

MUSÉE
D'ARTS
DE
NANTES

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

UNITED STATES OF ABSTRACTION

ARTISTES AMÉRICAINS EN FRANCE, 1946—1964

www.museedartsdenantes.fr
#USAbstraction



Nantes
Métropole

Sommaire

Informations pratiques

- page 1 > **La visite**
- page 2 > **Comment venir avec sa classe**
- page 3 > **Mesures Covid 19**
- page 4 > **Visite en médiation**
- page 5 > **Visite en autonomie**

Contenus de l'exposition

- pages 6 & 7 > **Propos de l'exposition / texte adulte + texte enfant**
- pages 8 & 9 > **Section 1 / Les Autres de « l'Art autre » : Michel Tapié et l'art américain**
- page 10 > **Fiche d'œuvre/** Georges Mathieu, *Hommage à Louis XI*, 1950
- page 11 > **Fiche d'œuvre/** Alfonso Ossorio, *Le Guerrier, la colombe et la chouette*, entre 1954 et 1955
- pages 12 & 13 > **Section 2 / Paris est une île**
- page 14 > **Fiche d'œuvre/** Joan Mitchell, *Sans titre*, 1957
- page 15 > **Fiche d'œuvre/** Sam Francis, *Blue Balls*, vers 1961-1962
- page 16 > **Fiche d'œuvre/** Thomas Erma, *Red, Green, Blue*, 1963
- pages 17 & 18 > **Section 3 / Hasard, modularité et mouvement : renouveaux de l'abstraction géométrique**
- page 19 > **Fiche d'œuvre/** Alexander Calder, *Mobile*, 1949
- page 20 > **Fiche d'œuvre/** Ralph Coburn, *Orange and White Abstraction*, 1950
- page 21 > **Fiche d'œuvre/** Ellsworth Kelly, *Window, Museum of Modern Art, Paris*, Novembre, 1949
- page 22 > **Plan de l'exposition**
- pages 23 & 24 > **Glossaire**

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Visites en médiation ou en autonomie

La visite

Ce dossier propose un ensemble de ressources pour organiser la visite de l'exposition avec votre classe.

Des parcours en autonomie sont proposés pour tous les niveaux scolaires.

Les parcours en médiation sont réservés aux classes de cycle 1, ainsi qu'aux collèges et lycées.

Pendant la visite en médiation ou en autonomie, **la classe est systématiquement divisée en groupes** pour faciliter l'observation, l'échange devant les œuvres et la circulation dans l'exposition.

Avant votre visite au musée, merci de prendre connaissance des modalités de visite et de transmettre ces informations aux adultes accompagnateurs.

Ce document contient :

- Un descriptif détaillé des parcours.
- Une présentation de chaque section de l'exposition.
- Des définitions des notions clés.
- Des fiches sur les œuvres abordées au cours de la visite.

1 heure

4 œuvres

1 classe divisée en 3 ou 4 groupes (selon les effectifs)

L'exposition *United States of Abstraction. Artistes américains en France, 1946-1964* est organisée par le Musée d'arts de Nantes et le musée Fabre de Montpellier.

Commissariat général

Sophie Lévy, directrice conservatrice du Musée d'arts de Nantes

Michel Hilaire, conservateur général du patrimoine, directeur du musée Fabre

Commissariat

Claire Lebossé, conservatrice, responsable des collections d'art moderne, Musée d'arts de Nantes

Sophie Lévy, directrice conservatrice, Musée d'arts de Nantes

Maud Marron-Wojewódzki, conservatrice, responsable des collections modernes et contemporaines, musée Fabre

Scénographie

Martin Michel avec Costanza Matteucci (graphisme), François Austerlitz (éclairage)

L'exposition sera ensuite présentée au musée Fabre à Montpellier.

Elle a été rendue possible grâce au soutien exceptionnel de la Terra Foundation for American Art. Elle bénéficie du soutien généreux du réseau French American Museum Exchange (FRAME).

Comment venir avec sa classe

Réservation obligatoire

Le formulaire de pré-réservation est à remplir exclusivement en ligne sur le site internet du Musée d'arts de Nantes.

Avant la visite

La venue au musée doit être préparée avec vos élèves comme avec les personnes qui les accompagnent. Prenez connaissance du règlement intérieur sur le site internet du musée.

>> **Sensibiliser vos élèves** à ce qu'est un musée avant le jour de la visite.

Il s'agit d'un lieu d'émerveillement et de découverte dans lequel un certain nombre de règles doivent être respectées pour **protéger les œuvres et respecter les autres visiteurs**.

- **Ce que vos élèves peuvent faire à tout moment** : observer, s'asseoir par terre (mais pas contre les murs), aimer ou ne pas aimer, écrire et dessiner au crayon de bois...
- **Ce qui est interdit** : toucher ou frôler les œuvres, parler fort, courir, se bousculer...

Le musée est un lieu de conservation, nous avons tous un rôle à jouer pour transmettre ce patrimoine aux générations futures.

>> **Impliquer les adultes accompagnateurs** surtout pour les visites en autonomie. Il est important de les sensibiliser aux règles qui doivent être observées dans un musée. N'hésitez pas à leur transmettre un exemplaire de ce dossier pédagogique en amont de la visite ainsi que le dossier pour les parents accompagnants disponible sur le site du musée. Merci de vous assurer, avant la venue au musée, qu'ils ont bien compris le rôle qu'ils devront jouer.

Au musée

- Merci d'**arriver 15 minutes avant le début de votre visite** et de vous présenter à l'accueil-billetterie du Musée. Vous serez accueillis par nos agents d'accueil qui vérifieront votre réservation et rappelleront les règles de visite de l'exposition.

Visites en médiation :

Votre classe, divisée en petits groupes, sera accompagnée par des médiateur.rice.s.

Visites en autonomie :

- Respectez le parcours et la durée de votre visite. Faites attention aux autres visiteurs.
- Merci de n'utiliser que des crayons de bois.
- Ne pas toucher les œuvres pour les préserver.
- Marcher et parler doucement dans les espaces du musée.

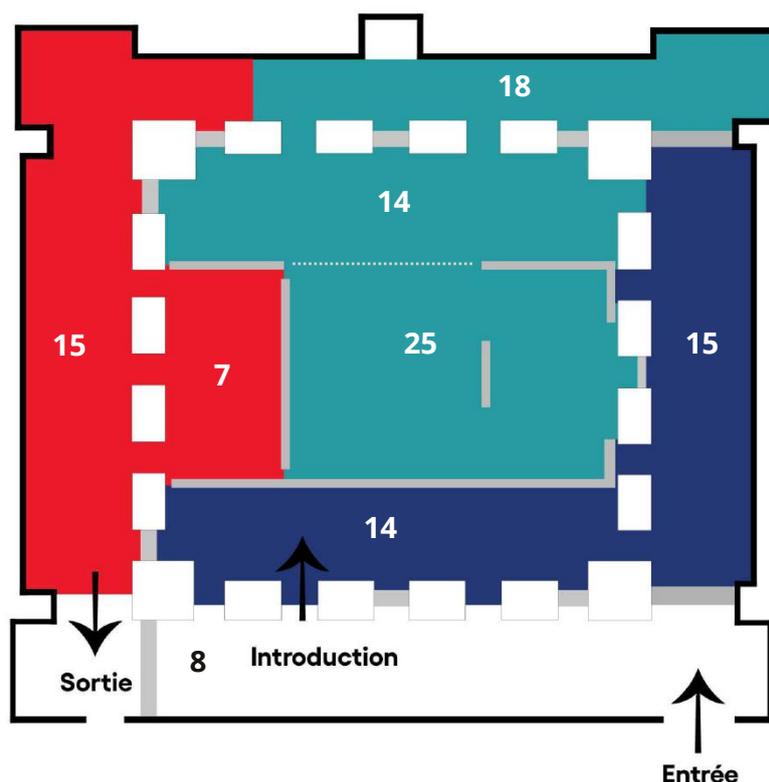
En cas de retard, prévenir le musée dès que possible au **02 51 17 45 00**. La visite est assurée jusqu'à 15 minutes après l'heure prévue et la durée sera écourtée en fonction de votre retard.

Nous vous souhaitons une très bonne visite !

Mesures spéciales Covid 19

- En raison des normes sanitaires mises en place dans le cadre de la Covid 19, **le port du masque est obligatoire pour tous à l'intérieur du musée à partir de 11 ans et est requis pour les élèves venant en groupes scolaires à partir du CP.** Veillez à ce que les adultes ainsi que les élèves apportent leurs masques personnels.
- Du **gel hydroalcoolique** vous sera proposé à l'entrée du musée.
- Une **régulation des entrées** des visiteurs et la mise en place d'un **parcours conseillé** permettent de circuler dans l'exposition en toute fluidité.
- Pour respecter les jauges, les distanciations physiques et permettre l'accès aux visiteurs individuels, **les classes sont systématiquement divisées en 3 ou 4 groupes** selon les effectifs (un sous-groupe ne peut pas excéder 10 personnes, adultes accompagnants compris).
- L'ensemble des espaces du musée est soumis à des jauges. Dans les différents espaces de l'exposition, **veillez à respecter les jauges indiquées sur le plan ci-dessous.**
- Venez léger : privilégiez les petits sacs car **les vestiaires sont fermés** et les sacs à dos, valises et parapluies sont interdits dans le musée.
- Pour toute question relative à votre venue, veuillez vous adresser au service de réservation : reservation.musedarts@nantesmetropole.fr

Plan de l'exposition/ jauges



Les chiffres portés sur ce plan correspondent au nombre maximum de visiteurs dans chaque espace de l'exposition. Les agents de sécurité veillent à leur respect, merci de votre contribution.

Partie 1	Les Autres de « l'Art autre » : Michel Tapié et l'art américain
Partie 2	Paris est une île
Partie 3	Hasard, modularité et mouvement : renouveau de l'abstraction géométrique

VISITE EN MÉDIATION

Pour toutes les visites en médiation, **la classe est divisée en 3 ou 4 groupes** en fonction de l'effectif, accompagnateurs compris. La qualité de regard, d'écoute et d'échange sera ainsi privilégiée.

Vous trouverez dans ce dossier toute la documentation nécessaire pour préparer votre visite.

CYCLE 1 (Moyenne et grande sections)

Visite de 45 min.

- Chacun des sous-groupes est pris en charge par un.e médiateur.rice.
- Découverte des œuvres-clés dans les 3 sections de l'exposition. Les œuvres sont choisies par le.a médiateur.rice.
- Une attention particulière est portée aux formes, couleurs, gestes, matières.

CYCLE 4 ET LYCÉES

Visite 1 h

- Chacun des sous-groupes est pris en charge par un.e médiateur.rice.
- Découverte des œuvres-clés dans les 3 sections de l'exposition. Les œuvres sont choisies par le.a médiateur.rice.
- Une attention particulière est portée :
 - au contexte historique et artistique
 - aux liens entre les artistes
 - aux différents types d'abstractions
 - aux différentes techniques utilisées par ces artistes
 - aux notions d'abstraction, de mouvement, de hasard, de réalité dans le processus artistique.

VISITE EN AUTONOMIE

Vous trouverez dans ce dossier toute la documentation nécessaire pour préparer votre visite. Pour chaque parcours, prévoir des accompagnateurs pour encadrer les groupes.

Si vous le souhaitez, un **livret-jeux** peut vous être fourni pour chaque élève, pour être utilisé dans l'exposition.

Pour cela, précisez-le lors de votre réservation, les exemplaires seront à retirer à l'accueil, le jour de votre visite. Le livret en version pdf vous sera envoyé avec la confirmation de la réservation pour que vous en preniez connaissance.

ATTENTION : votre créneau de visite est d'1H. Vous n'aurez pas le temps de faire toutes les activités du livret.

Parcours en 4 œuvres

AVANT LA VISITE

1/ Sélectionnez 4 œuvres dans la liste ci-dessous

> Choisissez les œuvres dans la liste ci-dessous (vous n'aurez pas le temps de voir de manière approfondie plus de 4 œuvres en 1h de visite).

> Préparez les documents dont les élèves auront besoin pendant la visite à l'aide des fiches d'œuvres de ce dossier.

AU MUSÉE, PENDANT LA VISITE

2/ Divisez votre classe en 3 ou 4 groupes en fonction de l'effectif total

> La scénographie de l'exposition et les conditions de visite imposées par la Covid 19 ne permettent pas la circulation et l'observation des œuvres en classe entière.

La qualité de regard, d'écoute et d'échange sera privilégiée si votre classe est divisée en groupes.

3/ Rotation des groupes devant les œuvres

> Prévoyez l'ordre des œuvres de chaque groupe avant votre venue au musée pour la fluidité de votre visite.

Liste des œuvres possibles pour votre parcours

• Section 1 / Les Autres de « l'Art autre » : Michel Tapié et l'art américain

- **Georges Mathieu**, *Hommage à Louis XI*, 1950

- **Alfonso Ossorio**, *Le Guerrier, la colombe et la chouette*, entre 1954 -1955

• Section 2 / Paris est une île

- **Joan Mitchell**, *Sans titre*, 1957

- **Sam Francis**, *Blue Balls [Boules bleues]*, vers 1961-1962

- **Thomas Erma**, *Red, green, blue [Rouge, vert, bleu]*, 1963

• Section 3 / Hasard, modularité et mouvement : renouveaux de l'abstraction géométrique

- **Alexander Calder**, *Mobile*, 1949

- **Ralph Coburn**, *Orange and White Abstraction [Abstraction orange et blanche]*, 1950

- **Ellsworth Kelly**, *Window, Museum of Modern Art, Paris [Fenêtre, Musée d'art moderne, Paris]*, novembre 1949

Propos de l'exposition

Le rôle de Paris comme capitale mondiale de l'art occidental depuis le 19^e siècle est bien connu. On considère également que la Ville lumière perd cette prééminence après la Seconde Guerre mondiale au profit de New York.

L'histoire de l'expressionnisme abstrait, de l'école de New York et de ses héros, Jackson Pollock et Willem De Kooning entre autres, est ainsi devenue le récit dominant de l'art après 1945.

Pourtant, de très nombreux artistes, musiciens et écrivains américains, hommes et femmes, ont continué à venir étudier et créer en France. Plus de 400 artistes ont en particulier utilisé la bourse du G.I. Bill, qui permettait à tout ancien combattant de financer ses études, en venant s'inscrire aux écoles d'arts et académies parisiennes entre 1946 et 1953.

Ces artistes ont choisi la France pour des raisons diverses : l'attrait culturel de Paris, ses musées et ses maîtres, la découverte de l'Europe, la possibilité de créer sans réelle contrainte grâce à la bourse, la recherche d'une plus grande liberté, l'envie d'être ailleurs, d'être à Paris comme sur une île.

L'exposition explore cette intense présence et la manière dont elle a contribué à la redéfinition de l'art abstrait en France à un moment où la géographie mondiale de l'art était bouleversée.

Elle est organisée en **trois chapitres** :

La première section examine les œuvres réunies par **le critique Michel Tapié**, que ce soit dans des expositions de groupe ou dans des publications de la première moitié des années 1950. Ces événements constituent une passionnante tentative de rapprocher une série d'œuvres abstraites en dehors de considérations nationales, mais autour des idées **d'expressivité, de peinture gestuelle ou automatique abstraite**. Plusieurs peintres américains, Mark Tobey, Claire Falkenstein, Alfonso Ossorio y sont associés et mis en rapport avec Wols, Jean Dubuffet, Georges Mathieu, Jean Paul Riopelle.

Le second chapitre regroupe plusieurs **coloristes abstraits**, comme Sam Francis, Joan Mitchell, Shirley Jaffe, mais aussi Kimber Smith, Norman Bluhm ou Beauford Delaney, qui trouvèrent en France un lieu de liberté et de créativité, sans pour autant établir de liens forts avec les artistes du groupe de l'abstraction lyrique, à l'exception du peintre canadien Jean Paul Riopelle. Ils revendiquent une forme de solitude et utilisent la capitale française comme un lieu stimulant pour la création mais néanmoins étrangement apatride. Leurs œuvres ont en commun des formes flottantes, de grande échelle, aux coloris intenses.

Le dernier chapitre étudie comment les artistes tels qu'Ellsworth Kelly, Ralph Coburn, Jack Youngerman, ou Robert Breer, en relation avec certains de leurs aînés comme Jean Arp ou Alexander Calder et avec certains de leurs contemporains (François Morellet), ont profondément **renouvelé l'abstraction géométrique** dans le Paris de l'après-guerre.

Texte de salle // version enfant

Cette exposition réunit les œuvres de peintres et de sculpteurs pour la plupart américains. Ces artistes sont venus vivre en France après la Seconde Guerre mondiale qui a duré de 1939 à 1945. Ils étudient l'art à Paris et montrent leur travail dans des **galeries*** et des **Salons***.

Pourquoi ces artistes ont-ils choisi d'étudier à Paris?

Depuis le 19^e siècle, Paris est considérée comme la capitale des arts. On la surnomme la Ville lumière. Des écoles d'arts ont formé des artistes très célèbres. Les jeunes artistes du monde entier veulent venir y étudier.

Qui sont ces artistes américains?

Beaucoup sont d'anciens soldats américains qui ont fait la guerre. Ils reçoivent la bourse du G.I. Bill, de 75 dollars par mois, pour reprendre leurs études s'ils le souhaitent. C'est plus que ce que gagnent la plupart des Français à cette époque !

D'autres sont des artistes, femmes et hommes, qui viennent par leurs propres moyens. Ils veulent se sentir libres loin de chez eux et découvrir quelque chose de nouveau.

Que se passe-t-il dans l'art des États-Unis à la même époque?

Les artistes américains sont à la recherche d'une nouvelle façon de peindre. New York devient une ville très importante pour l'art et concurrence Paris.

*Galeries d'art

Lieux qui exposent des œuvres d'art dans le but de les vendre. Elles permettent aux artistes de se faire connaître du public.

*Salons

Grands événements annuels qui présentent le travail des artistes du moment. C'est important pour la carrière d'un artiste de participer à ces expositions. Parfois, l'État y achète des œuvres pour les collections des musées.

À voir ou à lire dans l'exposition

>> Une **chronologie comparée**.

>> Les **textes d'introduction** de chaque section dans ce dossier proposent une version détaillée de ceux qui figurent dans l'exposition, à l'entrée de chacune des 3 parties..

>> Une **carte illustrée** détaille le profil de plusieurs artistes de l'exposition et leur vie lors de leur séjour en France. (à la fin de la première partie)

>> Des **documents en vitrine** sur l'époque et le contexte.

Cette exposition regroupe une centaine d'œuvres (peintures, sculptures) provenant de collections publiques et privées européennes et américaines. Elle est accompagnée d'un riche appareil documentaire permettant d'appréhender l'époque et le contexte.

Section 1/

LES AUTRES DE L' « ART AUTRE » : MICHEL TAPIÉ ET L'ART AMÉRICAIN

La première section de l'exposition est consacrée au rôle majeur joué par le **critique Michel Tapié (1909-1987)** dans l'introduction de l'art américain en France, à la fin des années 1940 et au cours de la décennie suivante. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, dans un contexte d'intense activité d'expositions et de publications, Michel Tapié, musicien devenu critique d'art et conseiller artistique de nombreuses galeries, expose de manière inédite de nombreux artistes abstraits américains dont il découvre et promeut le travail sur la scène parisienne.

Michel Tapié, avec l'aide du **collectionneur et artiste américain Alfonso Ossorio**, fut le premier à exposer l'œuvre de Jackson Pollock en France, en 1951, puis dans le cadre d'une exposition personnelle en 1952, au studio Facchetti. Ossorio prête une dizaine de toiles du maître de l'Action painting à cette occasion. Il a rencontré Tapié par l'intermédiaire de Jean Dubuffet, l'un des artistes français les plus soutenus aux États-Unis à cette période, et dont Ossorio, arrivé à Paris en 1949, possède de nombreuses œuvres.

Parallèlement, Michel Tapié noue des liens forts avec le chantre de l'abstraction lyrique en France, **Georges Mathieu**, et organise avec lui à la galerie Nina Dausset en 1951, l'exposition *Véhémences confrontées*. L'affiche de l'exposition indique : « pour la première fois en France la confrontation des tendances extrêmes de la Peinture non-figurative américaine, italienne et de Paris présentée par Michel Tapié ». Des œuvres de Jackson Pollock et Willem de Kooning sont associées à celles de plusieurs artistes américains présents à Paris comme Mark Tobey, Alfred Russell, Jean Paul Riopelle, et rapprochées des artistes de l'École de Paris dont Hans Hartung, Georges Mathieu, et Wols. C'est sur cette base d'assimilation et de confrontation des deux scènes artistiques que Michel Tapié construit l'année suivante sa théorie de « l'Art autre ».

Les artistes américains sont considérés par Tapié comme vierges de tradition artistique : « Je pense que pour des expériences sincères et profondes de la non-figuration, l'Amérique aura bénéficié d'un climat spécifiquement propice, dû à un départ à zéro réel¹ ». Ils nourrissent ainsi son concept « d'Art autre » (une exposition et un ouvrage consacrent cette appellation), ainsi qu'une hypothétique « École du Pacifique² ». Espace géographique tiers entre l'École de New York des expressionnistes abstraits et l'École de Paris, celle-ci réunit pour le critique des artistes tels que Lawrence Calcagno, Claire Falkenstein, Mark Tobey ou Sam Francis, tous issus de la côte ouest des États-Unis. De Seattle à San Francisco, Tapié souligne un certain apport oriental, l'idée d'une nouvelle conception de l'espace, ainsi qu'un art fondé sur des bases différentes de celles qui constituaient jusqu'ici les assises de l'art en Europe.

Cette ambition de théoriser l'art de son temps, très prégnante chez Tapié, fut néanmoins remise en cause par les artistes américains de Paris eux-mêmes, qui, dans une démarche souvent très individuelle, refusèrent d'être rattachés à une quelconque école.

¹ Michel Tapié, *Un art Autre*, 1952, Paris, Gabriel-Giraud et fils, p.101.

² Michel Tapié, « L'École du Pacifique », *Cimaise*, juin 1954.

Michel Tapié et l'art américain

En France, juste après la Seconde Guerre mondiale, le monde artistique se ranime : les expositions reprennent et les revues d'art se multiplient. Les artistes sont à la recherche de nouvelles formes.

C'est dans ce contexte que Michel Tapié, musicien de jazz et amateur d'art, devient conseiller artistique. Il présente des artistes aux galeries d'art et organise des expositions. Il s'intéresse beaucoup à l'art étranger et en particulier, à l'art américain.

En 1951, il organise à Paris une exposition qui réunit des artistes américains et français. Tous ces artistes font des **peintures abstraites***.

*La peinture abstraite

Elle ne cherche pas à représenter quelque chose ou quelqu'un. Elle mêle sur la toile des taches, des traits spontanés ou organisés, des formes libres ou géométriques, des couleurs.

Il existe plusieurs sortes d'abstractions comme nous le verrons.

*La peinture figurative

Le contraire d'un tableau abstrait, est un tableau figuratif. Il cherche à représenter quelque chose que l'on peut tous identifier :

- un tableau qui représente une ou plusieurs personnes est un **portrait**.
- un tableau qui représente un lieu est un **paysage** (maritime, campagnard, de montagne, urbain...).
- un tableau qui représente des objets disposés sur une table est une **nature morte**.

Notions importantes : Abstraction et figuration



Georges MATHIEU

Boulogne-sur-Mer, 1921 -

Boulogne-Billancourt, 2012

Hommage à Louis XI

1950

Huile sur toile, 119 x 160 cm

Paris, Centre Pompidou. Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, inv. AM 2015-224

© Adagp, Paris, 2021 - Photo (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CC/Bertrand Prévost

L'œuvre

Importance du geste et peinture au tube

Des signes noirs et rouges sont croisés, incurvés et s'entremêlent en une masse centrale, sur cette peinture au fond gris uniforme.

Si certains sont brossés largement au pinceau, d'autres témoignent de la technique utilisée par Mathieu depuis 1945. L'artiste peint directement au tube sur la toile, créant des effets de matière.

La surface picturale devient un espace d'expression libre, sans esquisse préalable ou repentir possible. Les tracés brusques traduisent la gestuelle spontanée de l'artiste, son rapport direct avec le tableau et la rapidité d'exécution qui lui sont chères.

Des signes inspirés de la calligraphie extrême-orientale

Sur la toile, des arabesques amples se déploient et évoquent des formes inspirées de la calligraphie. L'influence de l'extrême-orient est perceptible chez l'artiste, qui se rend par la suite au Japon en 1957 et est qualifié de "calligraphe occidental" par André Malraux.

Cependant, contrairement à un idéogramme, le signe pour Mathieu n'a pas de sens littéral.

Un titre historique

Fasciné par l'Histoire de France, particulièrement par le Moyen-âge, Mathieu commence à nommer ses tableaux d'après des événements ou des personnages historiques dès 1950. Il fait ici référence à Louis XI, roi de France de 1461 à 1483.

L'artiste

Un peintre autodidacte

Après une formation en droit, philosophie et anglais, Mathieu exerce en tant que professeur avant de s'orienter vers les arts plastiques en 1942. En 1944 -1945, il commence à peindre de premières œuvres abstraites et gestuelles.

Chef de file de l'abstraction lyrique

En 1947, Mathieu développe le concept d'**abstraction lyrique***, en opposition à l'abstraction géométrique. Il oriente ses recherches artistiques vers une pratique qui combine gestualité, instantanéité et vitesse de réalisation. À partir des années 1950, ses œuvres sont souvent réalisées en direct, en public ou devant une large audience.

Un intérêt pour l'art américain

Alors directeur de la publicité pour la compagnie maritime United States Lines, qui assure la liaison entre Le Havre et New York, Mathieu s'intéresse à la jeune peinture américaine. Dès 1948, il organise à la galerie du Montparnasse une exposition confrontant peintres américains (notamment Willem De Kooning, Jackson Pollock et Mark Rothko) et peintres de l'École de Paris.

Mathieu et Michel Tapié

En 1947, il rencontre Michel Tapié et noue des liens forts avec le critique d'art. En 1951, ils organisent l'exposition *Véhérences confrontées* à la galerie Nina Dausset, qui associe les œuvres d'artistes américains, pour certains expatriés en France, avec les travaux de peintres de l'École de Paris.



L'œuvre

Entre figuration et abstraction

Des éléments figuratifs sont réunis sur un fond abstrait. Certains, comme la chouette blanche, sont aisément identifiables. Les autres, bien que cités par le titre descriptif, sont brouillés par les éléments abstraits.

Format, couleur et matière

Cette grande peinture surprend par la vitalité de ses couleurs et l'épaisseur de la matière picturale. Ossorio modèle la peinture en pâte épaisse pour en faire des pétales, des fleurs par endroits, qu'il fixe sur la toile.

Gestes libres de grande ampleur

Les gestes d'Ossorio sont les mêmes pour tracer les traits libres, poser les taches de couleur ou bien pour donner forme aux éléments identifiables (chouette).

On devine les gestes amples, possibles grâce au grand format et on voit les traces des outils utilisés.

Recouvrement *all over*

Dans ce tableau aux vestiges figuratifs comme dans celui d'à côté, *Knots of Spring*, totalement abstrait, Ossorio utilise la technique du *all over*. La surface de la toile est totalement recouverte de peinture. Nous avons l'impression que le tableau pourrait continuer à l'infini et sortir des limites de son cadre.

Ossorio n'impose pas de hiérarchie ou d'organisation au regard : il n'y a aucune construction de l'espace, ni centre ni périphérie, mais une égale utilisation de toute la surface.

Alfonso OSSORIO

Manille (Philippines), 1916 –

East Hampton (New York), 1990

Le Guerrier, la colombe et la chouette

Entre 1954 -1955

Huile sur toile, 256,5 x 170 cm

Ancienne collection Michel Tapié

Genève, Fondation Gandur pour l'Art, inv. FGA-BA-OSSOR-0001

© Fondation Gandur pour l'Art, Genève. Photographe : Sandra Pointet

© Ossorio Foundation

L'artiste

Au carrefour de 3 influences : le surréalisme, l'expressionnisme abstrait, l'art brut

Ossorio commence son travail artistique dans la veine du **surréalisme** (personnages et mondes imaginaires, voir *Océan inconnu*, 1950). En 1949, il se lie d'amitié avec Jackson Pollock et oriente sa peinture vers **l'expressionnisme abstrait*** : passage à l'abstraction, importance et visibilité du geste libre, peinture *all over*. En 1950, sur les conseils de Pollock, il part en France pour rencontrer Jean Dubuffet, inventeur de la notion **d'art brut***. À son contact, il s'ouvre à de nouvelles perspectives, et notamment, dans les années 1950, à la technique des assemblages.

Artiste et collectionneur

Issu d'une famille aisée d'origine hispano-philipino-chinoise, Ossorio nous intéresse dans cette exposition par son rôle d'artiste et de collectionneur. Il collectionne les œuvres de son ami Pollock et sur ses conseils, fonde un domaine réservé à l'art brut dans l'état de New York, entre 1953 et 1962.

Ossorio à Paris

En décembre 1949, sur les conseils de Pollock, Ossorio part à Paris pour rencontrer Dubuffet. Il lui achète des œuvres ainsi qu'à Jean Fautrier et Wols.

En 1951, il expose au studio Facchetti qui vient d'ouvrir. Le catalogue est écrit par Dubuffet. La même année, il rencontre Michel Tapié et lui sert d'intermédiaire avec le milieu du marché de l'art américain.

Section 2/ PARIS EST UNE ÎLE

Nombre d'artistes américains présents en France dans les années d'après-guerre évoquent l'absence de contact avec les artistes, galeristes, critiques français.

Plusieurs facteurs expliquent cette moindre rencontre des deux écoles, qui se côtoient pourtant dans la même ville, les mêmes quartiers : les artistes français, au sortir de la guerre se montrent plus repliés sur eux-mêmes ; les peintres américains, quant à eux, conscients qu'une nouvelle ère s'est ouverte à New York, prennent une attitude plus distanciée par rapport à l'École de Paris, ce que certains critiques et galeristes américains encouragent. On ne peut pas non plus négliger une forme très présente d'antiaméricanisme dans les milieux politiques et intellectuels de gauche. Enfin, le G.I. Bill lui-même, en leur offrant une autonomie financière, ne leur imposait pas de trouver auprès du milieu parisien les moyens de leur subsistance.

Shirley Jaffe est par exemple venue fortuitement à Paris, profitant du G.I. Bill dont bénéficiait son mari. Elle y est finalement restée pour des raisons personnelles, qu'elle nuance : « il y a un moment où l'endroit où l'on peint n'a plus d'importance, et l'on fixe domicile à l'endroit où l'on peint, pourvu qu'on soit baigné dans un climat stimulant¹ ».

Abandonnant New York, ces artistes sont à la fois stimulés par la culture parisienne, par ses musées, par certaines rencontres, tout en mettant en avant leur solitude et la sensation de liberté d'être loin de chez soi. Ainsi **Sam Francis**, malgré ses rencontres avec Shirley Jaffe ou Ellsworth Kelly, ses amitiés avec Jean Paul Riopelle, Georges Duthuit, puis Kimber Smith ou Norman Bluhm, déclare ne pas s'être soucié de l'animosité qui régnait contre la peinture américaine : « À Paris, je vivais beaucoup sur moi-même. Je passais beaucoup de temps à peindre, beaucoup de temps dans mon atelier.² » Paul Jenkins évoque plutôt sa découverte de Gustave Moreau et **Joan Mitchell** celle de Claude Monet...

D'où cet étrange paradoxe : ils n'ont apparemment pas choisi Paris pour son milieu artistique contemporain, mais pour sa distance stimulante par rapport à un centre perçu comme oppressant. **Leurs recherches picturales abstraites, aux formats généreux, aux formes flottantes, et aux couleurs intenses** pourraient-elles se regarder comme la transcription de leur état apatride³ ? La peinture serait leur vrai pays, comme James Bishop l'écrit : « Il faudrait que je précise au passage, que j'éprouve à l'égard de la peinture à l'huile un sentiment qui s'apparente au patriotisme⁴ ». C'est ce qu'affirme cette section de l'exposition, laissant aux individualités artistiques toute leur liberté.

¹ *Shirley Jaffe*, exposition au Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 29 juin-21 septembre 2008, commissariat Frédéric Paul et Eric Suchère, édition Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 2008.

² *Mon art, mon métier, ma magie... Entretiens de Sam Francis avec Yves Michaud*, L'Atelier contemporain, François-Marie Deyrolle éditeur, 2015.

³ A la question de Catherine Lawless (« A force d'observer les deux côtés de l'Atlantique, où vous situez-vous ? »), Shirley Jaffe répond ainsi : « Je suis entre les deux, à l'océan peut-être. » (*Shirley Jaffe : œuvres 1983-1991* [catalogue de l'exposition au Musée de Valence], 1991 : p. 24).

⁴ James Bishop, article publié dans *Art In America*, octobre 1983, reproduit dans Yves Michaud (éd.), *Des Américains à Paris 1950-1965* [catalogue d'exposition, Fondation du Château de Jau], Editions Cases de Pene et Ministère de la Culture, 1988 : p. 25.

Texte de salle // version enfant

Paris est une île

Loin de chez eux, les artistes américains venus à Paris après la Seconde Guerre mondiale se sentent libres. Ils sont coupés de tout ce qu'ils connaissent, un peu comme sur une île !

Ils se regroupent entre eux, fréquentent les mêmes galeries, vivent dans les mêmes quartiers, voyagent en France et en Europe. (Voir la carte illustrée, dans l'exposition). Des amitiés se forment. Les artistes présentés dans cette partie de l'exposition se connaissent bien.

Les artistes de la section 2 ont en commun la pratique d'une peinture appelée **l'abstraction gestuelle***. Cette nouvelle façon de peindre est présentée dans des expositions et soutenue par des critiques d'art qui aident à la faire connaître.

***L'abstraction gestuelle**

Elle se définit par des caractéristiques suivantes :

- une **touche visible**, souvent ample, libre et énergique sous forme de traits, de taches, laissée par des pinceaux, des couteaux ou d'autres outils.
- grâce à la touche, on devine que l'artiste a peint avec de **grands gestes** (c'est pour cela qu'on parle d'abstraction gestuelle).
- les **grands formats** (pour travailler avec des gestes qui impliquent parfois le corps entier).
- la **peinture** épaisse qui forme des reliefs sur la toile. Ou au contraire une peinture très fluide, transparente qui dégouline.

Après la Seconde Guerre mondiale, cette nouvelle forme de peinture abstraite apparaît sous des appellations diverses en Europe et aux États-Unis : **abstraction lyrique*** ou **art informel*** à Paris, ou encore **expressionnisme abstrait*** ou **Action painting*** aux États-Unis.

Le critique d'art américain Harold Rosenberg est le premier à utiliser le terme d'**Action painting*** en 1952. Voici sa définition:

« À un certain moment, les peintres américains [...] commencèrent à considérer la toile comme une arène dans laquelle agir, plutôt que comme un espace dans lequel reproduire, recréer, analyser ou "exprimer" un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action. »

Harold Rosenberg, «The American Action Painters» dans *Art News*, décembre 1952.

Notions importantes :

le geste / la spontanéité / la touche



L'œuvre

Une peinture gestuelle de grand format

Sur cette toile de plus de 2 mètres de hauteur, de nombreux coups de pinceaux vivement colorés sont répartis sur un fond clair, largement visible. L'artiste peint en accrochant ses toiles sans châssis à même le mur, à la verticale comme en témoignent les coulures visibles sur le tableau. Les gestes sont amples et apparents : ils traduisent une spontanéité, une énergie, et sont éclatés sur l'ensemble de la surface de la toile, sans hiérarchie ni point de fuite. Ce tableau évoque ainsi les réflexions des peintres **expressionnistes abstraits*** américains, pour qui le geste créateur est aussi important que le tableau qui en résulte.

Peindre des *feelings*

Bien que ses œuvres soient abstraites, les tableaux de Mitchell naissent souvent du souvenir d'un paysage, urbain ou naturel. Cependant, l'artiste ne cherche pas à décrire ou représenter fidèlement la nature mais davantage à peindre ce qu'elle appelle les *feelings*, les sentiments, qu'elle lui inspire.

L'importance de la couleur

Cinq tableaux de Joan Mitchell sont réunis dans l'exposition et témoignent de l'évolution de sa pratique entre 1957 et 1963. Après son installation à Paris, Mitchell mène une réflexion sur la couleur et s'intéresse notamment aux œuvres de deux artistes majeurs : Vincent Van Gogh et Claude Monet. Peu à peu, les teintes utilisées deviennent plus lyriques et acidulées.

Joan MITCHELL

Chicago (Illinois), 1925 – Paris, 1992

Sans titre

1957

Huile sur toile, 211,5 x 199,5 cm
Paris, collection particulière, inv. Mitch 0348
© Estate de Joan Mitchell.

L'artiste

Premier séjour en France et retour à New York

Après des études à la School of the Art Institute de Chicago, Joan Mitchell s'installe à New York. En 1948, elle séjourne en France grâce à une bourse d'étude et se rend notamment au Lavandou, où elle est marquée par les œuvres de Paul Cézanne.

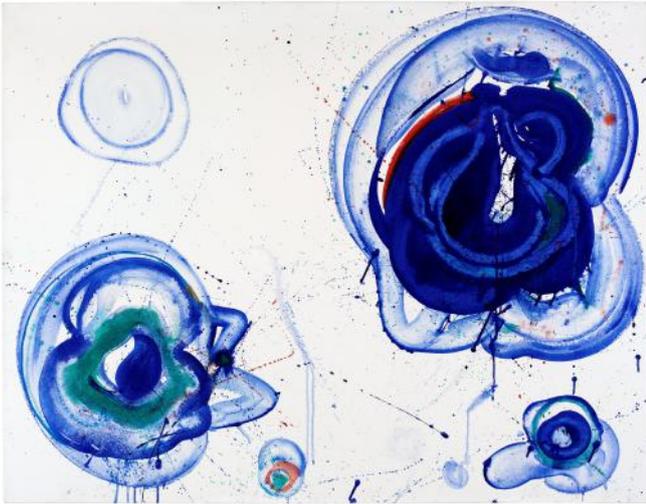
Entre 1950 et 1958, elle travaille à New York et rencontre Willem De Kooning et Franz Kline. Elle expose aux côtés des peintres expressionnistes abstraits, notamment lors du *Ninth Street Show*, organisé par l'Artist's Club et Leo Castelli en 1951.

Les années parisiennes

En 1955, elle revient à Paris et rencontre le peintre Jean Paul Riopelle, qui sera son compagnon jusqu'en 1979. Elle séjourne dans la capitale les étés et travaille dans un atelier prêté par l'artiste Paul Jenkins. En 1959, elle s'installe définitivement en France, dans un appartement-atelier partagé avec Riopelle.

Une relation ambiguë avec la France

Lors de ses séjours en France et après son installation, Joan Mitchell se tient à l'écart de ses contemporains européens. Elle ne côtoie pas les peintres de l'École de Paris, bien que son compagnon Riopelle soit l'un de ses représentants. Cependant, elle entretient des rapports amicaux avec les peintres américains expatriés, Sam Francis, Shirley Jaffe et Norman Bluhm en particulier.



Sam FRANCIS

San Mateo, (Californie), 1923 –
Santa Monica, (Californie), 1994

Blue Balls
[Boules bleues]

Vers 1961-1962

Huile sur toile
Stockholm, Moderna Museet
© 2021 Sam Francis Foundation, California / ADAGP, Paris.

L'œuvre

Des formes biomorphiques

Des formes biomorphiques irrégulières, qui se rapprochent de cellules vivantes, flottent dans un espace blanc. Le travail à l'horizontale de la toile laisse apparaître des projections ou des coulures au delà des formes qui parsèment la surface picturale.

Une œuvre en série

La série des *Blue Balls* débute en 1960, pendant une douloureuse rechute de la tuberculose osseuse dont souffre Sam Francis. Pendant trois ans, il peint à l'aquarelle, au pastel, à la gouache ou à l'huile, des formes « cellulaires » principalement bleues. Cette couleur est très présente dans son travail entre 1960 et 1961. Cette « obsession » témoigne de l'influence d'Henri Matisse mais également de son admiration pour le ciel. La couleur pure, présente jusqu'en 1961, cède la place progressivement à des bleus plus légers et dégradés. Moins intenses, ils se dissolvent, devenant transparents à certains endroits.

L'importance du vide

L'espace vide, entourant les formes, crée une dimension contemplative. « Ce qui est important dans ces peintures n'est pas ce qui est peint mais ce qui n'est pas peint. Le blanc est même plus important que le bleu. Le blanc est conscient, le bleu, inconscient », dit Francis. L'importance qu'il accorde au vide dans la composition témoigne de l'influence de la peinture japonaise et du bouddhisme zen.

L'artiste

Peindre pour rester en vie

Gravement blessé dans un accident d'avion lors d'un entraînement, Sam Francis passe deux ans à l'hôpital de 1944 à 1946. C'est au cours de cette convalescence qu'il s'initie à la peinture et découvre les artistes d'avant-garde européens. À son retour à l'université de Berkeley en 1948, il change d'orientation pour suivre des études d'art.

Francis à Paris

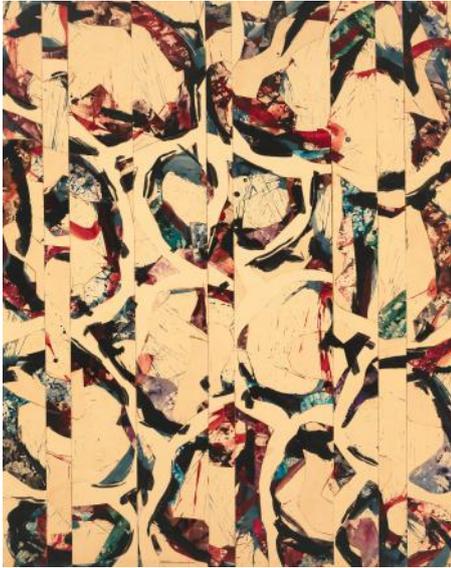
Grâce à la bourse du G.I. Bill attribuée aux vétérans de guerre, Francis s'installe à Paris en octobre 1950. Il suit pour un temps les cours de l'atelier du peintre Fernand Léger. En février 1952, la galerie Nina Dausset lui consacre sa première exposition personnelle.

Un ami de la famille Matisse

Par l'intermédiaire du peintre canadien Jean Paul Riopelle, Sam Francis rencontre Georges Duthuit. Ce dernier lui fait découvrir la peinture de son beau-père Henri Matisse et lui ouvre les portes de leur maison de famille dans le sud de la France. La découverte de la lumière du Sud et de ses couleurs éblouissantes nourrissent cette nouvelle période artistique. Bien qu'il n'ait jamais rencontré Matisse, Francis est marqué par sa peinture.

Retour en Californie

En 1961, Sam Francis retourne s'installer définitivement en Californie où il poursuit jusqu'en 1963, la série *Blue Balls*.



Thomas ERMA

Tartu (Estonie), 1939 – Paris, 1964

Red, Green, Blue
[Rouge, vert, bleu]

1963

Encre sur papier marouflé sur toile, 162,6 x 129,5 cm
New York, Whitney Museum of American Art, don de David Kluger,
inv. 74.73
© Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala

L'œuvre

Une peinture-collage

Dans *Red, Green, Blue*, Thomas Erma conjugue peinture, collage et découpage pour créer une œuvre abstraite sur papier. Elle témoigne de sa technique méthodique, mise au point à partir de 1960, qui mêle **abstraction gestuelle*** et une approche plus conceptuelle.

Construire, détruire puis reconfigurer

1/ La première étape de sa démarche est la réalisation d'une peinture gestuelle sur papier obtenue par projections de couleurs sur la feuille. Le geste, vif et spontané, évoque l'expressionnisme abstrait qui a marqué l'artiste depuis son séjour aux États-Unis.

2/ Puis, Erma découpe la peinture obtenue suivant des tracés complexes et par bandes verticales. Ainsi, il la décompose entièrement.

3/ Enfin il ré-assemble les fragments puis les colle en une œuvre nouvelle. Son travail questionne les notions de construction, de destruction et laisse parler le hasard.

Une technique inspirée des papiers découpés d'Henri Matisse

Cette technique n'est pas sans rappeler les gouaches sur papier découpé réalisées par le peintre Henri Matisse à la fin de sa vie. Matisse est une figure incontournable pour de nombreux artistes américains en France ; ses papiers découpés avaient également inspiré quelques années plus tôt les peintres Jack Youngerman et Ellsworth Kelly.

L'artiste

Un exil aux États-Unis

On sait peu de choses sur la vie de Thomas Erma, artiste plasticien d'origine estonienne. Très tôt, il connaît l'exil : dès 1941, sa famille émigre en Allemagne, puis aux États-Unis en 1948. Entre 1949 et 1957, il étudie au Texas puis à New York avant de partir à Paris.

Erma à Paris

En 1957, Erma choisit de venir s'installer à Paris à l'âge de 18 ans. Il étudie tout d'abord la philosophie à la Sorbonne, avant de s'inscrire l'année suivante à l'Académie Julian. Il débute ainsi sa formation artistique.

En 1959, ses gouaches sont exposées pour la première fois à Paris et dès 1960, il commence à réaliser des collages.

Un ami de Paul Jenkins

Erma fréquente les artistes américains regroupés alors à Paris. Il se lie particulièrement d'amitié avec l'artiste Paul Jenkins. Ce dernier lui prête son atelier près de Montparnasse pendant plusieurs mois. Les collages d'Erma évoquent certaines compositions de Jenkins, mais aussi les recherches menées par Sam Francis et celles de l'artiste d'origine hongroise Simon Hantai.

Voyage aux États-Unis et retour à Paris

En 1962-1963, il repart travailler pendant plusieurs mois aux États-Unis, puis il revient à Paris et y décède à l'âge de 25 ans.

Section 3/

HASARD, MODULARITÉ ET MOUVEMENT : RENOUVEAUX DE L'ABSTRACTION GÉOMÉTRIQUE

En parallèle de ces approches expressives de la peinture, d'autres artistes américains s'engagent dans la voie de **l'abstraction géométrique**. Pourtant, les enjeux de leurs recherches sont bien différents de ceux de la scène française. Comme le résume Ellsworth Kelly : « Je n'étais pas d'accord avec l'abstraction géométrique de cette période : elle était trop le fait de suiveurs purement formalistes. »¹

Arrivé en France en 1948, Kelly réalise une série d'œuvres d'apparence géométrique, qui sont de fait la « **copie exacte** »² **d'objets choisis**. *Window, Museum of Modern Art, Paris* (1949) est ainsi un jalon dans son travail : sous le titre *Black and White Relief*, elle permet au jeune Américain de se faire une place au Salon des Réalités nouvelles.

Pourtant, l'œuvre n'est pas une composition abstraite (ni composée, ni abstraite), mais une forme préexistante transposée et anonymisée de façon à ce que « la peinture [soit] le sujet, plutôt que le sujet la peinture ».³ Plusieurs artistes proches de Kelly s'engagent dans cette voie de l'anti-composition : Jack Youngerman développe ainsi des compositions très architecturées, structurées par des réseaux de lignes à la manière d'un quasi *all over* austère ; leur ami commun François Morellet met en place un **principe de composition par répétition de modules simples sur toute la surface de la toile**. Pour eux, la **modularité s'impose** ainsi comme un principe de composition anonymisé, déployable à l'infini. **Cet anonymat de l'œuvre, développée par modules, rend envisageable l'idée d'un acte créatif qui ne serait pas totalement maîtrisé par l'artiste et laisse place au hasard.**

En 1950, Ellsworth Kelly, Ralph Coburn et Jack Youngerman se rendent à Meudon, dans l'atelier de Jean Arp qui leur présente ses collages selon les lois du hasard et les *Duo-collages* réalisés avec Sophie Taeuber-Arp. Les amis sont impressionnés par les possibilités qu'offre cette acceptation de **la chance comme co-créatrice de l'œuvre**. Ils réalisent des œuvres selon ce principe et développent une méthodologie associant le hasard au module, permettant de souligner plus aisément la dimension aléatoire de l'œuvre achevée.

Renonçant de plus en plus à **l'autorité de l'artiste dans le processus créatif**, il devient imaginable que l'œuvre soit par essence inachevée, ouverte à une multiplicité de développements futurs. Ralph Coburn s'oriente résolument vers une œuvre invitant à la **participation du regardeur/acteur**, lui laissant le choix de la re-composer, reconnaissant ainsi la **non-fixité de l'image dans le temps** : Coburn fait de la peinture **une œuvre en mouvement**⁴. Il s'inscrit ainsi dans la lignée des œuvres mobiles d'Alexander Calder, en transformation perpétuelle. Les travaux d'*electropainting* de Frank Malina intègrent pleinement leur transformation cyclique au gré des impulsions lumineuses. La capture du mouvement est également perceptible dans les photogrammes abstraits de William Klein, et dans leur montage sous forme de panneaux mobiles, que le regardeur peut combiner à l'envi. Robert Breer conçoit des films expérimentaux, afin de mettre les formes en mouvement, partant du principe que la fixité de l'œuvre, pensée comme un « absolu », est révolue.⁵

¹ Ellsworth Kelly, « Rencontres à Paris », *Art Press*, n° 167, mars 1992 : p. 18.

² Ellsworth Kelly, « Notes de 1969 », *Ellsworth Kelly*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1980 : p. 33.

³ Loc. cit. : p. 34

⁴ Coburn parle d'ailleurs de « movable architecture » dans une interview du 6 juin 1954 au *Miami Herald*.

⁵ Catalogue *Robert Breer*, Gateshead: BALTIC, Bâle: Museum Tinguely, Bielefeld: Kerber Art, 2011 : p. 36.

Texte de salle // version enfant

L'abstraction géométrique et au-delà

Parmi les peintres américains qui viennent à Paris après la guerre, plusieurs sont influencés par **l'abstraction géométrique***. Très vite, ils essaient de la dépasser.

Le rôle de l'artiste

Certains artistes laissent **le hasard** décider de la combinaison des différents éléments dans leur peinture (Ellsworth Kelly, Ralph Coburn, François Morellet...).

D'autres confient à la personne qui présente l'œuvre le soin de choisir sa disposition (Ralph Coburn).

Ce n'est plus l'artiste qui est seul créateur de l'œuvre !

D'autres encore choisissent une seule forme, simple, qu'ils répètent sur toute la surface du tableau (François Morellet...).

Ils donnent l'impression que tout le monde peut être artiste !

L'œuvre transformable

Certains artistes créent des **œuvres modulables**. C'est-à-dire des œuvres qui peuvent être présentées de différentes façons.

D'autres réalisent des **œuvres en mouvement et en relief** qui ne sont plus tout à fait un tableau, ni tout à fait une sculpture. Elles sont différentes selon l'endroit où on se place pour les observer.

*L'abstraction géométrique

Peinture abstraite caractérisée par l'emploi de formes géométriques, assemblées sur la toile, parfois organisées en grille.

Contrairement à l'abstraction gestuelle (voir partie 2 de l'exposition) cette peinture ne révèle rien des gestes de l'artiste. On ne voit aucune trace laissée par le pinceau mais au contraire une peinture en aplat, lisse et uniforme.

Notions importantes :

hasard / modularité / mouvement / réalité

« En octobre 1949 au musée d'art moderne, à Paris, je m'aperçus que les grandes fenêtres entre les tableaux m'intéressaient plus que l'art qui y était exposé. Je fis un dessin de la fenêtre et plus tard, dans mon atelier, je réalisai ce que je considère comme mon premier objet, *Window, Muséum of Modern Art, Paris*.

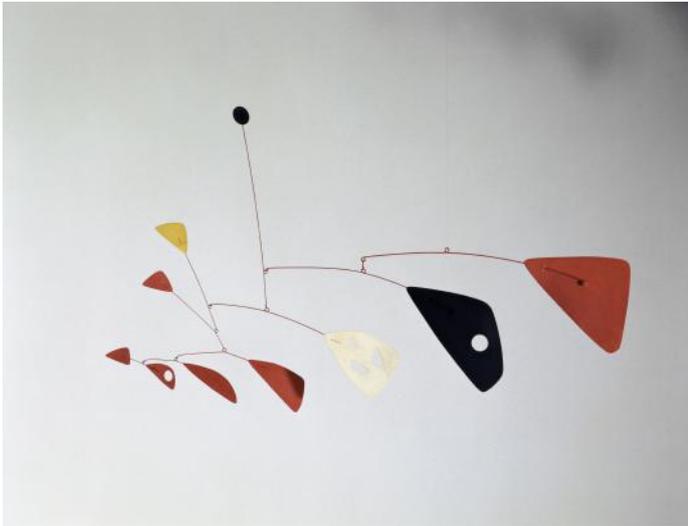
À partir de ce moment-là, la peinture telle que je l'avais connue était finie pour moi. Les nouvelles œuvres devaient être des peintures-objets non signées, anonymes. Partout où je regardais, tout ce que je voyais devenait quelque chose à faire, et il fallait que ce soit fait à l'identique, sans rien ajouter. C'était une nouvelle liberté : il n'y avait plus besoin de composer. Le sujet était déjà là, tout fait, et je pouvais me servir partout [...] ».

Ellsworth Kelly, *Fenêtres/Windows*, Éditions Cahiers d'Art/Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2019, p.60

« Nous voici donc devant l'œuvre transformable.

Qu'il s'agisse de la mobilité de la pièce elle-même, du mouvement optique, de l'intervention du spectateur, en fait, l'œuvre d'art est devenue, de par sa propre substance, de par sa propre nature, constamment, et peut-être indéfiniment recréable. Peinture ou sculpture -encore qu'il devienne ici de plus en plus difficile de l'apparenter à l'un ou l'autre genre -, elle s'est délivrée de son caractère immuable, de sa totale fixité, de cette contrainte de la composition définitive que nous nous plaisions à lui reconnaître. »

Roger Bordier, « L'œuvre transformable », dans le *Manifeste jaune* publié à l'occasion de l'exposition *Le mouvement* à la galerie Denise René en 1955



Alexander CALDER

Lawton (Pennsylvanie), 1898 –

New York (New York), 1976

Mobile

1949

Tôle et fils de métal peints, 60 x 110 x 70 cm

Paris, Centre Pompidou. Musée d'art moderne - Centre de création industrielle, inv. AM 1993-59

Alexander Calder, Mobile, 1949 © 2021 Calder Foundation, New York / ADAGP, Paris.

L'œuvre

« Faire des Mondrian qui bougent » (Calder)

En 1930, Calder découvre le travail de Piet Mondrian et des pionniers de l'abstraction géométrique. Il s'oriente à son tour vers l'abstraction. Il adapte son travail précédent de fabrication de personnages de cirque articulés, fait de fils de fer, à de nouvelles formes, géométriques et abstraites. Il utilise la palette réduite aux couleurs primaires du néo-plasticisme et les aplats de couleurs. Les « mobiles », ainsi baptisés par Marcel Duchamp, voient le jour.

Une sculpture en mouvement

À l'inverse d'une sculpture immobile et immuable, les branches articulées du mobile permettent le mouvement de chacune des parties au moindre courant d'air. Alors que, depuis des siècles d'histoire de l'art, les artistes tentent de suggérer plus que de représenter le mouvement, Calder, lui, introduit le mouvement réel. Par ce moyen, il va au-delà de l'abstraction géométrique, aux limites de l'art cinétique. L'exposition *Le mouvement*, à la galerie Denise René en 1955, marque la naissance de ce nouveau courant.

L'œuvre renouvelée

Le mouvement réel du mobile apporte l'idée d'une œuvre sans cesse modifiée dans sa forme. La présentation en hauteur des mobiles renouvelle le point de vue que l'on porte aux sculptures. Le vide, l'air, autour des formes découpées, est révélé.

L'artiste

De l'ingénieur à l'artiste

Ingénieur de formation, Alexander Calder est issu d'une famille d'artistes. En 1923, il abandonne l'ingénierie pour se consacrer à l'art.

Calder à Paris

Il arrive à Paris en 1926 et commence à réaliser son œuvre phare, un cirque animé de plus de 200 personnages en fil de fer tordu, surnommé *Le cirque Calder*. Par la suite, au contact des avant-gardes, il se tourne vers l'abstraction tout en gardant un vif intérêt pour le mouvement, les formes mobiles et animées.

Une référence pour la nouvelle génération

Calder est l'aîné de 20 ans de beaucoup des artistes américains qui arrivent en France après la Seconde Guerre mondiale. Il fait partie, comme Jean Arp, des artistes de référence que les jeunes artistes rencontrent volontiers. En 1952, sa carrière est couronnée par le grand prix de la Biennale de Venise au moment où bon nombre de ses compatriotes expatriés en France en sont encore au tout début de leur recherches plastiques.



Ralph COBURN

Minneapolis (Minnesota), 1923 –

Miami (Floride), 2018

Orange and White Abstraction
[Abstraction orange et blanche]

1950

Huile sur toile, 4 éléments
États-Unis, collection privée
© Will Howcroft Photography

L'œuvre

Une œuvre modifiable

Cette œuvre est composée de quatre toiles, peintes de formes abstraites en aplats blancs et orange. La combinaison présentée, qui fait apparaître une convergence du blanc, fixe une proposition de l'artiste ou de la personne qui accroche l'œuvre. Mais on peut aisément imaginer d'autres arrangements.

Coburn remet en question l'idée d'une œuvre immuable, conçue par son auteur et présentée dans son unique forme définitive. Il donne au regardeur, ou au propriétaire de l'œuvre, un rôle actif : celui de choisir l'arrangement des quatre panneaux.

L'héritage de l'abstraction géométrique

Coburn, comme les artistes de la Section 3 de l'exposition, a pour point de départ l'abstraction géométrique, surnommée l'abstraction froide par certains. Sa palette est réduite à quelques couleurs. Il privilégie une peinture non expressive, en aplats (lisse et sans nuance) et des formes géométriques.

L'importance du hasard

Avant même son arrivée en France, la découverte des cadres exquis des surréalistes inspire Coburn. Il s'intéresse au recours du hasard dans son travail. Puis sa rencontre avec Jean Arp est décisive : les collages liés au hasard, le travail à plusieurs mains marquent son travail.

L'artiste

Les débuts

Après des études à l'école d'architecture au MIT de Boston, Ralph Coburn, devient dessinateur pour l'Air Force. Sa mauvaise vue l'empêche de combattre.

Après la guerre, en 1946, il devient assistant dans la galerie Boris Mirski à Boston. C'est là qu'il rencontre Ellsworth Kelly qui y expose. Une longue amitié commence.

Séjour en France : juin 1949 - automne 1950

Coburn arrive à Paris en 1949, à l'invitation de Kelly. Après un séjour à Belle-Île, il découvre Sanary-sur-Mer, en Provence.

La France, un lien non rompu

Entre 1951 et 1956, Coburn fait plusieurs séjours en France, notamment à Sanary-sur-Mer où il retourne en plusieurs occasions.

Une reconnaissance tardive

Contrairement à plusieurs de ses compatriotes, Coburn est relativement peu mis en lumière par les critiques. Son tempérament, sa décision de rester à Boston plutôt qu'à New York, mais surtout son choix de faire carrière dans le design expliquent cela.

Les œuvres de sa période française sont redécouvertes depuis le début des années 2000.



L'œuvre

Un tableau ? Un objet ?

Cette œuvre emblématique de Kelly est composée de deux tableaux superposés réunis par un cadre noir. La toile du haut est un monochrome blanc. Celle du dessous, dont le revers est visible, est peinte en gris et traversée de deux baguettes de bois.

Révélation du titre

Cette œuvre est présentée peu de temps après sa création au Salon des Réalités nouvelles comme *Relief blanc et noir*. Ce n'est qu'en 1968, c'est-à-dire 14 ans après son séjour français, que Kelly lui donne son titre actuel, révélant ainsi l'objet qui l'a inspiré.

Isoler et copier

Contrairement aux *ready made* de Marcel Duchamp qui sont des objets réels, détournés dans la sphère artistique et présentés tels quels, les œuvres de Kelly sont bien fabriquées par lui. Le motif qui l'inspire existe déjà, il l'isole et le copie. À part la taille, rien n'est modifié dans son apparence.

Le monde comme réservoir de compositions

Kelly choisit des objets, composés de surfaces ou de fragments de surfaces planes avec configuration géométrique : fenêtre, carte routière, fragments d'architecture, ombres portées... comme point de départ de son travail. (Voir citation p20)

L'effacement de l'artiste

Par l'intervention du hasard, d'une tierce personne, la répétition systématique d'un module ou le mouvement qui recrée l'œuvre à chaque instant, Kelly et son groupe d'amis remettent en question le rôle de l'artiste.

Ellsworth KELLY

Newburgh (New York), 1923 -

Spencertown (New York), 2015

Window, Museum of Modern Art, Paris
[Fenêtre, musée d'Art moderne, Paris]

Novembre, 1949

Huile sur bois et toile, 128,3 x 49,5 cm

Don de l'artiste, 2015

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, inv. : 733

© Droits réservés-Photo © Centre Pompidou-MNAM-CCI, Dist.RMN-Grand-Palais/Philippe Migeat

©Ellsworth Kelly Foundation, Courtesy Matthew Marks Gallery

L'artiste

Les tout débuts

Il étudie l'art dans l'état de New York en 1941-42, puis est mobilisé l'année suivante. En 1944, il est envoyé en opérations en Normandie, dans le nord de la France et en Belgique. Il est affecté notamment à la fabrication des bâches de camouflage. Il repart aux USA avec son bataillon, en 1945. Il étudie l'art à Boston, puis retourne à Paris grâce à la bourse du G.I.Bill.

Séjour à Paris : octobre 1948 - juin 1954

Kelly arrive à Paris à l'âge de 25 ans avec l'idée d'y devenir pleinement artiste. Il s'inscrit à l'école des Beaux-arts.

Il abandonne la figuration, attiré par la forme des choses autour de lui.

Avec son ami de Boston, Ralph Coburn, il expérimente le hasard.

Rencontres décisives

Il rencontre Jack Youngerman à l'école des Beaux-arts. En 1949, grâce à Coburn, il rencontre John Cage qui visite son atelier et avec qui il entame une correspondance.

En 1950-51, il visite l'atelier de Brancusi, de Vantongerloo, de Magnelli, de Picabia et surtout de Jean Arp, à deux reprises, grâce à Michel Seuphor. Il expose à la galerie Arnaud en 1951.

En 1953, il se lie d'amitié avec Calder, puis François Morellet.

En 1954, il rentre aux USA, à New York, et expose chez Betty Parsons, rencontrée en France, en 1956.

Glossaire / 1

Abstraction gestuelle

Après la Seconde Guerre mondiale, une nouvelle forme de peinture abstraite apparaît sous des appellations diverses sur les scènes européenne et américaine : « abstraction lyrique »* ou « art informel »* à Paris, ou encore « expressionnisme abstrait »* ou « Action painting »* aux États-Unis. Ces abstractions gestuelles vont promouvoir l'expression spontanée de l'artiste sur la toile, en faisant des toiles de grand format un espace d'expérimentation. L'acte physique de peindre a dorénavant autant d'importance que le résultat produit.

Abstraction géométrique

Regroupe des œuvres abstraites composées principalement de formes géométriques. Cette tendance apparue dès la naissance de l'abstraction va être opposée, après la Seconde Guerre mondiale, à l'abstraction lyrique*. Deux écoles s'affrontent alors : une abstraction dite froide pour la géométrique et chaude pour la lyrique. L'abstraction géométrique se renouvelle dans les années 1950 en donnant naissance à de nouveaux mouvements comme l'art cinétique, le Hard Edge* ou encore le minimalisme.

Abstraction lyrique

Concept développé en 1947 par le peintre Georges Mathieu en opposition à l'abstraction géométrique. Cette pratique recherche l'expression directe de l'émotion individuelle en donnant une importance accrue à la gestuelle et à la spontanéité.

Elle sera un élément constitutif de l'art informel* théorisé par Michel Tapié dès 1951.

Action painting

Jackson Pollock et Willem De Kooning sont les figures majeures de cette « peinture action » privilégiant l'acte physique de peindre en projetant librement sur la toile de la peinture à l'aide de pinceaux ou de bidons percés (*dripping*). L'œuvre devient ainsi un témoignage d'une action, du mouvement de l'artiste.

All over

Terme employé par le critique d'art américain Clement Greenberg pour décrire les *drippings* réalisés par Jackson Pollock dans les années 1940. Cette pratique picturale consiste à répartir de manière égale des éléments d'une composition sur toute la surface du tableau. La peinture, sans centre ni hiérarchie, semble se prolonger au-delà de la toile et l'œil ne peut dorénavant se positionner sur un point précis de la composition.

Color Field painting

Si le geste libre définit l'Action painting, l'utilisation par Mark Rothko de la couleur en aplat de grande taille nuancé par des effets de matière donne naissance au Color Field (Champ coloré). La couleur, principal sujet de l'œuvre, invite le regardeur à la contemplation et à la méditation.

École de Paris

L'expression « École de Paris » désigne les artistes français et étrangers installés à Paris au début du 20^e siècle. Dans les années 1950, elle est utilisée pour nommer les représentants des tendances abstraites françaises en rivalité avec l'École de New York.

Expressionnisme abstrait américain

Mouvement pictural apparu dans les années 1940 aux États-Unis, autour d'un noyau d'artistes new-yorkais. Ces derniers privilégient une gestuelle spontanée, l'utilisation de grands formats, une frontalité picturale et l'absence de hiérarchisation entre les différentes parties de la toile (*all over**). Regroupés autour de préoccupations communes, ces artistes constituent l'élément central de la première École de New York et donnent naissance à deux tendances distinctes : l'Action painting* et le Color Field painting*. Ces recherches sont prolongées par une seconde génération d'artistes expressionnistes abstraits qui se développe à partir des années 1950.

Glossaire / 2

Art autre

En 1952, Michel Tapié organise l'exposition *Un Art autre* au studio Facchetti. Cette dernière présente des artistes issus de l'art informel* mais également certains peintres figuratifs. Tapié regroupe l'ensemble de ces œuvres sous l'appellation « Art autre ».

Il en définit les principes, flous, dans son ouvrage éponyme, publié à l'occasion de l'exposition.

Le critique d'art parle d'une « certaine magie, une magie artistique qui agit sur la perception psychosensorielle de l'amateur d'art ».

Pour beaucoup, cette définition extrêmement personnelle rend difficile une classification précise. Tapié semble le seul à pouvoir définir l'appartenance d'un artiste ou non à l'Art autre.

Art brut

Catégorie artistique définie en 1945 par Jean Dubuffet. L'artiste regroupe sous ce terme des œuvres réalisées par des personnes autodidactes, non formatées par un enseignement artistique et par des canons esthétiques imposés. Ces productions (dessins, tableaux, sculptures) sont réalisées par des personnes soignées dans des hôpitaux psychiatriques, des prisonniers.... Dubuffet met en avant l'impulsivité, l'inventivité et la spontanéité de ces œuvres.

Art informel

Terme inventé par Michel Tapié en 1951. Le critique d'art regroupe sous cette appellation toutes les tendances abstraites à forte composante gestuelle qui se manifestent dans le Paris de l'après-guerre.

Hard Edge (bords nets)

Terme inventé à la fin des années 1950 pour désigner au sein de l'abstraction géométrique américaine des aplats colorés nets, réalisés avec des bords francs. Les couleurs sont parfaitement délimitées les unes par rapport aux autres. Cette appellation est particulièrement employée pour caractériser les œuvres d'artistes comme Ellsworth Kelly ou Frank Stella.

Impressionnisme

L'impressionnisme est un courant de peinture de la seconde moitié du 19^e siècle qui marque la rupture avec l'académisme et le début de l'art moderne. Il se caractérise par la volonté de traduire les sensations éphémères, un traitement de la lumière par touches fragmentées, une palette de couleurs pures et une peinture souvent réalisée en plein air.