

101 CHEFS-D'ŒUVRE  
DE LA FONDATION GANDUR  
POUR L'ART

# LES SUJETS DE L'ABSTRACTION

Afin de tisser des liens entre les collections permanentes du musée Fabre et les artistes présentés dans l'exposition, ce livret propose **deux sens de lecture**. Le dialogue entre ces deux collections offre l'occasion d'une découverte plus complète de l'œuvre de ces artistes novateurs qui ont participé à l'aventure du développement de l'art abstrait dans le Paris d'après-guerre.



Montpellier  
Agglomération



EXPOSITION ORGANISÉE CONJOINTEMENT AVEC LA FONDATION GANDUR POUR L'ART ET LES MUSÉES D'ART ET D'HISTOIRE DE LA VILLE DE GENÈVE.

# LES SUJETS DE L'ABSTRACTION

**Dans un contexte politique et culturel marqué par les traumatismes de la guerre, de nombreux artistes résidant pour la plupart à Paris ressentent le besoin de rompre avec l'esthétique traditionnelle. Tous cherchent à exprimer de façon radicalement différente la relation de l'artiste au monde qui l'entoure. Ces peintres se jettent à corps perdu dans l'aventure de l'abstraction. Le besoin d'inventer, de prendre un élan, est absolu.**

À la naissance de l'abstraction, au début du XX<sup>e</sup> siècle, les premiers maîtres veulent détacher l'art de sa fonction d'imitation du monde. Dans différentes avant-gardes européennes, des artistes comme Wassily Kandinsky, Robert Delaunay ou Piet Mondrian franchissent le seuil d'un art non-figuratif entre 1910 et 1914.

Durant l'entre-deux guerres, cette abstraction reste le fait d'avant-gardes minoritaires. À Paris, elle se heurte à la prédominance du mouvement surréaliste qui maintient le principe de la figuration. Toutefois, en refusant les constructions rationnelles de l'esprit, et en privilégiant les formes issues de l'inconscient, le surréalisme préfigure certains enjeux de l'abstraction lyrique.

L'après Seconde guerre mondiale va voir triompher une abstraction bien moins liée au rationalisme scientifique et plus subjective, prenant de multiples formes et défendant de nouvelles conceptions de l'art.

## La Seconde École de Paris

Au sortir de la Seconde guerre mondiale, Paris est un lieu de rassemblement pour de nombreux artistes venant de tous les pays d'Europe, puis d'Amérique et d'Asie. Une communauté artistique, déchirée par la guerre, se reforme lentement à Montparnasse et à Saint-Germain-des-Prés et jette les bases d'une nouvelle esthétique.

Dans un Paris récemment libéré du nazisme, la guerre a laissé des traces profondes dans les esprits. L'art abstrait, dans la décennie 1910, avait été initié par des personnalités d'avant-garde, isolées et marginales. Si les années 1920 ont pu faire croire à leur reconnaissance, les grandes dictatures des années 1930 les ont déclarées indésirables et ont préféré s'appuyer, pour leur propagande, sur un art hyper figuratif. Pour beaucoup d'artistes, la pratique de l'art abstrait est donc vécue comme une proclamation de liberté, une revendication d'un art jugé "dégénéré" par l'occupant. Ce phénomène a contribué à faire de l'art abstrait la tendance artistique dominante dans l'immédiate après-guerre.

Le terme *d'abstraction lyrique*, expression inventée par le peintre Georges Mathieu lors de l'exposition *L'Imaginaire* organisée en 1947, est souvent employé pour parler du travail des artistes réunis dans cette exposition et qui ont également été regroupés sous les noms d'art informel, expressionnisme abstrait, art autre, utilisés par les critiques et les historiens de l'art de l'époque sans qu'aucun ne s'avère véritablement adéquat.

# SYNTHÈSES

## LES JEUNES PEINTRES DE TRADITION FRANÇAISE

Une tendance de la Seconde École de Paris est marquée par la volonté d'opérer une synthèse entre la structure analytique du cubisme et la force chromatique du fauvisme. Cette démarche guide en particulier ceux que l'on a appelés les "jeunes peintres de tradition française", tels **Jean Bazaine**, **Alfred Manessier**, **Roger Bissière** ou **Maurice Estève**, en référence au titre d'une exposition qui eut lieu en 1941, en pleine occupation.

Même s'ils présentent des œuvres bien loin des formes traditionnelles de l'art, le nom de leur groupe leur permettait d'éviter la censure du régime de Vichy. Leurs créations deviennent le manifeste d'une peinture moderne qui s'oppose à la fois au surréalisme et à l'abstraction géométrique.

Dans une volonté de reconstruction d'un monde dévasté par la guerre, mais en rejetant la froideur géométrique, Bazaine, Manessier, Bissière ou Estève déconstruisent l'espace et le restructurent en faisant la synthèse des coloris fauves sur une grille cubiste. Par l'agencement, la couleur, les lignes, les oppositions, les accidents, leurs œuvres abstraites reconstruisent un monde qui a du sens.

### JEAN BAZAINE (1904-2001)



**Jean Bazaine** fonde lui aussi ses compositions abstraites sur un système de grille portant une multitude de touches colorées qui évoquent les tesselles de la mosaïque. Par leur titre, les tableaux sont ancrés dans la réalité qui les a inspirés. Bazaine refuse en effet une abstraction qui n'aurait pas sa source dans le monde réel et place l'homme au centre de sa recherche artistique. *Couple dans les bois*, évocation de la fusion de l'homme et la nature, fait partie de la première exposition personnelle de Bazaine à la galerie Maeght, à Paris. Dans le tableau, figures et fond sont entremêlés : un cerne coloré souligne les contours des silhouettes enlacées du couple. Leurs corps traités en tonalités à dominantes rouges, se noient dans la mosaïque de touches vertes et bleues évoquant le paysage.

*Couple dans les bois*, 1947.  
Huile sur toile | 130 x 89 cm

### ROGER BISSIÈRE (1886-1964)



*Composition 362 (Ocre or)*, 1957  
Huile sur toile | 50 x 73 cm

**Roger Bissière**, un des artistes les plus âgés à ce moment, sert de figure tutélaire au jeune courant. Actif dans les années 1920-30, il dirige, en 1931, un atelier de fresque à l'Académie Ranson. En pleine remise en question artistique et personnelle, il cesse de peindre en 1939 et quitte Paris pour s'installer dans un ancien presbytère dans le Lot. Grâce à son ami Manessier, il expose ses pastels en 1944, et c'est le début d'un renouveau artistique.

De retour à la peinture, il prend pour modèle les arts roman, gothique et l'art africain qui a tant influencé les artistes cubistes et expressionnistes au début du XX<sup>e</sup> siècle. Bissière en retient la structure de motifs géométriques de couleurs vives qu'il transpose souvent sur des matériaux pauvres (carton, planchette, papier, fragments de chiffons cousus ensemble...). Il s'inscrit dans la nouvelle définition de l'art brut donnée par Dubuffet : un désaveu d'une culture savante "usée" qui ne peut plus traduire la souffrance de l'homme moderne.

## PRIMITIVISMES

Certains artistes, tels **Wols** ou **Fautrier**, ressentent dans les années d'après guerre la nécessité d'une "tabula rasa", d'un retour à l'état originel comme seule réponse possible aux traumas de la destruction et du meurtre de masse, de la découverte que l'humanité est désormais capable d'engendrer sa propre fin.

Il s'agit pour eux de laisser s'exprimer sur la toile les instincts et les gestes les plus originaires en faisant le deuil de l'harmonie au profit du libre jeu des matériaux et des formes.

### JEAN FAUTRIER (1898-1964)



*Nature morte (Les pommes à cidre)*, 1943  
Technique mixte sur papier marouffé sur toile | 65 x 92 cm

**Jean Fautrier**, très marqué par la guerre durant laquelle il a été contraint de se réfugier dans un hôpital psychiatrique pour échapper aux nazis, fait surgir sur ses toiles des objets ou des figures d'un magma de pigments.

*Nature morte (Les pommes à cidre)* est sans doute une œuvre annonciatrice, à mi-chemin entre tradition et innovation. Elle permet de

suivre les gestes de l'artiste se mesurant à une nouvelle technique. Après avoir tracé le profil des pommes à l'encre bleue, il pose un enduit fait de blanc d'Espagne et de colle qui forme un relief tout en laissant apparaître le dessin sous-jacent. La coexistence entre figuration et abstraction est lisible et situe cette œuvre à un moment charnière de sa carrière.

### WOLS (1913-1951)



*Composition*, Vers 1948  
Huile et technique mixte sur toile | 80 x 81 cm

C'est dans des conditions d'extrême dénuement que **Alfred Otto Wolfgang Schulze**, dit **Wols**, peintre allemand réfugié en France réalise cette *Composition*. D'abord proche des surréalistes, il favorise ensuite une pratique qui laisse une large part à l'introspection par la manipulation de matériaux et d'outils inédits. Souvent expérimentales, les techniques employées par l'artiste offrent des résultats qui font dire

à Pierre Restany que les œuvres de Wols sont "*des paysages mentaux, lieux privilégiés de l'improvisation psychique*". La composition tourbillonnante est axée autour d'une masse sombre. Quatre empreintes de la main de l'artiste, réalisées quand la peinture était encore humide, sont visibles sur la toile et semblent participer au mouvement circulaire de la composition.

// **LES ŒUVRES DE WOLS SONT "DES PAYSAGES MENTAUX, LIEUX PRIVILÉGIÉS DE L'IMPROVISATION PSYCHIQUE."**

**Pierre Restany**

## CONSTRUCTIONS

Les années 1950 voient le développement, plus serein que pendant les années antérieures, des recherches n'envisageant plus la peinture comme la figuration de ce que le monde extérieur présente à nos yeux mais comme la transmission d'une émotion, d'une expérience subjective de l'artiste.

Certains, comme **Geer van Velde**, **Serge Poliakoff** ou **Martin Barré**, veulent recomposer une trace solide de l'expérience faite du monde par l'artiste. On voit alors apparaître, dans le monde clos du tableau, un espace construit, fait de la superposition ou la juxtaposition de masses colorées d'une plus ou moins grande stabilité.

### MARTIN BARRÉ (1924-1993)



56-80-P, 1956  
Huile sur toile | 145 x 97 cm

Sur les traces de son père, **Martin Barré** débute une formation d'architecture avant d'entrer à l'École des Beaux-Arts de Nantes. Son œuvre est nourrie par l'architecture car, pour lui, la peinture apparaît avant tout comme un "moyen de *construction*". Le tableau naît par superposition de couches de peinture, renforcée, dès 1957, par l'utilisation du couteau qui sert autant à appliquer la matière qu'à la gratter afin de révéler la trame de la toile. L'artiste adopte l'usage vibratoire des blancs, cassés ou grisés, s'inscrivant dans la lignée de Piet Mondrian et de Kasimir Malevitch. Il est notamment marqué par l'œuvre phare de Malevitch *Carré blanc sur fond blanc* (1918, New York, Museum of Modern Art) qu'il a l'occasion de voir exposée au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1951. Dans les compositions de Martin Barré, des zones de couleurs instables transitent à la surface du tableau, esquissent des grilles, se chevauchent, se recoupent...

Elles "**communiquent entre elles**" dira le critique Jean Clay, "**selon les mêmes mouvements d'attractions que Sigmund Freud attribuait aux fragments du rêve : tordus, morcelés, réunis comme des glaces flottantes.**"

## GESTES

La génération surréaliste, avant la Seconde guerre mondiale, avait fondé sa stylistique sur la restitution de l'inconscient de l'artiste sans censure de la pensée rationnelle. Les artistes veulent rendre par un geste immédiat leurs vibrations énergétiques et sensibles sans contrôle de l'intellect.

À travers l'expression directe de la subjectivité de l'artiste, le tableau garde la trace d'une gestualité qui témoigne d'une rencontre et présente la transcription d'une émotion.

### SIMON HANTAÏ (1922-2008)



Sans titre, 1957  
Huile sur toile | 88 x 80 cm

**Simon Hantaï** pose une réflexion neuve sur le travail du peintre et réinterprète l'importance de l'automatisme. Le geste de l'artiste est ici dépouillé des notions de talent et de savoir-faire. Dans sa série des *Écritures* (1956-58), il témoigne d'une technique particulière utilisant des signes apparaissant "en négatif" : sur cette toile, après avoir déposé des couleurs telles que le bleu et le vert de façon aléatoire, il recouvre entièrement sa composition d'un jus sombre. Avant que ce dernier

ne soit sec, il soustrait de la matière à l'aide d'une spatule afin de découvrir les couleurs de la première couche. Le geste dévoile alors une sorte de mémoire matérielle dont les accords de couleur, totalement aléatoires, échappent à l'artiste. La libération du geste, le hasard de la composition colorée, la spontanéité de la démarche, tout comme la présence physique de l'œuvre ont plus de sens à ses yeux que toute évocation d'une quelconque réalité.



## JEAN DEGOTTEX (1918-1988)



*Vide des choses extérieures*, 1959  
Huile sur toile | 114 x 162 cm

En février 1955, **Jean Degottex** rencontre André Breton qui lui fait découvrir la pensée zen et la calligraphie extrême-orientale. Cette découverte marque un tournant dans la recherche artistique de Degottex qui détruit pratiquement toutes ses œuvres antérieures. Les nouvelles créations de l'artiste sont influencées par l'écriture automatique surréaliste et par les principes de la philosophie zen : le vide et le souffle vital. L'artiste pratique la méditation, au cours de laquelle il applique des couleurs sombres sur le fond de la toile. Cette première phase prépare le geste créatif, qui se manifeste ensuite avec fulgurance. Jean Degottex marque alors la peinture encore fraîche d'un geste ample, minimum, rapide et définitif. Selon l'artiste, **"il n'y a pas à proprement parler de vision avant, le geste de la fleur c'est la fleur"**.

*Vide des choses extérieures* fait partie de la série des *Dix-huit Vides* exposés à la Galerie internationale d'art contemporain à Paris,

entre novembre et décembre 1959.

Jean Degottex réalise ses tableaux après la lecture des *Essais sur le bouddhisme zen* écrits par Daisetsu Teitaro Suzuki entre 1927 et 1934. Ces essais abordent la doctrine bouddhiste de la vacuité, provenant de textes antiques. À travers cette série, l'artiste traite des 18 manières d'évoquer le vide, thème de ces essais bouddhistes.

Degottex affirme avoir **"titré arbitrairement chaque tableau du nom de chacun des 18 vides"**. Celui-ci devrait ainsi correspondre à celui exprimant la vacuité des phénomènes perçus et des choses extérieures. Ce tableau frappe par le trait noir situé au centre, qui rappelle un *enso* – "cercle" en japonais, symbole sacré dans le bouddhisme zen renvoyant notamment à la vacuité. Parfois utilisé par les maîtres zen comme signature, l'*enso* est tracé par Degottex en perspective, pivoté à 90 degrés dans l'espace interne du tableau.

## GEORGES MATHIEU (1921)



*L'abduction d'Henri IV par l'archevêque Anno de Cologne*, 1958  
Huile sur toile | 200 x 400 cm

**Georges Mathieu** organise en 1947 une exposition sans précédent intitulée *L'Imaginaire*. Les artistes tels que Hartung, Schneider, Wols ou Mathieu lui-même, qui y exposent - réunis sous le vocable d'"*abstraction lyrique*" - dévoilent au public une peinture gestuelle et spontanée.

Dès ses premières toiles, Georges Mathieu écrase directement la peinture sortie du tube sur le support, parfois au doigt. Celui que Malraux surnomma "le calligraphe occidental" développe un style laissant libre cours au geste : pour rendre à l'art occidental une spontanéité perdue, il peint le plus rapidement possible afin qu'aucun doute ne vienne porter atteinte à la pureté du trait.

À partir de 1950, Mathieu donne à ses tableaux des titres qui font allusion à des événements historiques, souvent médiévaux, toujours en rapport avec l'histoire des lieux

où ils ont été réalisés. L'artiste peint cette toile en public le 10 janvier 1958 devant les étudiants et peintres de l'Académie de Düsseldorf. L'enchevêtrement des traits est animé à ses extrémités par des boucles, des projections de matière liquide et des fils tombés du tube. La large amplitude des mouvements de l'artiste et leur rapidité sont retranscrites sur la toile qui devient l'empreinte de la chorégraphie spectaculaire accomplie par Mathieu lors de sa performance.

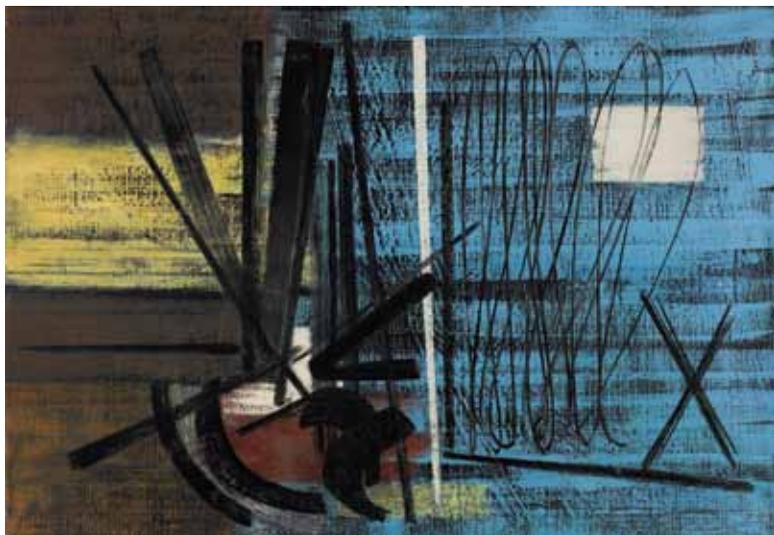
**"Aucune image, aucune idée antérieure, ne précède la seconde où je commence à peindre. Le premier geste peut être arbitraire. Il l'est plus souvent, mais le second est implacablement lié au premier, et ensuite, il y a un enchaînement presque cybernétique de chacun des gestes. Je suis victime de mon premier geste..."** Georges Mathieu

// JE SUIS VICTIME DE MON PREMIER GESTE...

Georges Mathieu



## HANS HARTUNG (1904-1989)



T 1949-10, 1949  
Huile sur toile | 50 x 73 cm

Dès les années 1930, l'allemand **Hans Hartung** explorait la ligne et la tache en réduisant à sa plus simple expression le point d'animation de la composition. Il s'engage dans la légion étrangère et combat auprès des troupes alliées. Gravement blessé, il perd une jambe en 1944. Il retrouve Paris après guerre et obtient la nationalité française. *"Cherchant à ne plus rien figurer"*, ses toiles architecturées se caractérisent alors par ces *"poutres"* qui barrent le tableau verticalement. Sa peinture s'attache à traduire les mouvements et ébranlements intérieurs grâce à une instantanéité plus ou moins réelle du geste pictural. Il explore la ligne et la tache comme restitution d'une énergie. Il raconte que dès l'âge de 6 ans *"sur un cahier d'école, (il) attrapait des éclairs dès qu'ils apparaissaient. Il fallait qu' (il) ait achevé de tracer leurs zig-zags sur la page avant que n'éclate le tonnerre. Ainsi, (il) conjurait la foudre"*.

Pourtant, derrière l'apparente improvisation, Hartung est un artiste méticuleux. Ses milliers d'esquisses préparatoires en témoignent. Pour garder le contrôle de sa production, il invente un système codé pour titrer ses toiles : une lettre pour la technique (T = toile), puis l'année et un code.

Par ailleurs, le peintre se plaît à expérimenter des techniques nouvelles. Dans les années 1960, il gratte, griffe sa peinture fraîche et bricole des pinceaux démultipliés sur un seul manche, ou prolongés de bouts en mousse. Il se munit également de pistolets pulvérisateurs, une manière d'introduire une distance supplémentaire avec son support en adoucissant la géométrie parfois sévère de ses tableaux par des explosions de couleur aux contours flous et des entrelacements de lignes laissés à la responsabilité du hasard...

## GÉRARD SCHNEIDER (1896-1986)



Opus 27 C, 1956  
Huile sur toile | 150 x 200 cm

Jusqu'à la veille de la seconde guerre mondiale, le peintre d'origine suisse **Gérard Schneider** restaure des tableaux anciens, compose ses premières œuvres abstraites et s'adonne à la musique, une autre passion. En 1947, Gérard Schneider expose pour la première fois avec Hans Hartung et Pierre Soulages au Salon des *Surindépendants*, en présentant avec eux des œuvres très sombres. L'année suivante, il est invité à la Biennale de Venise où il est considéré comme l'un des artistes les plus significatifs de l'avant-garde. Il prend la nationalité française et s'installe à Paris.

*"Il faut voir 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."*

Pour fixer ses sensations, Schneider peint vite, déployant les masses dans des directions variées qui dynamisent la composition. Sur un fond ocre rouge s'élèvent les accords chromatiques de bleu, blanc, noir et jaune, caractéristiques de sa peinture de l'époque. La superposition donne une impression de fonds multiples et ainsi de profondeur. Comme le faisait Wassily Kandinsky, père de l'abstraction dans les années 1910, Schneider nourrit sa pratique de références musicales. *Opus 27 C* se présente comme une improvisation, au sens musical du terme. La comparaison n'est d'ailleurs pas fortuite pour Schneider, comme en témoigne son choix quasi systématique d'intituler ses œuvres "Opus".



## PIERRE SOULAGES (1919)



Brou de noix sur papier, 65 x 50 cm, 1955  
Brou de noix sur papier | 65 x 50 cm

Peintre du noir, Pierre Soulages a imposé depuis ses débuts une rigueur formelle sans concession et a, pendant plus de soixante ans, consacré son œuvre aux infinies variations du noir face à la lumière.

Né au lendemain de la première guerre mondiale à Rodez, il commence à peindre à l'adolescence, marqué par les paysages rudes du Rouergue comme par ses sites préhistoriques et par l'art roman qu'il admire à l'abbatiale Sainte-Foy de Conques, son premier choc esthétique (monument pour lequel il réalisera de 1987 à 1994 une centaine de vitraux).

Lorsqu'en 1947, pour sa première exposition, Pierre Soulages présente ses brous de noix au Salon des *Surindépendants*, ses compositions charpentées de larges tracés bruns sont aussitôt remarquées, tant elles diffèrent de la peinture néo-fauve d'après-guerre que l'on y voit. L'artiste choisit de travailler avec un matériau non conventionnel, le brou de noix, qu'il a pu découvrir enfant, appliqué en menuiserie pour teinter le bois.

*"J'aimais sa puissance de couleur sombre et chaude, et j'aimais aussi que ce soit une matière banale et bon marché. Je l'étendais sur le papier, parfois sur de vieux draps, avec des pinceaux de peintre en bâtiment".*

Ses peintures sur papier, libérées des contraintes de l'huile et exigeant une exécution rapide et sans repentir, frappent les esprits. C'est d'ailleurs un brou de noix qui est choisi pour l'affiche de la première exposition d'art moderne après la guerre en Allemagne, en 1948 : *Grosse Ausstellung Französischer Abstrakter Malerei* (Grande exposition française de peinture abstraite).

Soulages se distingue de ses collègues et amis de l'abstraction française, Hartung, Mathieu, Schneider, et des premiers travaux de Jean Degottex ou de l'expressionnisme abstrait américain, en cherchant à *"ôter à la ligne le signe de mouvement"* et en récusant le gestuel et l'écriture automatique. Il se démarque encore plus de ses contemporains en affirmant que la peinture n'est pas un langage, mais une pratique.

// **UNE PEINTURE EST UNE ORGANISATION, UN ENSEMBLE DE RELATIONS ENTRE LES FORMES, LIGNES, SURFACES COLORÉES, SUR LEQUEL VIENT SE FAIRE ET SE DÉFAIRE LE SENS QU'ON LUI PRÊTE.**

**Pierre Soulages**

## PAYSAGES

À mi-chemin entre la construction et le geste, les œuvres d'Alfred Manessier, de Jean-Paul Riopelle ou de Maria Elena Vieira da Silva, traitent de l'exploration de soi par la peinture, dans le rapport vécu au monde extérieur. Celui-ci n'est pas représenté sous son aspect visuel mais est saisi soit par les sentiments qu'il procure à l'artiste, soit en cherchant à faire percevoir un principe vital.

### MARIA ELENA VIEIRA DA SILVA (1908-1992)



Paris la nuit, 1951  
Huile sur toile | 54 x 73 cm

En 1928, attirée par le prestige artistique de Paris, Maria Elena Vieira da Silva quitte son Portugal natal et une éducation stricte au sein des théâtres, ateliers de sculpture et salles de musique. Elle fréquente plusieurs années l'académie Ranson où elle a Roger Bissière pour professeur de peinture. Pourtant de 1939 à 1947, elle doit se réfugier au Portugal puis au Brésil pour protéger son mari hongrois, le peintre Arpad Szenes.

De retour à Paris après la guerre, l'artiste fera de la ville l'un de ses sujets de prédilection. Labyrinthes, villes, bibliothèques, gares ou infrastructures métalliques forment une réalité qu'elle capte et déploie dans des paysages mentaux sophistiqués.

En 1951, l'artiste rend hommage à Paris dans cette oeuvre *Paris, La nuit*. Un effet de fugue - musicale - transparait dans cette perspective aux points de fuite fantaisistes.

VIEIRA DA SILVA et ARPAD SZENES  
dans les collections permanentes, plus d'informations  
en page 10 et 11 dans la 2<sup>e</sup> partie de ce livret.

### ZAO WOU-KI (1921)



30.10.61, 30 octobre 1961  
Huile sur toile | 130 x 196 cm

Arrivé à Paris en 1948, le chinois Zao Wou-ki a une approche différente des autres peintres dits "de paysages abstraits". *"Je n'aime pas le mot "paysage" que l'on emploie en parlant de ma peinture. Il évoque l'idée de tomber dans le piège de la ressemblance, ce que l'académisme chinois enseigne depuis des centaines d'années. En chinois, le caractère montagnes désigne le paysage. Je préfère le mot nature. Il évoque un univers plus large : de multiples espaces enchevêtrés y prennent un sens cosmique où circulent l'air, le souffle du vent..."*

En 1961, installé dans son nouvel atelier, Zao Wou-Ki entreprend de grands formats et goûte à la liberté que lui procurent les vastes toiles. *"Vaincre la surface était devenu une obsession, un défi"*.

Bien que massive et couverte de multiples effets de brosse, cette huile est brillante et aérienne. Sa teinte brun roux rappelle davantage un fleuve boueux grondant qu'une terre figée. Point d'accroche dans la composition, un amas noir tronqué par un grattage vigoureux a déposé une tache de gras au verso du tableau. *"Je cherchais un centre qui irradie : je peignais en larges gestes, utilisant parfois le couteau à palette comme pour écraser la toile et faire mieux pénétrer la couleur à l'intérieur de la surface"*.

Le bord en léger relief sur la gauche témoigne des grands gestes de raclage horizontal qui traversent de part en part la peinture. Zao explique cette période singulière de son œuvre : *"Je n'avais pas encore découvert l'extrême difficulté de peindre le vide, j'étais plus attiré par la violence et le bruit que par la silence"*.

ZAO WOU-KI dans les collections permanentes,  
plus d'informations en page 12 dans la 2<sup>e</sup> partie de ce livret.

