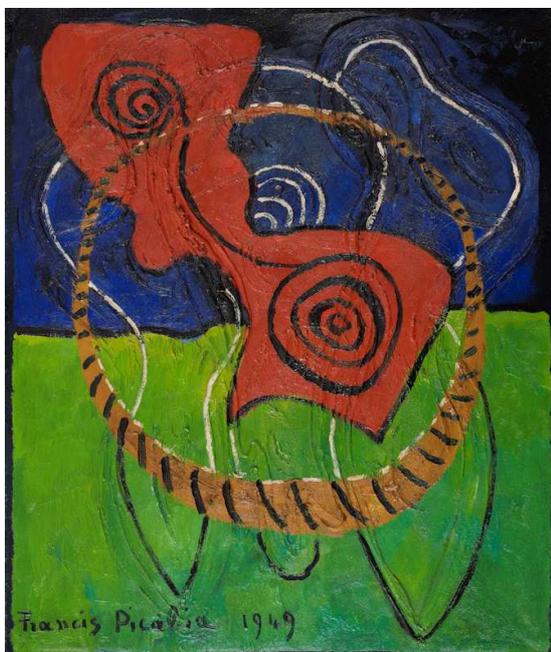
21,5 x 30,8 cm

Alors qu'il est à peine revenu à l'abstraction avec la série des *Pierres éclatées* (1931-1934), Magnelli est captée par un objet qui renvoie au temps de l'enfance et dont la matière sombre et le grain l'attirent : une ardoise d'écolier découverte dans la vitrine d'un marchand parisien. Ses premiers essais avec ce support insolite de petit format datent de 1936. L'ardoise d'écolier est conservée dans son état originel et recouverte de gouache. L'artiste autodidacte y voit un moyen de travailler rapidement : contrairement à la peinture à l'huile sur des tableaux de chevalet qui lui impose une longue maturation, le fond ne nécessite aucune préparation. Celui de l'ardoise no 59, quadrillé de rouge, est intégré à la composition, de même que le cadre en bois.

Ce fond noir inverse le rapport traditionnellement en place devant une toile. Quant au quadrillage, il dépasse son rôle de support et instaure d'emblée une grille dont Magnelli reprend le rouge brun dans les aplats qui ciment sa composition. Le fond se transforme en une forme soulignée par un cerne blanc qui peut évoquer la craie. La forme rouge vif ressort d'autant plus de l'ensemble et l'ogive bleue intervient comme un contrepoint, en accord opposé.

La distribution des éléments géométriques soigneusement découpés renvoie également à ses expériences contemporaines de collage.

L'Ardoise no 59 a donné naissance à un tableau, formes rebondissantes, exposé dans la salle personnelle consacrée à l'artiste lors de la XXVe Biennale de Venise, en 1950. L'influence de Magnelli sera déterminante sur les jeunes artistes abstraits d'après-guerre, de Nicolas de Staël à Victor Vasarely.



Primitivismes

Francis **PICABIA**

Paris (fr), 1879 – 1953

le cercle infernal

1949

Huile sur carton marouflé sur panneau de Pavatex

Signé et daté « Francis Picabia 1949 » en bas à gauche ; titré « Le cercle infernal » au dos du panneau et contresigné « [...] Picabia » au dos du cadre 64,6 x 54 cm

le cercle infernal fait partie des œuvres que Francis Picabia réalise entre 1948 et 1950, sous l'impulsion d'une volonté critique tant à l'égard de la peinture abstraite d'après-guerre, qu'il juge « à la mode », qu'à l'égard des étiquettes, capables selon lui de corrompre l'être humain.



Tout laisse à penser que l'œuvre est conçue comme une plaisanterie ou un rébus face à la vague abstraite telle qu'elle se configure en France dans l'après-guerre. Devant le tableau, le spectateur est happé par un « cercle infernal », condamné à renouveler sans cesse les mêmes expériences visuelles et à chercher en vain un sujet.

La division du fond en deux parties – l'une verte, l'autre bleue – n'est pas sans évoquer la construction d'un paysage classique, séparé par une ligne noire en guise d'horizon.

Le tableau est réalisé au moyen d'une peinture à l'huile très grasse, où des traits sont parfois incisés. Différentes couches de matière sont accumulées sur un support en carton, formant une sorte de concrétion calcifiée. Il est probable que la composition a été peinte sur une œuvre antérieure, car la surface est traversée de rayures en relief dont le tracé ne coïncide pas nécessairement avec celui de la réalisation finale.

L'histoire de l'art reconnaît désormais que les titres des œuvres tardives de l'artiste s'inspirent souvent des aphorismes du *Gai Savoir* (1882) de Friedrich Nietzsche, tandis que l'iconographie reprend les motifs de ses toiles précédentes. Aussi, le motif de la double spirale dans le cercle infernal est-il présent dans maintes œuvres à partir de 1918, en pleine période dada, dont Picabia est l'un des principaux protagonistes. Le cercle de couleur ocre pourrait ainsi provenir de la schématisation, en perspective, des rondelles mécaniques exécutées à la fin des années 1910.

Nicolas de STAËL (Nicolai Vlad imirovitch Staël von Hols tein)

Saint-Petersbourg (ru), 1914 – Antibes (fr), 1955

image à froid

1947

Huile sur toile

Signé et daté « Staël 47 » en bas à droite

146 x 114 cm

Entre la fin de 1946 et le début de 1947, les œuvres de Nicolas de Staël présentent des empâtements de couleurs distribués plus uniformément sur la toile et des traits de matière toujours épaisse suivant désormais une harmonie rigoureuse. Image à froid peut se situer immédiatement après de la danse (1946-1947, Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne). Plusieurs éléments contribuent à l'éclaircissement de la palette, si évident dans Image à froid : l'espace ample et lumineux du nouvel atelier et « son atmosphère d'activité intense », la fréquentation assidue de Georges Braque, « le plus grand des peintres vivants

de ce monde », ainsi que l'état d'âme plus serein de l'artiste.

Dans Image à froid, dont le titre fait référence au monde extérieur autant qu'intérieur, chaque trace de matière est traitée séparément. L'artiste laisse parfois des parties de toile brute en évidence, tandis que d'intenses éclairs rouges et ocre, surgissant entre les empilements de nuances de gris, illuminent et réchauffent le centre et la partie droite du tableau plongés dans le noir. L'effet produit est comparable à une aube, après les atmosphères sombres de composition. Les traces de pâte grise, presque des lames de glace, sont réalisées au pinceau et à la brosse. Il est probable que l'artiste a utilisé la pointe d'un couteau pour accentuer la séparation entre les traces.

Constructions

MARTIN BARRÉ

Nantes (fr), 1924 – Paris (fr), 1993

56-80-p

1956

Huile sur toile

Signé et daté « mar tin barr é 56 » en bas à gauche ; titré « 56_80_p », contresigné et contredaté « mar tin barr é / 1956 » au dos de la toile 145,5 x 97 cm



Martin Barré met progressivement en place, dès 1954, un style très personnel qui vise à une « réduction-concentration », ce qui lui vaudra *a posteriori* d'être désigné comme l'un des précurseurs de l'art minimal en France. En abandonnant la figuration au profit de l'abstraction, il tend à l'épure par réduction de l'objet, de la matière, de la couleur et de la forme. Son art, bientôt qualifié d'« anti-peinture 2 », se pratique « à fleur de toile » et fera scandale, face à une abstraction parisienne alors « très empâtée ». Les seules couleurs employées par l'artiste sont le blanc, le bleu de Prusse et le rouge de Venise qui, par mélange préalable et par stratification picturale, lui permettent d'obtenir des teintes brunâtres et noires. Le fond de la toile n'est pas blanc pur, mais teinté de gris clair avec certaines nuances d'un blanc plus lumineux.

La composition de 56-80-p suit le format du châssis par une verticale qui semble se poursuivre au-delà de la limite inférieure du cadre. Elle présente un contraste entre des formes rectilignes réalisées au pinceau, ainsi qu'à la large brosse, et des « tigelles 6 ». Qualifiées de la sorte par le critique Michel Ragon, ces dernières ont vraisemblablement été tracées au moyen de baguettes d'atelier enduites de peinture. La matière picturale n'est pas appliquée uniformément mais raclée de manière à ce que forme et fond mordent l'un sur l'autre.

GESTES

Simon HANTAÏ

Bia (hu), 1922 – Paris (fr), 2008

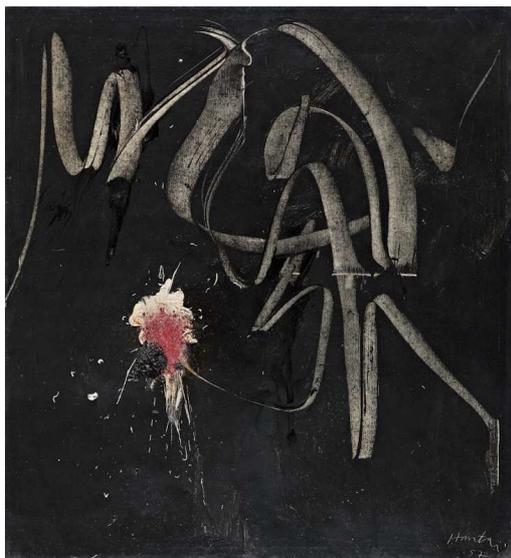
sans titre

1957

Huile sur toile

Signé « Hantaï / 57 » en bas à droite

88,3 x 80,3 cm



À la suite de la répression des mouvements de libération en Hongrie, le 24 octobre et le 4 novembre 1956, puis de sa rencontre avec Georges Mathieu, l'œuvre et la pensée de Simon Hantaï subissent un changement qui se radicalisera en 1958.

Sans Titre témoigne d'une économie de force et d'une discipline gestuelle qui impliquent des mouvements à la fois rapides et contrôlés. Le système de représentation de la forme, que Hantaï avait délaissé à partir des œuvres de 1956, s'épure ici davantage : préservant leur autonomie, les signes et les traces des gestes se suffisent à eux-mêmes. L'œuvre part de la nécessité de travailler en vitesse et d'éliminer ainsi tous les gestes inutiles et les attitudes préconçues. Les grattages, qui procèdent d'une écriture cursive au rythme régulier, sont réalisés en plusieurs temps. En découle un signe qui apparaît proche des idéogrammes de la calligraphie

extrême-orientale. Les grattages paraissent naître d'un espace profond et « s'écraser » sur la surface de la toile pour former une coagulation de couleurs. Le grumeau de matière – construit à partir d'une touche épaisse de blanc, sur laquelle l'artiste a posé de la poudre de couleur rouge, puis un coup de pinceau imprégné de noir – ressemble à un sceau de cire, seule présence, autoritaire et solennelle, d'une pratique artistique codifiée.

HARTUNG ET SCHNEIDER

Hans **HARTUNG**

Leipzig (de), 1904 – Antibes (fr), 1989

t 1964-r8

1964

Acrylique sur toile

Signé et daté « Hartung 64 » en bas à droite ; dédicacé, daté et contresigné « En hommage pour mon ami Tosi / 9-10-64 Hans Hartung » au dos sur le châssis



Depuis 1962, Hartung a recours à une technique inédite qui lui permet d'improviser sans passer par l'intermédiaire du dessin, du pastel ou de la méthode du report : la pulvérisation de couleurs sur la surface de la toile à l'aide d'un pistolet à peinture de carrossier. Ce procédé aboutit à la création de la zone évanescence d'un noir opaque qui laisse apparaître en réserve dans la partie inférieure le fond clair de la toile, telle une trouée. Sur la zone noire débordant sur ce fond se détachent les signes creusés dans la matière picturale par grattage et dont le mouvement répond au geste de l'artiste, allant de bas en haut. À côté de l'envolée discrète des lignes bleutées de la partie droite s'imposent les faisceaux de lignes creusées qui dynamisent l'ensemble.

Évoquant un phénomène météorologique, elles renvoient à l'enfance de Hartung, qui souhaitait « saisir le zig-zag de l'éclair pendant l'orage ». Quant à l'effet de clair-obscur, il pourrait faire songer à la première découverte qui, lorsque l'artiste était enfant, avait décidé de sa vocation de peintre et l'avait conduit vers l'abstraction : Rembrandt.

Ruines

Alberto **BURRI**

Città di Castello (it), 1915 – Nice (fr), 1995

umbria vera

1952

Sac, technique mixte et huile sur toile

Signé « Burri » sur du papier journal au dos de la toile ;

contresigné et titré « Burri umbria vera » au dos sur le châssis

99,2 x 149,3 cm



Alberto Burri termine la Seconde Guerre mondiale comme prisonnier de guerre au Texas. Lorsqu'il rentre en Italie, il découvre un pays en ruine qui lui inspire une série de paysages morcelés, les *Sacci* (sacs). Sacs et chiffons sont récupérés, parfois peints comme la bande rouge d'umbria vera, puis assemblés, cousus, tendus sur châssis, et solidifiés par de la colle. Sans franchir l'esthétisation,



le tissu plisse parfois sous la contrainte de l'aiguille et la trame se distend, tirée par le fil. Umbria vera, comme d'autres oeuvres contemporaines de Burri telles que grande sacco, marque un essai de grand format en vue de la réalisation d'un mur de sacs commandé par un architecte romain (le projet sera achevé mais dénaturé par une réfection).

Le travail tout entier de Burri pose des questions politiques, notamment dans sa relation implicite aux États-Unis. Lors de sa captivité, l'artiste a d'ailleurs refusé la coopération avec les Alliés pour rester en retrait, au milieu

des intellectuels et des artistes non-engagés, mais aussi des fascistes. Demeuré silencieux, Burri choque par sa radicalité expressive et matérialiste. À l'automne 1952, Robert Rauschenberg et Cy Twombly sont durablement frappés par quatre toiles.

Jacques **VILLEGLE**

Quimper (fr), 1926

boulevard saint-martin

Août 1959

Affiches lacérées marouflées sur toile

Signé et daté « Villeglé / 59 » en bas à droite

222,6 x 253 cm

Jacques Villeglé a prélevé ce grand panneau d'affiches lacérées boulevard Saint-Martin,

à Paris. L'oeuvre constitue le plus grand élément d'un ensemble conçu pour la première Biennale des Jeunes en 1959, qui est « resté roulé dans [son] atelier de 1959 à la fin des années 60 [pour terminer] divisé en trois ». Sédimentés par la colle, ces morcellements colorés ont une troublante tendance à faire concurrence à la peinture. Notre esprit habitué aux compositions ne peut s'empêcher de chercher des signes dans ce simple recadrage d'un objet du réel. D'infimes indices s'y trouvent, anecdotiques ou politiques.

Salvatore **SCARPITTA**

New York (us), 1919 – 2007

trapped canvas

1958

Bandes et technique mixte sur châssis

Signé et daté « Scarpitta a 1958 » au dos de la toile

111 x 181 x 10 cm



Le succès est immédiat quand en 1958, à la galerie romaine La Tartaruga, Salvatore Scarpitta présente pour la première fois ses « toiles bandées » (*Trapped Canvases*), dont celle-ci.

En déchirant ses toiles ratées à partir de 1956-1957, Scarpitta accomplit un acte iconoclaste qui le libère de « la claustrophobie d'être dans un rectangle 1 » et de l'académisme fasciste, en lui permettant d'assouvir son désir de vengeance sur les années de guerre. Citoyen américain, il était retourné à dix-sept ans en Italie pour y intégrer une école des Beaux-Arts alors tournée vers le passé, avant d'être emprisonné puis de s'évader.

De cette synthèse historique inédite naît ce damier en ronde bosse où la pénétration des plans, habituellement reproduite, est ici matérialisée. Pour ce tableau imposant, Scarpitta n'utilise pas encore de colle mais la seule tension extrême des bandes de toile de jute et de tissus vestimentaires. Les barres torsadées, les clous

discrètement positionnés et les parallélogrammes retouchés à la peinture démentent l'impulsion créatrice.

Mathieu

Georges **MATHIEU**

Boulogne-sur-Mer (fr), 1921

sans titre

1951

Huile sur toile

Signé et daté « Mathieu



Sans titre frappe tout d'abord par sa simplicité. Les deux couleurs, le noir et le rouge très sombre, sont déposées sur un fond vierge.

Georges Mathieu n'a pas recherché le contraste éclatant, mais plutôt un camaïeu créé sobrement par l'adjonction variable de noir dans le rouge, rendu d'ailleurs particulièrement profond dans certaines zones.

L'utilisation très diversifiée de la brosse – ferme ou aérienne – permet de créer des nuances en jouant sur la densité de la peinture, appliquée de manière lisse, mais rendue parfois très opaque ou transparente. Enfin, les formes basiques, les lignes horizontales et verticales, les cercles et arcs de cercle, se combinent, créant une trame sur laquelle viennent s'ancrer quelques figures. Les moyens plastiques sobres, rappelant un certain primitivisme, contribuent à la constitution d'une imposante figure totemique.

La composition, structurée et peuplée de signes hiératiques et monumentaux, est donc aussi animée d'une grande légèreté.

La toile fait écho aux recherches esthétiques menées simultanément par l'artiste sur la notion de signe. Mathieu évolue à travers différents stades cycliques, « le premier est celui de la recherche des signes. C'est celui d'une aventure dirigée vers l'actualisation des moyens et le premier temps de la structuration ». D'après le peintre, cette phase de structuration prend place à la suite d'une période informelle qui n'est pas « signifiante » et que l'on peut observer dans son travail entre 1946 et 1950.

Georges **MATHIEU**

Boulogne-sur-Mer (fr), 1921

Le Duc Charles épouse la Duchesse de bourgogne

1957

Huile sur toile

Signé et daté « Mathieu 57 » en bas à droite

98,6 x 162 cm

Le Duc Charles épouse la Duchesse de bourgogne fait écho au *Cycle des grands-ducs d'Occident 1*, présenté la même année à Bruxelles

Le peintre privilégie ici l'utilisation d'un bleu qui, mêlé au blanc ou appliqué en couches d'épaisseur variable, lui permet de produire toute une palette de nuances renforçant les reliefs donnés à la matière.



1



3



5



6

Les œuvres des collections permanentes en lien avec l'exposition

Le fonds de peintures de la Seconde École de Paris, créé dès les premiers achats dans les années 1960, s'est régulièrement enrichi au musée Fabre de Montpellier Agglomération. Présenté au niveau 2, salle 43, il regroupe notamment Hans Hartung (*Composition*, 1945), Nicolas De Staël (*Ménerbes*, 1954), Serge Poliakoff (*Composition gris et rouge*, 1964), Martin Barré (*60.T.26*, 1960) et Zao Wou ki (*29.03.65*, 1965). Ces œuvres font ainsi écho aux pièces sélectionnées pour *Les Sujets de l'Abstraction*.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, une communauté artistique se reforme lentement à Montparnasse et à Saint-Germain-des-Prés et jette les bases d'une nouvelle esthétique. Cette Seconde école de Paris est un lieu de rassemblement pour de nombreux artistes venant de tous les pays d'Europe puis d'Amérique et d'Asie. Pour ces artistes, l'enjeu de la peinture est l'expression de la force émotionnelle que l'artiste porte en lui et que les choses du monde viennent soudain cristalliser et mobiliser. Désormais, l'art vaut moins pour l'objet fini que pour le geste lui-même, l'expérience vécue. Pour beaucoup, le cheminement spirituel nourri de culture orientale, la libération de l'inconscient et la redécouverte du geste automatique furent des axes essentiels.

1. Maria Elena Vieira da Silva

Lisbonne, 1908 – Paris, 1992

Artiste portugaise appartenant à la nouvelle Ecole de Paris.

2. Roger Bissière

Villeréal, 1886 – Boissierettes, 1964

Peintre français de la nouvelle Ecole de Paris.

(Crédit photographique indisponible)

3. Serge Poliakoff

Moscou, 1900 – Paris, 1969

Peintre français d'origine russe appartenant à la nouvelle Ecole de Paris.

4. Martin Barre

Nantes, 1924 – Paris 1993

Il s'engage dans l'art abstrait en 1954 et réalise sa première exposition en 1955. Ses toiles sont dépouillées, à dominante blanche.

(Crédit photographique indisponible)

5. Simon Hantai

Biatorbagy, 1922 – Paris, 2008

Peintre français d'origine hongroise.

6. Zao Wou ki

Pékin, 1920

Peintre franco-chinois de la nouvelle Ecole de Paris

7. Nicolas De Staël

Ménerbes, 1954

En savoir plus

Se familiariser avec la notion « d'art abstrait »

L'abstraction est un vaste mouvement artistique essentiel au XXe siècle mais pas exclusif. Il est très difficile à définir car le terme d'abstraction n'a cessé d'évoluer au fil des décennies successives de génération d'artistes et de théoriciens.

La source de ce mouvement est communément datée du début du XXe siècle avec l'œuvre de **Kandinsky**. (Georges Roques rapporte que Kandinsky serait tombé en arrêt devant un tableau d'une beauté indescriptible. Il s'agissait d'une de ses toiles posée sur le côté contre le mur... Mais ce mythe, qui propose une naissance « accidentelle » de l'art abstrait semble conforter, toujours d'après Georges Roques, l'idée qu'il n'y a rien à comprendre dans l'art abstrait et que ces œuvres ne demandent qu'à être appréciées pour la seule beauté des lignes et des couleurs.)

On peut cependant penser qu'il faut remonter jusqu'au **Fauvisme** pour bien comprendre le phénomène.... Mais l'abstraction peut également s'entendre comme une tendance de la peinture aussi ancienne que la figuration, présente dans des œuvres préhistoriques, courante dans l'art du Moyen âge et dans l'art musulman.

Le mouvement artistique de l'abstraction peut être vu comme **une remise en cause progressive des impératifs de la figuration réaliste**. Si le XXe siècle a vu le développement de l'art abstrait, il ne faut pas oublier que parallèlement la peinture figurative est toujours restée vivante et aventureuse. Il est difficile de délimiter historiquement l'art abstrait comme on peut le faire avec les avant-gardes. Il apparaît comme **une catégorie trans-historique qui traverse de nombreux mouvements** beaucoup plus courts dans le temps.

La plupart des plasticiens du XXe siècle ont eu à se positionner par rapport à la question de la figuration, ou de l'absence de celle-ci, dans leur travail. Ce besoin d'opposer l'abstrait au figuratif, ou inversement, n'est pas inéluctable. Certains, comme Soulages, ont choisi de se situer au-delà de ce combat, de s'en absenter. On peut également penser aux artistes chinois pour qui la peinture n'était pas un décalque, une imitation du monde mais une réalité parallèle au monde.

L'art abstrait s'entend souvent aujourd'hui comme **un art où les œuvres ne font aucune référence à la réalité** mais nous verrons que cela ne correspond pas à l'évolution historique et que les œuvres résistent à une telle réduction.

Le terme *abstraction* n'est pas nouveau en esthétique car il apparaît au XVIIIe siècle connoté positivement en tant que rattaché à un certain idéal de beauté. On retrouve l'abstraction par opposition au réalisme dans le débat qui anime la seconde moitié du XIXe siècle autour des personnalités de Courbet et Manet. Mais l'emploi du terme *abstrait* commence, dans les ateliers d'artistes, à prendre des sens plus variés. La correspondance entre Van Gogh et Gauguin révèle qu'eux-mêmes s'appliquent parfois l'adjectif *abstrait* dans le sens de « rêveur, coupés de la réalité », ce qui peut aller jusqu'à l'expression d'une certaine marginalité. Au début du XXe siècle, l'abstraction ne désigne pas l'absence de figuration du monde réel.



7

On est alors très proche dans le temps et dans l'esprit de Kandinsky qui, au début des années 1910, tâtonne à la recherche d'une nouvelle forme d'expression. Il n'est pas passé brutalement d'un art figuratif à un art non figuratif : avant, il a, comme les fauves, accordé de l'importance à la matérialité des éléments plastiques.

Les artistes font à l'époque preuve d'un intérêt particulier pour les arts anciens qui stylisent la nature plus qu'ils ne la représentent. Dans ce cercle artistique « le masque tribal remplace peu à peu l'Apollon du Belvédère » (cf Gombrich). De nombreuses boutiques d'art « primitif » ouvrent à Paris et Picasso, par exemple, en devient un grand collectionneur. Plus que la fidélité à la nature ou la recherche d'une beauté idéale, c'est le synthétisme des formes et des couleurs et l'intensité de l'expression qui vont fasciner les artistes.

A cette époque **le sens du terme « abstraction » avait acquis pour la critique d'art un sens négatif** qui semblait faire l'unanimité et servait à **qualifier des œuvres où la « théorie », les moyens de la peinture (couleurs et lignes) prennent le pas sur leur supposée finalité : le rendu de la nature.** De moyens, ils deviennent fin et cela est alors jugé intolérable : « Ce parti pris de poser des jolis tons pour le plaisir de poser ces tons, sans souci de ce que suggère la nature » Louis Vauxcelles, 1906.

Ainsi « art abstrait » désignait un art cérébral dans lequel l'artiste renonçait à puiser son inspiration dans la contemplation du monde visible. Cette vision est alors récusée par les artistes qui, comme Miro, Matisse, ou Delaunay, jugent insultant qu'on puisse penser que leur peinture est coupée de tout contact avec la réalité. Apollinaire les défendra en s'insurgeant : « Et qu'on ne me parle plus d'abstraction. La peinture est bien l'art le plus concret ».

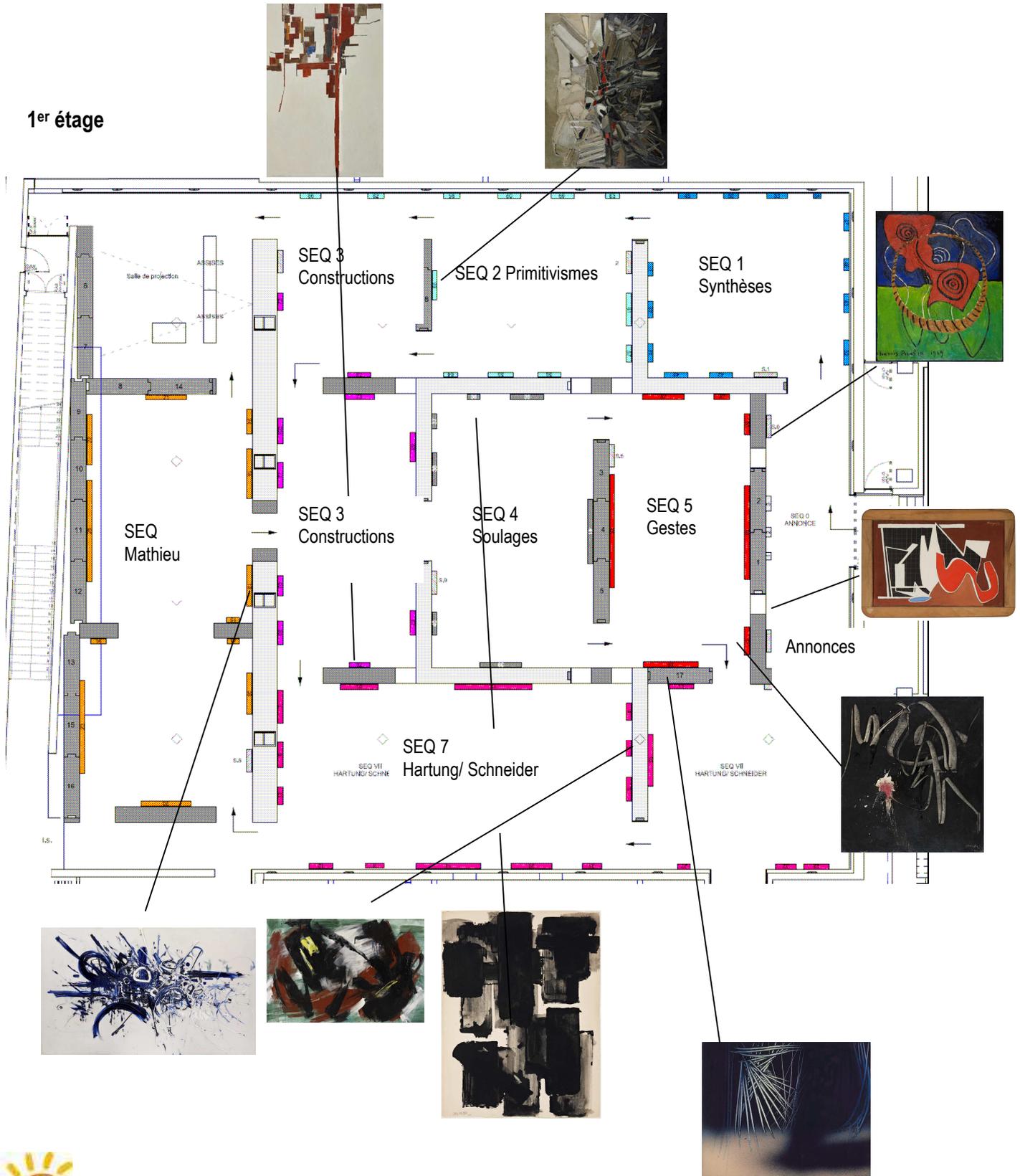
Apollinaire compare ici la peinture avec la musique ou la poésie, plus immatérielles. Ceci permet d'introduire une deuxième façon de comprendre le terme « art abstrait ». En plus de proposer une abstraction par rapport à la source d'inspiration (parler en termes plus ou moins abstraits d'une réalité concrète), « art abstrait » semble vouloir introduire une négation de la matérialité de l'œuvre. Or, au contraire, c'est une chose à laquelle la plupart des artistes abstraits sont très attachés : la présence « physique » de leurs œuvres.

Mais le refus d'une représentation mimétique servile : l'artiste s'éloigne (s'abstrait) de la réalité pour peindre l'essence des choses.

Dans le même temps, le terme se charge de sens négatif pour s'appliquer à des œuvres jugées incompréhensibles, énigmatiques.

Le Fauvisme, premier mouvement d'avant-garde du XXe siècle, fait l'objet de critiques ciblées et sous les plumes hostiles ressurgit le terme d'*abstraction*, cette fois pour évoquer un art préoccupé par ses moyens plutôt que par ses fins, autrement dit, un art qui néglige la représentation du monde réel pour se consacrer aux lignes et aux couleurs

REPERAGE



2eme étage

