



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON
20, place des Terreaux | 69001 Lyon
33 (0)4 72 10 17 40 | www.mba-lyon.fr

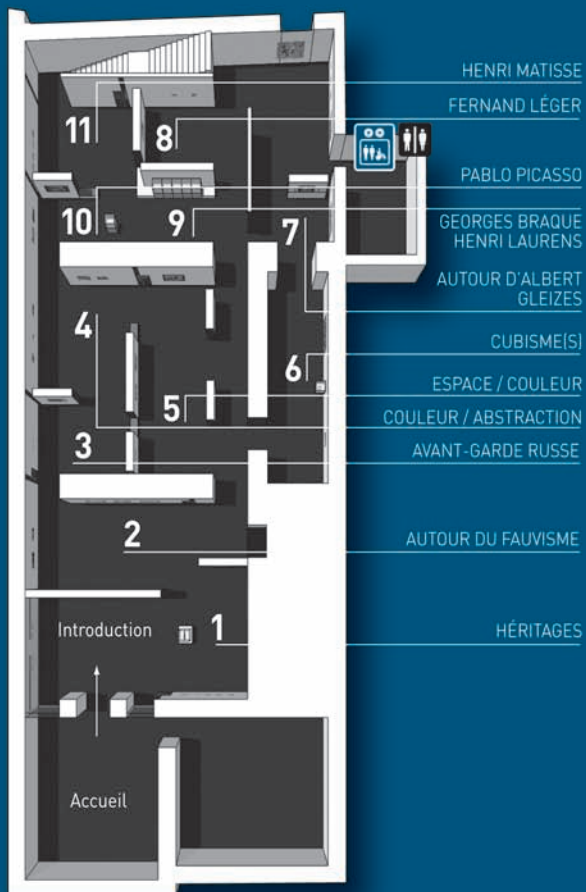
EXPO EN POCHE

**PICASSO, MATISSE, DUBUFFET, BACON...
LES MODERNES S'EXPOSENT
AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON
10 OCTOBRE 2009 - 15 FÉVRIER 2010**

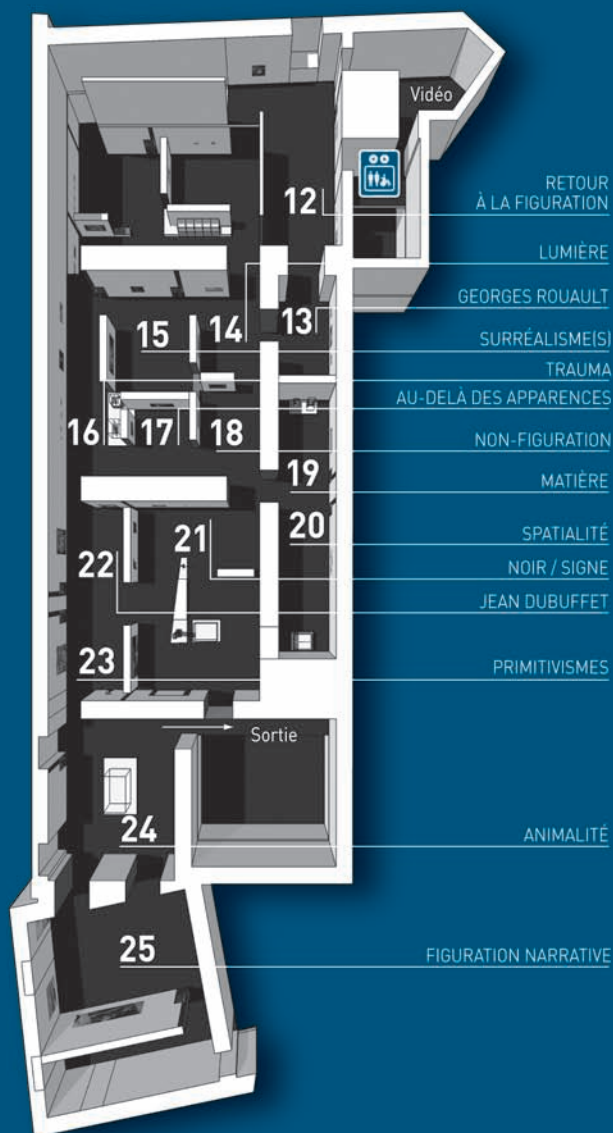


WWW.MBA-LYON.FR

NIVEAU 1



NIVEAU 2



Présentation de l'exposition

Cette nouvelle présentation du fonds d'art moderne du musée des Beaux-Arts de Lyon illustre quelques-uns des grands mouvements artistiques du 20^e siècle. Elle permet aussi de découvrir des figures essentielles restées en marge de ces courants.

Sans la générosité des artistes, des collectionneurs et des donateurs, cette collection n'aurait pu être réunie. L'exemple du legs exceptionnel de Jacqueline Delubac en 1997 en est l'un des symboles les plus forts. L'action des conservateurs, des critiques et des galeristes, à Lyon, a permis au musée d'être une institution majeure en France, pour l'art du 20^e siècle.

Cette nouvelle présentation est, à la fois, un hommage à ces passions et un bilan des politiques d'acquisition successives rendues possibles grâce à l'engagement de la Ville de Lyon, de la Région Rhône-Alpes et de l'État, ainsi que des mécènes.

Elle se propose d'offrir au visiteur une réflexion sur un siècle de création désormais achevé. Un siècle qui reste, comme en témoignent les thèmes qui rythment le parcours, un laboratoire pour la création d'aujourd'hui.

L'achat

L'achat est le mode le plus fréquent d'enrichissement des collections d'un musée. Il est rendu possible grâce au budget annuel alloué par la Ville de Lyon, aux subventions de l'État, de la Région Rhône-Alpes (dans le cadre du Fonds Régional d'Acquisition des Musées - FRAM), et au concours d'entreprises ou de particuliers. La loi du 1^{er} août 2003 a permis le développement du mécénat en faisant bénéficier le donateur d'une défiscalisation accrue.

Le don

Pour le musée des Beaux-Arts de Lyon, cette source d'enrichissement des collections domine ces dernières années. Le don permet à un établissement public de faire l'acquisition de biens privés. Il provient de particuliers, d'artistes eux-mêmes ou de leur famille.

Le legs

À la différence du don effectué du vivant du donateur, le legs, inscrit dans le testament de celui-ci, ne prend effet qu'à son décès. En 1997, le legs de Jacqueline Delubac a permis d'enrichir de manière exceptionnelle la collection d'art moderne du musée par des œuvres de Monet, Manet, Renoir, Bonnard, Picasso, Léger, Fautrier, Bacon, ...

Le dépôt

Il offre au musée la possibilité d'accueillir pour une durée déterminée une œuvre appartenant à une autre institution ou à un collectionneur afin de renforcer la cohérence des collections.

La dation

Le dispositif de la dation permet aux contribuables de régler certains impôts (droits de donation, de succession et de partage, ainsi que l'impôt de Solidarité sur la Fortune) par la remise à l'État d'œuvres d'art ou d'objets de collection, sous réserve que ceux-ci présentent un intérêt historique et patrimonial exceptionnel. Inscrites à l'inventaire d'un musée national, les œuvres ainsi acquises peuvent être ensuite confiées à un musée de région sur demande de celui-ci.

Pour notre musée, l'effet positif de cette mesure s'est vérifié principalement pour le patrimoine du 20^e siècle. Ainsi, sont entrées, par dépôt du Musée national d'art moderne (Paris), des chefs-d'œuvre de Chagall, Manessier, Matisse, Picasso, Maria Helena Vieira da Silva.

Repères bibliographiques à propos de la collection d'art moderne du musée des Beaux-Arts de Lyon

De Manet à Bacon, la collection
Jacqueline Delubac, éditions de
Réunion des musées nationaux,
Paris, 1998

Guide. Musée des Beaux-Arts de Lyon,
éditions de la Réunion des musées
nationaux, Paris 1998

Les Modernes de Picasso à Picasso.
Catalogue des peintures du XX^e siècle
au musée des Beaux-Arts de Lyon,
Christian Briend (dir.), éditions de la
Réunion des musées nationaux, 2000

Histoire d'un œil.
La collection André Dubois,
numéro hors-série des *Cahiers*
du musée des Beaux-Arts de Lyon,
2006

Cahiers du musée des Beaux-Arts
de Lyon, 2002-2006,
Sylvie Ramond (dir.), 2008



Pablo Picasso
Nu aux bas rouges
1901
Huile sur carton
marouflé sur bois
67 x 51,5 cm
Legs Jacqueline Delubac,
1997



Émile Othon Friesz
Le Hamac
1912
Huile sur toile
99 x 150 cm
Acquis vente publique, 1961



Suzanne Valadon
***Marie Coca et sa fille
Gilberte***
1913
Huile sur toile
161 x 130 cm
Acquis de l'artiste, 1935

En ce début du 20^e siècle, les jeunes artistes sont marqués par les maîtres de la génération précédente – tels Paul Gauguin et Paul Cézanne, entre autres – qui ont ouvert la voie de la modernité.

En 1901, Pablo Picasso expose chez le marchand Ambroise Vollard des paysages, des scènes montmartroises et des nus, dont le *Nu aux bas rouges* (1901) présenté ici. Cette prostituée n'est pas sans évoquer les univers de Henri de Toulouse-Lautrec et d'Edgar Degas. À ce dernier, se réfère également le portrait de *Marie Coca et sa fille Gilberte* (1913) de Suzanne Valadon où la reproduction au mur d'une scène de ballet peut être interprétée comme un hommage au maître.

Cette période est pourtant marquée par l'influence grandissante de Cézanne, qui meurt en 1906. Ses dernières recherches et ses théories esthétiques imposent de nouveaux impératifs : la construction des formes dans l'espace, la déformation de l'anatomie ainsi que la fusion des figures et des éléments du paysage.

À la suite de la rétrospective de Cézanne au Salon d'automne de 1907 à Paris, Raoul Dufy et Émile Othon Friesz font du tableau l'expression lyrique d'un choc ressenti devant la nature. Friesz soumet désormais la couleur à la composition et adopte une certaine économie de tons. Il peint de grands formats, tel *Le Hamac* (1912), qui doit autant au regard porté sur les maîtres anciens qu'à l'observation de la nature.



Raoul Dufy
Le Yacht anglais
1906
Huile sur toile
54 x 65 cm
Don anonyme, 1927



Émilie Charmy
Paysage corse
1910
Huile sur toile
59 x 73 cm
Don Michel Descours,
2007



Maurice Utrillo
Le Moulin de la Galette
Vers 1915
Huile sur toile
60 x 81 cm
Legs Léon et Marcelle
Bouchut, 1974

À Paris, en octobre 1905, des œuvres de Henri Matisse et d'André Derain font scandale par la violence de leurs couleurs au Salon d'Automne. La salle devient la « cage aux fauves », selon le mot ironique d'un critique. Y sont également exposés Maurice de Vlaminck, Charles Camoin, Henri Manguin et Albert Marquet, le premier cercle du fauvisme auquel s'agrègent plus tard Raoul Dufy et Othon Friesz. Le chromatisme de leurs paysages est en rupture avec la tradition : de la couleur naît le motif. Ce même principe prévaut dans le *Paysage corse* (1910) d'Émilie Charmy, proche de Camoin.

Lors d'un séjour au Havre avec Marquet en 1906, Dufy peint son *Yacht anglais* (1906) où l'intensité chromatique va de pair avec une simplicité des lignes. Fasciné par l'union de la lumière et de l'eau, Marquet trouve dans les ports et les fleuves ses motifs de prédilection. À partir de 1907, il s'engage dans la voie rigoureuse d'un certain classicisme, ne retenant que l'essentiel des formes et réduisant sa palette à des gris colorés.

L'exaltation de la couleur, qui avait été au fondement du fauvisme, caractérise aussi d'autres œuvres d'artistes contemporains, tel le paysage des *Bords de la Marne* (1909) d'Albert Gleizes, où le rose-orangé embrase le ciel comme l'étendue d'eau. Le vert soutenu de la barrière blanche du *Moulin de la Galette* (vers 1915) de Maurice Utrillo étonne chez un artiste connu jusqu'alors pour sa prédilection pour les blancs et gris.



Michel Larionov
Portrait d'un athlète
(Vladimir Bourliouk)
1910
Huile sur toile
132 x 104 cm
Acquis des héritiers
de l'artiste, 1967



Natalia Gontcharova
Enterrement
Vers 1911
Huile sur toile
92 x 100 cm
Acquis des héritiers
de l'artiste, 1970
Inv. 1970-532



Alexandra Exter
Construction dynamique
1916
Gouache et crayon
71 x 55 cm
Acquis d'une galerie,
1979

Autour de deux œuvres majeures du couple d'artistes Michel Larionov et Natalia Gontcharova, sont réunis d'autres témoignages de l'avant-garde russe des années 1910, alors que cet empire vit d'importants bouleversements sociaux et politiques.

Épris par le contexte artistique parisien qu'ils ont découvert en 1906, Larionov et Natalia Gontcharova s'inspirent également des traditions populaires de leur pays. Ces emprunts leur permettent d'obtenir une plus grande expressivité : déformations délibérées des personnages, planéité de la représentation, économie des moyens plastiques, simplification du dessin et emploi de couleurs vives sont autant d'éléments d'une créativité nouvelle.

Partagée entre l'Europe et la Russie, Alexandra Exter cherche à suggérer, dès 1913, le mouvement dans sa peinture et engage progressivement ses recherches, à partir de 1915, dans l'abstraction en explorant les possibilités visuelles de la juxtaposition de rectangles colorés.

Enfin, Kazimir Malevitch, dont l'œuvre pictural et théorique est essentiel pour les avant-gardes russe et européenne, est évoqué ici par une série de gravures de la période suprématisiste où il accomplit, de même que dans la peinture, son désir de créer « au-delà du zéro des formes », un nouveau « monde sans objet ».



Léopold Survage
Les Usines
1914
Huile sur toile carton
80,7 x 65 cm
Acquis d'une galerie,
1968



Sonia Delaunay
Fillette aux pastèques.
Étude pour le marché
au Minho
1915
Peinture à la colle sur toile
45 x 60,5 cm
Don de l'artiste, 1959



Alexej von Jawlensky
Tête de femme
« Méduse », Lumière
et Ombre
1923
Huile sur carton
42 x 31 cm
Acquis d'une galerie, 1956



Robert Delaunay
Rythme
1934
Huile sur papier marouflé
sur carton
62,5 x 47,5 cm
Acquis d'un
collectionneur, 1959

Les recherches sur la couleur et la lumière menées au 19^e siècle par des physiciens et des artistes ont ouvert la voie à une nouvelle conception de l'espace pictural.

Nourri de l'ouvrage du physicien Michel E. Chevreul sur la loi des contrastes simultanés des couleurs, Robert Delaunay fait de la lumière une source d'énergie en juxtaposant des couleurs. Ses recherches le placent, dès 1913, parmi les pionniers de l'abstraction. Dans la série des *Rythmes*, Delaunay réinvestit la forme géométrique du cercle, déjà déclinée dans les années 1910, qu'il adaptera au décor architectural.

Sonia Delaunay traduit, elle aussi, dans sa peinture le dynamisme de la lumière par le pouvoir expressif des couleurs pures. Tout en restant attachée à l'observation du réel, ses recherches l'incitent à s'écarter de la représentation figurative et à investir les arts appliqués et la mode.

La couleur se retrouve au cœur des préoccupations d'autres artistes qui n'en restent pas moins fidèles à une forme de figuration. Fasciné par les icônes, le peintre russe Alexej von Jawlensky fait du visage son sujet exclusif à partir de 1917, qu'il transcrit avec une rare intensité chromatique. Quant à Léopold Survage et Henry Valensi, ils recourent à la couleur pour la mettre au service d'une vision fragmentée du quotidien en mouvement.



Édouard Vuillard
Misia à Villeneuve-sur-Yonne
1897-1898
Huile sur contreplaqué
42 x 62,5 cm
Don de M^{mes} Brémond et Lignel,
1967



Pierre Bonnard
*Devant la fenêtre
au Grand-Lemps*
1923
Huile sur toile
65 x 64,5 cm
Acquis de l'artiste, 1924



Pierre Bonnard
*Fleurs sur une
cheminée au Cannet*
1927
Huile sur toile
106 x 72,8 cm
Legs Léon et Marcelle
Bouchut, 1974



Édouard Vuillard
*Fleurs sur une cheminée
aux Clays*
Vers 1932-1933
Détrempe sur papier
marouflé sur toile
102 x 90 cm
Legs Jacqueline Delubac,
1997

S'écartant des préceptes du groupe des artistes Nabis réunis autour de Paul Gauguin et Paul Sérusier, Pierre Bonnard et Édouard Vuillard suggèrent des visions subjectives et intimistes, inspirées du quotidien.

Sensible à ses débuts aux recherches des impressionnistes et des symbolistes, Bonnard demeure surtout influencé par l'art japonais, redécouvert grâce à l'essor récent des échanges commerciaux au 19^e siècle. Cet apport se lit dans le choix des thèmes, dans le format de certaines toiles – souvent proches des kakémonos (étroites peintures japonaises) comme dans *Fleurs sur une cheminée au Cannet* (1927) –, mais également dans le traitement de la perspective. La composition repose sur une vision empirique des plans organisés par la couleur. La confrontation non hiérarchisée de tons ou de valeurs accentue l'effet de simplification des plans.

En marge de son activité de portraitiste mondain dans les années 1920-1930, Vuillard exécute des compositions d'inspiration plus libre comme en témoigne *Fleurs sur une cheminée aux Clays* (1932-1933). Dans cette nature morte, les jeux de reflets dans le miroir, la coexistence jusqu'à la confusion des niveaux de perception – mur, miroir, tableau, fenêtre – font écho aux propres recherches de Bonnard sur la fusion des plans.



Georges Braque
Violon
1911
Huile sur toile
73 x 59,5 cm
Don Raoul La Roche,
1954



Roger de La Fresnaye
Alice au grand chapeau
1912
Huile sur toile
130,5 x 97 cm
Acquis d'une galerie,
1952



Albert Gleizes
L'Éditeur Eugène Figuière
1913
Huile sur toile
143,5 x 101,5 cm
Acquis de l'artiste, 1948



Henri Hayden
Le Jazz-Band ou Les Trois musiciens
1920
Huile sur toile
176 x 176 cm
Dépôt du Centre
Georges-Pompidou, MNAM, 1990

Dès 1908, Georges Braque et Pablo Picasso s'engagent dans une recherche sur la forme, le point de vue et l'espace bientôt qualifiée de *cubisme* par la critique. Leur recherche s'inscrit à la suite de la géométrisation des formes initiée par Cézanne ; elle sera également nourrie par la révélation des masques africains et océaniques.

Le *Violon* (1911) de Braque se rattache à la période du cubisme dit analytique : Braque désarticule le motif en un jeu complexe de plans traités en un camaïeu de gris, d'ocres et de bruns.

Spéculation plastique menée à deux tout d'abord, le cubisme devient vite un mouvement d'avant-garde. Au Salon des Indépendants de 1911 qui révèle le cubisme au grand public, les tableaux d'Albert Gleizes et de Roger de La Fresnaye font scandale. Leur cubisme est pourtant tempéré et plus organisé que celui de Braque et de Picasso.

En 1912, Gleizes et Jean Metzinger publient *Du cubisme*, ouvrage édité par Eugène Figuière dont Gleizes peint le portrait en 1911. Comme Braque et Picasso, il fragmente son sujet, sans toutefois le faire disparaître. Il introduit également dans sa composition des lettres et des mots, mais ceux-ci n'ont ici ni valeur de rébus, ni d'allégorie.

Dans *Alice au grand chapeau* (1912), La Fresnaye réserve à l'arrière-plan de la composition un traitement géométrique. L'équilibre entre les surfaces rectangulaires et les courbes, la distribution des grands aplats colorés, concourent à donner à cette composition une modération presque classique.



Robert Pouyaud
Sans titre
Vers 1930
Gouache sur carton
23 x 23 cm
Don André Dubois, 1998



Albert Gleizes
Terre et ciel
1935
Huile sur toile
145 x 145 cm
Legs André Dubois, 2004



Anne Dangar
Plat creux
Vers 1938
Terre cuite vernissée
Diamètre : 18,2 cm
Don André Dubois, 1998



Jean Chevalier
Développement
mélodique
1955
Huile sur toile
105,8 x 140,5 cm
Legs André Dubois, 2004

Retiré en 1926 à Serrières en Ardèche, Albert Gleizes fonde une communauté d'artistes et d'artisans à Moly-Sabata, sur la rive opposée du Rhône. Ses recherches sont imprégnées de mysticisme, nourries par son travail théorique sur la spiritualité de l'art depuis le Moyen Âge. La décoration murale constitue alors une part importante de ses préoccupations.

Au sein du mouvement international Abstraction-Création fondé en 1931, réunissant des artistes de toutes tendances de l'abstraction, Gleizes apparaît comme le partisan d'une figuration allusive, inspirée par l'art roman. Le thème de la figure en gloire, qui rappelle celle du Christ sur les tympans d'églises, apparaît dans son œuvre autour de 1934. Elle donne lieu à de nombreuses variations dont *Terre et ciel* (1935) constitue l'aboutissement.

Jean Chevalier et Robert Pouyaud comptent parmi les plus fidèles disciples de Gleizes à Moly-Sabata. Ils commencent par s'inspirer du système plastique élaboré par Gleizes, déclinant les « rotations » et « translations » de plans colorés. Chacun d'eux cependant s'en affranchit progressivement : en simplifiant les formes pour Pouyaud ou en se libérant des plans et des contours stricts pour Chevalier.

Les céramiques de l'Australienne Anne Dangar, qui sera l'âme de Moly-Sabata où elle résidera le reste de sa vie, renvoient, elles aussi, aux principes formels de la peinture de Gleizes.



Fernand Léger
Nu
1921
Mine de plomb
37,8 x 26,5 cm
Acquis d'une
galerie, 1955



Fernand Léger
***Les deux femmes
au bouquet***
1921
Huile sur toile
92 x 65,5 cm
Legs Jacqueline
Delubac, 1997



Fernand Léger
La Botte de navets
1951
Huile sur toile
92 x 73 cm
Don de la veuve
de l'artiste, 1955



Fernand Léger
L'Acrobate et le cheval
1953
Crayon, encre de Chine
et gouache blanche
30,5 x 23,2 cm
Acquis des héritiers
de l'artiste, 1956

Les œuvres de Fernand Léger présentes dans la collection du musée permettent de retracer certains moments de la carrière de cet artiste engagé dans la modernité.

Léger se forme à l'architecture avant d'aborder la peinture. Fortement marqué par Cézanne, il découvre en 1910 le cubisme de Picasso et de Braque et s'en distingue par une recherche systématique des contrastes de formes.

Après la Première Guerre mondiale, il développe une imagerie inspirée de la machine et du dynamisme urbain. Dès 1920, la figure refait son apparition dans ses œuvres, comme dans la suite peinte des *Personnages dans un intérieur* à laquelle se rattache *Les deux femmes au bouquet* (1921).

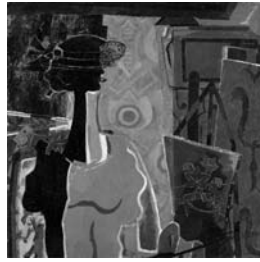
Dans les années 1930, ses peintures participent d'un nouveau réalisme proche des images renvoyées par les médias contemporains, qui isole l'objet dans l'espace, comme dans *La Fleur polychrome* (1937).

Son séjour aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale marque une nouvelle étape dans sa démarche : Léger dissocie la couleur du dessin comme en témoigne *La Botte de navets* (1951).

À son retour en France, il se consacre à l'illustration de sujets sociaux et revient à l'un de ses thèmes de prédilection : le monde du cirque.



Henri Laurens
Femme assise
Terre cuite
33 x 27 x 18,5 cm
Acquis d'une galerie,
1958



Georges Braque
Femme au chevalet
1936
Huile sur toile
92,5 x 92,5 cm
Legs Jacqueline
Delubac, 1997



Henri Laurens
Nu au bras levé
Lithographie
29 x 46,5 cm
Acquis sur le marché de l'art,
1951

Depuis leur rencontre en 1911, en pleine période cubiste, le peintre Georges Braque et le sculpteur Henri Laurens entretiennent un dialogue fraternel qui se poursuit pendant quarante ans. Les œuvres présentées se rattachent à une période où dominent le goût et la curiosité des métamorphoses.

La sculpture de Laurens se modifie profondément à la fin des années 1920. La fascination du sculpteur pour l'élément marin et les formes végétales s'affirme dans des sculptures de plus en plus libres, mouvantes et ouvertes.

L'art de Braque connaît aussi de nouvelles formulations dans les années 1930 : la ligne et le dessin reprennent le dessus, telle la silhouette de la *Femme au chevalet* (1936), qui impose le dessin, enfermant la couleur dans des contours découpés comme des figures de cartes à jouer. Ce tableau n'est cependant pas sans révéler des réminiscences cubistes dans la fragmentation de l'espace en plans, la superposition du visage et du profil et même dans l'adjonction de sable à la matière picturale.



Pablo Picasso
Tête de mouton écorchée
 4 octobre 1939
 Huile sur toile
 50 x 61 cm
 Dépôt du musée Picasso
 (dation Jacqueline Picasso),
 1991



Pablo Picasso
Le Buffet du Catalan
 30 mai 1943
 Huile sur toile
 81 x 100 cm
 Don de l'artiste, 1953



Pablo Picasso
Vanité
 1^{er} mars 1946
 Huile sur contreplaqué
 54 x 65 cm
 Dépôt du musée Picasso
 (dation Jacqueline Picasso),
 1991

Outre l'exceptionnel tableau, *Femme assise sur la plage* (1937) présenté dans la section 15, le bel ensemble d'œuvres de Pablo Picasso que possède le musée compte quelques natures mortes réalisées au moment de la Seconde Guerre mondiale.

À l'automne 1939, Picasso peint une série de têtes de mouton écorchées. Nourri de la tradition picturale des vanités espagnoles du 17^e siècle et de la force d'inspiration de Francisco de Goya au début du 19^e siècle, Picasso s'empare de ce genre dans le contexte du drame de la guerre civile espagnole et de l'émergence d'un nouveau conflit mondial.

De retour à Paris en 1940, Picasso réinvestit son atelier de la rue des Grands Augustins. Dans cette rue, il a ses habitudes, notamment au restaurant nommé Le Catalan, tenu par un compatriote. En 1943, il représente à deux reprises la desserte brune à volutes qui trône dans la salle. En ces années grises de l'Occupation, le meuble revêt une signification toute particulière avec un comptoir de cerises stylisé, celui-là même que Picasso tendit à sa future compagne, Françoise Gilot.

Picasso devait peindre des crânes humains pendant toute la durée de la guerre, jusqu'aux années de la Libération comme en témoigne la *Vanité* de 1946. Emblème de l'inanité de l'existence humaine, la tête de mort est associée ici à un symbole de vie tel que la lampe à pétrole.



Henri Matisse
Femme assise
dans un fauteuil
1941-1942

Planche issue de la série
Thèmes et variations
Encre sur papier
52,5 x 40,5 cm
Don de l'artiste, 1943



Henri Matisse
Jeune femme en blanc,
fond rouge
1946

Huile sur toile
92 x 72,5 cm
Dépôt du Centre
Georges-Pompidou, MNAM
(dation Pierre Matisse),
1993



Henri Matisse
Le lanceur de couteau
1947

Planche pour le livre *Jazz*
Pochoirs à la gouache
42,5 x 65 cm
Don de l'artiste, 1948

La guerre, et peut-être encore davantage la très grave opération qu'il subit à Lyon en 1941, marquent une césure importante dans l'œuvre de Henri Matisse : surnommé à l'hôpital « le ressuscité », l'artiste se considère véritablement comme gratifié d'une seconde vie et du même coup libéré de ses recherches passées.

En 1941-1942, il se consacre presque exclusivement à ses *Thèmes et Variations*, dix-sept séries réunissant au total 158 dessins. Chaque série débute par un dessin généralement exécuté au fusain que suivent d'autres développements à la plume.

À la même époque que la série de dessins *Femme assise dans un fauteuil* (1942), Matisse fait don au musée de Lyon de plusieurs livres illustrés. Il vient alors d'inventer pour les planches du livre *Jazz* (1947) un nouveau procédé à la gouache découpée, qui lui permet de « tailler à vif » dans la couleur.

De 1946 à 1948, Matisse se consacre à la série peinte des *Intérieurs* de laquelle *Jeune Femme en blanc, fond rouge* (1946) peut être rapprochée. Alors qu'il parvient à résoudre enfin le conflit entre le dessin et la couleur, Matisse donne une nouvelle conception de l'espace défini par les seules ressources de la couleur, cherchant inlassablement à créer « un art d'équilibre, de pureté, qui n'inquiète ni ne trouble ; [pour] que l'homme fatigué, surmené, éreinté, goûte devant ma peinture le calme et le repos. »



André Derain
Portrait de femme
Huile sur toile
35,3 x 32,5 cm
Legs Léon et Marcelle
Bouchut, 1974



**Léonard-Tsuguharu
Foujita**
Portrait de l'artiste
1926
Huile sur toile
81 x 60,5 cm
Don de l'artiste, 1927



Mario Tozzi
La Servante
1934
Tempéra sur contreplaqué
92 x 73,3 cm
Acquis de l'artiste, 1939



Gino Severini
La Famille du peintre
1936
Huile sur toile
175 x 122 cm
Acquis de l'artiste, 1939

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, dans le contexte d'une société qui tente de se reconstruire, le cubisme s'essouffle ; l'impératif est au « retour à l'ordre ». Les emprunts à la tradition – parfois teintés de nationalisme – caractérisent ce mouvement qui incite les artistes à envisager de nouveau la figuration, à reconsidérer les maîtres anciens et le « beau métier ».

André Derain, qui a été l'un des acteurs du fauvisme, devient l'un des protagonistes majeurs de ce courant en France. Un voyage en Italie en 1921 le conduit aux sources du classicisme, notamment à Raphaël. Derain cultive alors un style résolument figuratif : ses portraits sont détaillés, psychologiques et soucieux de l'apparence du modèle.

Lorsqu'il se représente en 1936 aux côtés de sa femme et de sa fille aînée, Gino Severini reprend la frontalité solennelle des visages byzantins et l'expression fixe des portraits funéraires antiques. Que reste-t-il de l'esprit futuriste dont Severini a été l'une des principales figures en Italie ?

Le *Portrait de l'artiste* (1926) de Léonard-Tsuguharu Foujita témoigne d'un attachement intrinsèque au métier. Ayant quitté en 1913 son Japon natal pour s'établir à Paris, l'artiste conjugue deux formes d'expression : les éléments d'un savoir-faire extrême-oriental et des procédés de la peinture occidentale.



Georges Rouault
Pierrot
 Vers 1938-1939
 Huile sur toile
 106 x 76 cm
 Legs Jacqueline Delubac,
 1997



Georges Rouault
La Sainte Face
 Vers 1938-1939
 Huile sur toile
 95,5 x 68,5 cm
 Legs Jacqueline Delubac,
 1997

La collection du musée de Lyon est riche de quatre œuvres de cet artiste en marge des courants contemporains.

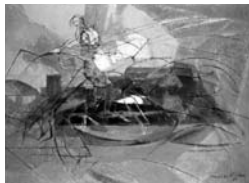
Élevé à Paris dans un milieu d'artisans, Georges Rouault est apprenti verrier à l'âge de 14 ans. Initié à l'art par son grand-père, il développe peu à peu une passion pour la peinture et entre à l'École des Beaux-Arts de Paris, où il devient l'élève de Gustave Moreau de 1891 à 1895. Ces années de formation sont décisives pour le jeune peintre. Mais après la mort de son maître, Rouault traverse une crise morale profonde.

À partir de 1901, ses liens avec les écrivains catholiques Léon Bloy et Joris-Karl Huysmans donnent à son travail une nouvelle signification : il se livre désormais à la description tragique des laissés pour compte de la société. Son œuvre est sous-tendue par son expérience morale et humaine. Le retour aux thèmes religieux s'opère à partir de 1916, par l'exécution de suites gravées, notamment *Miserere* et *Guerre*.

À la fin des années 1930, ses figures de Christ et de Pierrot ainsi que ses portraits atteignent une majesté archaïsante suggérée par le hiératisme des figures, la simplification des formes et l'épaisseur de la matière picturale. Comme dans un vitrail, la couleur crée sa propre lumière.



Marc Chagall
Le Coq
 1947
 Huile sur toile
 126 x 91,5 cm
 Dépôt du Centre
 Georges-Pompidou,
 MNAM (dation Ida
 Chagall), 1990



Jacques Villon
Écuyère haute école
 1951
 Huile sur toile
 54 x 73 cm
 Don du Syndicat d'initiative de
 Lyon, 1954



Raoul Dufy
Le Cargo noir
 1952
 Huile sur toile
 81 x 100 cm
 Don de la veuve de l'artiste,
 1957

À la suite de la Seconde Guerre mondiale, la recherche sur la couleur s'apparente parfois à une quête de la lumière.

Pour Marc Chagall, la couleur demeure une composante essentielle, même dans les heures les plus sombres. Se référant au bestiaire russe, *Le Coq* (1947) est une œuvre hautement autobiographique : dominant un village (Vitebsk ?) dans la nuit, l'oiseau lumineux prend appui sur une palette et abrite dans son plumage l'image d'un couple et le visage du peintre. Ces éléments, ainsi qu'une mariée en rouge, sont peut-être un hommage à sa femme, Bella, récemment disparue.

Si *Écuyère haute école* (1951) manifeste l'intérêt de Jacques Villon pour le thème équestre, le tableau se caractérise par la liberté de son graphisme et le raffinement du coloris. Le dynamisme de la composition résulte d'une combinaison d'aplats de couleurs acides et d'un fractionnement de l'apparence du sujet dont la course s'achève dans un halo lumineux.

Le Cargo noir (1952) de Raoul Dufy est la version la plus aboutie parmi la trentaine d'œuvres consacrées à ce thème, abordé au soir de sa vie. Elle est une expression de sa conception paradoxale de la lumière. Le peintre la définit ainsi : « le soleil au zénith, c'est le noir : on est ébloui ; en face, on ne voit plus rien ». Cette théorie de l'aveuglement est l'une des préoccupations majeures de Raoul Dufy. La recherche sur la lumière est déjà primordiale dans *L'Atelier aux raisins* (1942) qui se double d'un dialogue entre le peintre et son œuvre.



Pablo Picasso
Femme assise sur la plage
10 février 1937
Huile, fusain et pastel sur toile
131 x 163,5 cm
Legs Jacqueline Delubac, 1997



André Masson
Niobé
1947
Huile sur toile
178 x 140 cm
Acquis d'une galerie,
1967



Wifredo Lam
La Femme au couteau
1950
Huile sur toile
126 x 99,5 cm
Legs Jacqueline Delubac,
1997



Wifredo Lam
La Confiance
1962
Huile sur toile
130 x 98 cm
Legs Jacqueline Delubac,
1997

Cette section réunit des artistes qui, à des degrés divers, ont participé au mouvement surréaliste. Défini par le poète André Breton en 1924, le surréalisme prône un « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer le fonctionnement réel de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale ».

En février 1937, Pablo Picasso reprend le thème des baigneuses, qu'il a déjà traité dans les années 1920. Cependant, celles de 1937 ne sont plus des femmes extraverties jouant sur la plage. Ce sont des personnages repliés sur eux-mêmes comme des figures de la mélancolie.

De retour en France en 1945 après son exil américain, André Masson peint des toiles qui reflètent encore l'angoisse liée à la guerre : *Niobé* (1947), personnage de la mythologie grecque, rend hommage à la figure maternelle en deuil de ses enfants.

D'autres artistes, tel Wifredo Lam, s'inscrivent aussi parmi les « explorateurs de l'inconscient », se risquant à une synthèse entre des images archaïques inspirées de cultures lointaines et ce qu'ils ont appris de Picasso et des surréalistes.



Paul Nash
Earth Home
(Maison de terre)
1939
Huile sur toile
71 x 91,5 cm
Acquis avec l'aide du
FRAM, 1983



Henri de Waroquier
Douleur
1943
Huile et cire sur carton
55,7 x 44 cm
Dépôt du Fonds national
d'art contemporain, 1950



Étienne-Martin
Pietà
1944-1945
Bois d'olivier
117 x 45 x 45 cm
Acquis d'un
collectionneur, 2008

Comment exprimer l'angoisse ressentie devant la montée des périls, comment peindre la guerre ? Quelles que soient leur nationalité et leurs expériences personnelles, de nombreux artistes tentent de répondre à ces questions.

Lorsqu'il représente en 1939 une sorte de caverne labyrinthique enfouie dans le sol, l'artiste anglais Paul Nash ne fait-il pas allusion à l'angoisse des tranchées de la Première Guerre mondiale, dont il a fait l'expérience en tant que peintre officiel ?

Le Désastre (1942) de Maria Helena Vieira da Silva, peintre d'origine portugaise, fait référence au bombardement d'une gare en Pologne. Le fractionnement de l'espace crée un sentiment de discontinuité et de vertige à l'image de l'effroi qui s'est emparé de la foule.

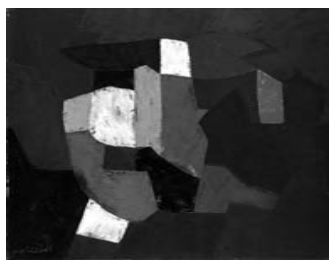
Pour exprimer la douleur, Henry de Waroquier reste fidèle aux modes de représentation allusive. Dans les années 1930, ce thème est essentiel pour l'artiste qui « [s']oblige à poursuivre sur les visages les traces de la douleur comme le signe le plus humain de la beauté ».

C'est aussi une expression intemporelle de la souffrance que tend à exprimer Étienne-Martin dans la *Pietà* (1944-1945). La représentation de ce thème chrétien associé à des sources formelles océaniques renforce l'expressivité de cette œuvre.

Réalisée durant l'exil américain de l'artiste, *La Prisonnière* (1943) de Ossip Zadkine crie l'enfermement des prisonniers, l'effroi du silence.



Maria Helena Vieira da Silva
La Véranda
1948
 Huile sur toile
 106 x 146,5 cm
 Acquis de l'artiste, 1965



Serge Poliakoff
Composition
1955
 Huile sur toile
 89 x 116,5 cm
 Legs Jacqueline Delubac, 1997

Cette section présente des artistes d'origines diverses dont les recherches oscillent entre l'abstraction et la figuration et dont l'organisation des compositions repose sur un jeu de formes ou de motifs colorés.

D'origine juive, né en Algérie, Jean Atlan décide en 1944, après deux années d'enfermement, de se consacrer pleinement à la peinture. Cherchant à traduire des pulsions telluriques originelles, il enchaîne des formes mystérieuses, évocatrices de l'organique et du végétal, dans une gamme de tons terreux.

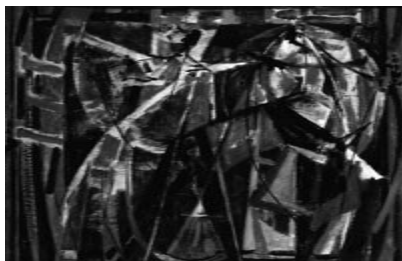
Immigré russe, Serge Poliakoff porte une attention passionnée à Cézanne et à Monet dès son arrivée à Paris en 1923. Il élabore un espace pictural resserré et plat, fait de formes uniquement suggérées par les couleurs. Cette disposition frontale de tons forme une étendue que le regard est invité à parcourir.

Originaire de Lisbonne, Maria Helena Vieira da Silva s'établit à Paris en 1928. Ses recherches portent sur la fragmentation de l'espace, structuré par des agencements qui rappellent les azulejos (carreaux de céramique portugais). *La Véranda* (1948) apparaît tel un caisson de lignes colorées convergentes, dont l'imbrication formelle peut générer un sentiment d'angoisse.

Lorsque la Seconde Guerre mondiale éclate, Roger Bissière se retire dans le Lot et cesse de peindre pour renouer avec les gestes les plus humbles. Quand il reprend la peinture en 1944, il rejette ses recherches initiales pour puiser intégralement son inspiration aux sources de la nature.



Alfred Manessier
*Angelus domini
 nuntiavit mariae*
 1947
 Huile sur toile
 116 x 73 cm
 Dépôt du Centre
 Georges-Pompidou,
 MNAM (dation Alfred
 Manessier), 1997



Jean Bertholle
Tauromachie
 1955
 Huile sur toile
 59,8 x 91,8 cm
 Don de l'artiste, 1997

Pendant l'Occupation, une nouvelle forme d'expression voit le jour : l'abstraction dite lyrique. Cette tendance est révélée en 1941, à Paris, lors de l'exposition « Jeunes Peintres de Tradition Française ». Organisée par le peintre Jean Bazaine, elle réunit notamment Jean Bertholle, Jean le Moal et Alfred Manessier, qui préfèrent se désigner eux-mêmes comme non figuratifs, plutôt qu'abstraites.

Refusant une abstraction qui lui semble « une géométrie sans vie », Bazaine aspire à un acte de peindre qui soit comme « le geste de la nature ». Il cherche d'abord à remettre en question l'apparence des choses et adopte une structure colorée qui, vers 1942-1943, doit beaucoup aux vitraux de Chartres et à la leçon de Bonnard et de Matisse.

Peintre de paysage, Manessier est fasciné par la lumière qui transfigure le réel, particulièrement celle de la baie de Somme, son pays natal. Connu pour ses engagements de nature politique, Manessier travaille également pour le renouveau de l'art sacré par la création de vitraux. Quel que soit le domaine abordé, il demeure fidèle à son refus de la représentation illusionniste pour privilégier la couleur et la structure.

Dans les années 1930, comme Manessier, Le Moal et Bertholle cèdent à l'influence conjuguée du surréalisme et de Picasso. Après 1945, ces deux influences s'estompent dans leur œuvre au profit d'une abstraction qui tend à privilégier les lignes de force des motifs choisis.



Étienne-Martin
La Sauterelle
1933
Plâtre
164 x 37,6 x 53 cm
Don Françoise Dupuy-
Michaud, 1996



Jean Le Moal
Femme debout
1936
Bronze
133 x 26 x 29 cm
Don de l'artiste, 1995



Jean Fautrier
Nu
1944
Encre de Chine
et frottage de fusain
26 x 19,5 cm
Acquis d'une galerie,
2007



Jean Fautrier
My Fair Lady
(Ma gente dame)
1956
Huile sur papier marouflé
sur toile
89,5 x 116 cm
Legs Jacqueline Delubac, 1997

En 1945, le peintre Jean Fautrier présente à Paris la série des *Otages*, œuvres peintes entre 1942-1943 sous le choc de plusieurs exécutions dont il a été le témoin. Pour exprimer ce qu'il considère comme infigurable, Fautrier expérimente avec cette série une technique nouvelle, travaillant la matière par couches épaisses de blanc d'Espagne, d'huile et de colle. S'opposant au concept d'une peinture « informelle », le peintre exécute dans les années 1950 des séries de peintures aux sujets identifiables comme celle des *Nus* de 1956, dont les titres sont empruntés au jazz et au music-hall, et à laquelle se rattache *My Fair Lady* (1956).

Ce traitement par la matière du corps féminin se retrouve aussi dans le plâtre de *La Sauterelle* (1933) d'Étienne-Martin, figure archaïque au port altier, qui n'est pas sans évoquer la statuaire égyptienne. Le sculpteur y voit la Femme-Mère, la déesse-terre des forces telluriques, maîtresse des lignages. Fortement sexuée, elle contraste d'autant plus avec la *Femme debout* (1936) de Jean Le Moal, toute linéaire.



Bram van Velde
Sans titre (*Le Cheval majeur*), Montrouge
1945
 Technique mixte
 113 x 76 cm
 Acquis avec l'aide du
 FRAM, 2008



Geer van Velde
Composition
 Huile sur toile
 146 x 134 cm
 Acquis avec l'aide du FRAM,
 2005



Geer van Velde
Sans titre
 23,3 x 20 cm
 Gouache et crayon
 sur papier
 Don Elisabeth van Velde et Piet
 Moget, 2005

L'œuvre des frères Bram et Geer van Velde, d'origine hollandaise, s'est développé sur la scène artistique française en marge des courants esthétiques de leur époque.

Au cours des années 1930, Bram se détache progressivement de la figuration. Vers 1945, la composition *Le Cheval majeur* est caractéristique de ce processus de défiguration : aucune allusion au monde visible ne transparait désormais de la toile malgré son titre posthume.

Dès 1944, Geer s'oriente vers l'abstraction sans renoncer à l'observation du réel. De cette oscillation entre figuration et abstraction témoigne la série des *Ateliers* des années 1948 et 1952, très architecturée, où le travail du dessin vient encore structurer la toile. À la fin des années 1950, la relation de l'intérieur et de l'extérieur, déjà abordée dans les années 1940, inspire des compositions – comme celle de 1957 – où la couleur gagne en autonomie.

Un autre peintre, Joseph Sima, s'est attaché, lui aussi, au processus de dématérialisation du sujet, comme en témoigne *Champs* (1963), dont l'aspect onirique est suggéré par des formes diaphanes.

À sa manière, Germaine Richier explore en sculpture la question de l'espace dans *Le Griffu* (1952) dont les extrémités sont reliées par un filet linéaire. Ce n'est pas tant le caractère inquiétant de cette figure, que le déploiement spatial de celle-ci, qui retient l'intérêt de l'artiste.



Hans Hartung
T. 1955-33
1955
Huile sur toile
92 x 61 cm
Legs Jacqueline
Delubac, 1997



Nicolas de Staël
La Cathédrale
1955
Huile sur toile
195 x 130 cm
Acquis avec l'aide du
FRAM, 1984



Antoni Tàpies
Canapé
1984
Technique mixte
sur contreplaqué
270 x 220 cm
Acquis avec l'aide
du FRAM, 1984



Olivier Debré
Signe personnage
1985
Encre de Chine
147 x 80 cm
Acquis d'une galerie avec
l'aide du FRAM, 2006

Dans les années 1950, le recours au noir rejoint une autre problématique plastique majeure, celle du signe.

Dès 1922, Hans Hartung expérimente dans des dessins à l'encre et au fusain un mode d'expression abstraite, où le geste est la trace de l'expérience vécue de l'artiste.

Dans ses *Signes-personnages* (de 1945 à 1990), Olivier Debré, à l'instar de Hartung, cherche à projeter « dans des formes qui devenaient évidentes, cette chaleur que l'on aurait en soi ».

La majestueuse *Cathédrale* (1955) de Nicolas de Staël se construit par l'imbrication de deux plans : l'un défini par des harmonies lisses de noir et de bleu, l'autre constitué d'une mosaïque de formes, vigoureusement brossées de blanc.

Frédéric Benrath, quant à lui, peint un espace méditatif d'où toute trace de geste a disparu : seuls un jeu de lumière et d'infimes variations de la surface animent la toile.

Renonçant à toute référence, Antoni Tàpies privilégie la matière, réduisant les formes à l'apparence de signes et simplifiant sa palette colorée. Ses œuvres révèlent toujours une certaine ambiguïté, entre réalisme et abstraction.

Proche de Tàpies, la peinture de Paul Rebeyrolle se veut, à travers sa matérialité et sa violence, un hommage parodique aux maîtres anciens.

D'autres artistes appliquent les recherches sur le signe à l'intégration de la sculpture dans l'espace public : ainsi l'abstraction allusive de François Stahly et le purisme des formes de Marta Pan. Berto Lardera, quant à lui, s'intéresse à l'occupation dynamique du vide en jouant sur l'interprétation et la transparence des plans.



Jean Dubuffet
Paysage blond
 Mai-juillet 1952
 Huile sur isorel
 114 x 146 cm
 Acquis de l'artiste, 1956



Jean Dubuffet
Le Verre d'eau V
 1967
 Vynyle sur toile
 250 x 130,5 cm
 Legs Jacqueline Delubac,
 1997

En 1942, Jean Dubuffet quitte définitivement le négoce en vin pour se consacrer pleinement à la création. Il s'engage alors volontairement dans une recherche expérimentale, adoptant une manière proche des expressions enfantines ou des graffiti, prônant une ignorance délibérée des codes de l'art. Il triture et incise la matière, explorant tous les possibles, dans une attitude iconoclaste.

Le travail de la matière devient le sujet même des *Paysages du mental* qu'il réalise en 1952 et auxquels se rattache *Paysage blond* (1952) présenté ici. L'équivoque est reine dans ce grand paysage désertique dont il est difficile de savoir s'il s'agit d'une vue aérienne ou d'une coupe géologique. Premier tableau de Dubuffet à entrer dans une collection publique en France, le *Paysage blond* a été acquis en 1956 par le musée grâce à l'obstination du critique René Derouille et de l'artiste Philippe Dereux.

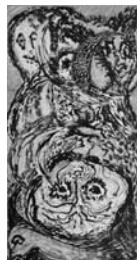
Le *Verre d'eau V* (1967), qui fait partie de l'exceptionnel legs de Jacqueline Delubac, se rattache au cycle de *L'Hourloupe* réalisé entre 1962 et 1974. Dubuffet fait alors l'inventaire du monde au moyen d'un vocabulaire réduit à des formes cernées de noir et hachurées de blanc, de bleu ou de rouge, qu'il décline en dessin, peinture, sculpture, architecture et spectacle. Dans cet esprit, il réalise plusieurs séries inspirées par des objets de la vie quotidienne, notamment ce *Verre d'eau*, ultime version de ce thème, qu'il traite de manière monumentale.



Gaston Chaissac
Totem
1961
Huile sur bois
245 x 40 cm
Don de la veuve
de l'artiste, 1968



Pierre Bettencourt
La Prise de Constantinople
1965
Technique mixte
244 x 153 cm
Dépôt du Fonds
national d'art
contemporain, 1978



Jean Raine
La Proie de l'ombre
1966
Encre sur papier
marouflé sur toile
291 x 151 cm
Don de Sanky
et Pierre Raine, 2007

Parmi les tendances primitivistes qui se font jour autour de 1945, en réaction aux horreurs du récent conflit mondial, il en est une qui fait appel à la fois aux arts populaires et aux productions marginales.

Issu d'une famille modeste d'artisans, Gaston Chaissac est très informé de l'art de son temps mais se tient à l'écart de toute tendance artistique en accomplissant son œuvre dans une solitude presque totale. Ses premiers totems apparaissent en 1954, le plus souvent à partir de planches de bois récupérées d'une scierie voisine. Celui de Lyon se présente comme un puzzle monumental de formes abstraites d'où émerge un visage.

Pierre Bettencourt découvre la création plastique en chassant, avec Dubuffet, le papillon qu'il considère comme « son premier maître à peindre, car il est un modèle de métamorphose ». La littérature, qui est sa vocation première, est également une source d'inspiration. Ses nombreux voyages façonnent son imaginaire et l'invitent à utiliser des matériaux trouvés dans la nature, comme en témoigne *La Prise de Constantinople* (1965).

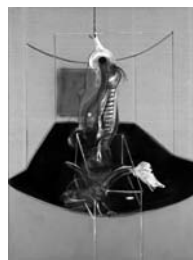
Familier du surréalisme et du groupe CoBrA, Jean Raine se consacre, parallèlement à l'écriture, plus régulièrement à la peinture à partir de 1957 et exécute de grandes encres sur papier, son support de prédilection. Il donne alors naissance à un bestiaire primitif de monstres comme celui qui anime *La Proie de l'ombre* (1966).



Francis Bacon
Étude pour une corrida
n° 2
1969
Huile sur toile
198,3 x 147,5 cm
Legs Jacqueline Delubac,
1997



Étienne-Martin
Le Cerbère
1977
Bois de châtaigner
220 x 190 x 120 cm
Acquis avec l'aide
du Fonds Régional
d'Acquisition des
Musées (FRAM),
1985



Francis Bacon
Carcasse de viande
et oiseau de proie
1980
Huile sur toile
198 x 147 cm
Legs Jacqueline Delubac
1997

Francis Bacon affirme vouloir faire « la peinture la meilleure du cri humain ». Fasciné par la figure humaine depuis ses débuts en 1944, l'artiste britannique la soumet encore à toutes les déformations à la fin de sa carrière.

En 1969, Bacon peint trois *Étude(s) pour une corrida*. Ce thème lui a peut-être été suggéré par son ami Michel Leiris, auteur de livres sur la taumachie, ou encore par Pablo Picasso, auquel Bacon s'est souvent référé dans son œuvre. Isolés dans un cercle à l'image de l'arène, le torero et le taureau sont représentés dans un combat fusionnel dont le mouvement est suggéré par un jeu de courbes. En brossant sa toile, Bacon a fait perdre à la tête sa forme humaine, lui donnant en retour des traits d'animalité. Dans la tribune, la présence d'un étendard nazi, donne à la composition une signification politique incertaine.

Dans *Carcasse de viande et oiseau de proie* (1980), Bacon renoue avec un thème classique de l'histoire de l'art qu'il a déjà plusieurs fois abordé : celui du bœuf écorché, magistralement traité par Rembrandt au 17^e siècle ou Chaïm Soutine au 20^e siècle. Dédoublée dans le tableau, la cage concentre le regard du spectateur sur la carcasse de viande et le rapace aux ailes déployées.

En regard, *Le Cerbère* (1977) d'Étienne-Martin repose aussi sur l'ambiguïté de la puissance animale, dont la difformité inquiétante se double, dans le cas présent, d'une pesante massivité.



Bernard Rancillac
Les Gardes rouges défilent
1966

Vinylique sur toile
200 x 170 cm
Dépôt du Fonds national d'art
contemporain, 1978

L'impact du Pop art américain donne naissance, en France, à une peinture baptisée « Figuration narrative » lors de l'exposition manifeste « Mythologies quotidiennes », présentée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1964. Réfutant l'art abstrait, puisant leur inspiration dans le monde quotidien et l'imagerie populaire, les artistes de ce mouvement se livrent à une peinture qui dénonce les dérives politiques et sociales des années 1960. Ils créent une esthétique froide et directe, mêlant le plus souvent, à très grande échelle, des procédés de reproduction photographique à des aplats de couleur fortement cernés.

À partir d'une image de magazine liée à l'actualité politique, Bernard Rancillac rend compte de la révolution culturelle chinoise imposée par Mao-Tsé-Toung, alors que Jacques Monory s'inspire du roman noir de série B qu'il traite dans une monochromie bleue conférant une impression d'intemporalité.

Valerio Adami, Eduardo Arroyo, Erró ou Hervé Télémaque témoignent d'une palette d'inspiration et d'expression étendue, détournant des motifs de la bande dessinée et de la publicité, empruntant au tract politique ou pastichant de grands maîtres, tel Picasso dans le tableau d'Erró.

Artistes exposés

CUNO AMIET SOLEURE (SUISSE), 1868 – OSCHWAND (BELGIQUE), 1961
ANONYME (CÔTE D'IVOIRE)
JEAN ATLAN CONSTANTINE (ALGÉRIE), 1913 – PARIS, 1960
EDUARDO ARROYO* MADRID, 1937 – VIT ET TRAVAILLE À MADRID ET À PARIS
FRANCIS BACON DUBLIN, 1909 – MADRID, 1992
JEAN BAZAINE PARIS, 1904 – CLAMART, 2001
FRÉDÉRIC BENRATH CHATOU, 1930 – PARIS, 2007
JOSEPH BERNARD VIENNE, 1866 – BOULOGNE-SUR-SEINE, 1931
JEAN BERTHOLLE DIJON, 1909 – PARIS, 1996
PIERRE BETTENCOURT SAINT-MAURICE-D'ÉTELAN, 1917 – STIGNY, 2006
ROGER BISSIÈRE* VILLERÉAL, 1886 – BOISSIÉRETTE, 1964
MARIA BLANCHARD SANTANDER (ESPAGNE), 1881 – PARIS, 1932
PIERRE BONNARD FONTENAY-AUX-ROSES, 1867 – LE CANNET, 1947
GEORGES BRAQUE ARGENTEUIL, 1882 – PARIS, 1963
MARC CHAGALL VITEBSK (RUSSIE), 1887 – SAINT-PAUL, 1985
GASTON CHAISSAC AVALLON, 1910 – LA-ROCHE-SUR-YON, 1964
ÉMILIE CHARMY SAINT-ÉTIENNE, 1878 – CROSNE, 1974
JEAN CHEVALIER SAINT-PIERRE-DE-CHANDIEU, 1913 – LYON, 2002
ANNE DANGAR EAST KEMPSEY (AUSTRALIE), 1885 – SABLONS, 1951
OLIVIER DEBRÉ PARIS, 1920 – PARIS, 1999
ROBERT DELAUNAY PARIS, 1885 – MONTPELLIER, 1941
SONIA DELAUNAY GRADJSK (UKRAINE), 1885 – PARIS, 1979
MAURICE DENIS GRANVILLE, 1870 – PARIS, 1943
ANDRÉ DERAIN CHATOU, 1880 – GARCHES, 1954
KEES VAN DONGEN DELFSHAVEN (PAYS-BAS), 1877 – MONTE-CARLO, 1968
JEAN DUBUFFET LE HAVRE, 1901 – PARIS, 1985
RAOUL DUFY LE HAVRE, 1877 – FORCALQUIER, 1953
ERRÓ* OLAFSVIK (ISLANDE), 1932 – VIT ET TRAVAILLE À PARIS, EN THAÏLANDE ET EN ESPAGNE
ETIENNE-MARTIN LORIOL, 1913 – PARIS, 1995
ALEXANDRA EXTER BELOSTOK (ACTUELLE POLOGNE), 1882 – FONTENAY-AUX-ROSES, 1949
JEAN FAUTRIER PARIS, 1898 – CHÂTENAY-MALABRY, 1964
EMILE OTHON FRIESZ LE HAVRE, 1879 – PARIS, 1949
MARCEL GIMOND TOURNON-SUR-RHÔNE, 1894 – NOGENT-SUR-MARNE, 1961
ALBERT GLEIZES PARIS, 1881 – AVIGNON, 1953
NATALIA GONTCHAROVA NAGAËVO (RUSSIE), 1881 – PARIS, 1962
HANS GRUNDIG DRESDE (ALLEMAGNE), 1901 – DRESDE, 1958
LEA GRUNDIG DRESDE (ALLEMAGNE), 1906 – DRESDE, 1977
HANS HARTUNG LEIPZIG (ALLEMAGNE), 1904 – ANTIBES, 1989
HENRI HAYDEN VARSOVIE, 1883 – PARIS, 1970
ALEXEJ VON JAWLENSKY TORJOK (RUSSIE), 1864 – WIESBADEN (ALLEMAGNE), 1941
MAÏNIE JELLETT DUBLIN, 1897 – DUBLIN, 1944
KÄTHE KOLLWITZ KÖNIGSBERG (ACTUELLE KALINGRAD, RUSSIE), 1867 – MORITZBURG (ALLEMAGNE), 1945
ROGER DE LA FRESNAYE LE MANS, 1885 – GRASSE, 1925
WIFREDO LAM SAGUA-LA-GRANDE (CUBA), 1902 – PARIS, 1982
MICHEL LARIONOV TIRASPOL (ACTUELLE RÉPUBLIQUE DE MOLDAVIE), 1881 – FONTENAY-AUX-ROSES, 1964
JEAN LE MOAL AUTHON-DU-PERCHE, 1909 – CHILLY-MAZARIN, 2007
BERTO LARDERA* LA SPEZIA (ITALIE), 1911 – PARIS, 1989
HENRI LAURENS PARIS, 1885 – PARIS, 1954
FERNAND LÉGER ARGENTAN, 1881 – GIF-SUR-YVETTE, 1955
KASIMIR MALEVITCH KIEV (RUSSIE), 1878 – SAINT-PÉTERSBOURG, 1935
ALFRED MANESSIER SAINT-OUEN, 1911 – ORLÉANS, 1993
ALBERT MARQUET BORDEAUX, 1875 – PARIS, 1947
ANDRÉ MASSON BALAGNY-SUR-THÉRAIN, 1896 – PARIS, 1987
JACQUES MONORY* PARIS, 1924 – VIT ET TRAVAILLE À CACHAN
HENRI MATISSE LE CATEAU-CAMBRÉSIS, 1869 – NICE, 1954
PAUL NASH LONDRES, 1889 – BOSCOMBE, 1946
MARTA PAN* BUDAPEST (HONGRIE), 1923 – PARIS, 2008
PABLO PICASSO MÁLAGA (ESPAGNE), 1881 – MOUGINS, 1973
SERGE POLIAKOFF MOSCOU, 1900 – PARIS, 1969
ROBERT POUYAUD PARIS, 1901 – ASNIÈRES-SOUS-BOIS, 1970
JEAN RAINE SCHAERBEEK (BELGIQUE), 1927 – LYON, 1986
BERNARD RANCILLAC PARIS, 1931 – VIT ET TRAVAILLE À PARIS
PAUL REBEYROLLE* EYMOUTIERS, 1926 – BOUDREVILLE, 2005
GERMAINE RICHIER GRANS, 1902 – MONTPELLIER, 1959
JULIETTE ROCHE-GLEIZES PARIS, 1884 – PARIS, 1980
GEORGES ROUAULT PARIS, 1871 – PARIS, 1958
GINO SEVERINI CORTONE (ITALIE), 1883 – MEUDON, 1966
PAUL SIGNAC PARIS, 1863 – PARIS, 1935
JOSEPH SIMA JAROMER (RÉPUBLIQUE TCHÈQUE), 1891 – PARIS, 1971
NICOLAS DE STAËL SAINT-PÉTERSBOURG (RUSSIE), 1914 – ANTIBES, 1955
FRANÇOIS STAHLY* CONSTANCE (ALLEMAGNE), 1911 – MEUDON, 2006
LÉOPOLD SURVAGE MOSCOU, 1879 – PARIS, 1968
ANTONI TÀPIES BARCELONE (ESPAGNE), 1923 – VIT ET TRAVAILLE À BARCELONE
HERVÉ TÉLÉMAQUE* PORT-AU-PRINCE (HAÏTI), 1937
MARIO TOZZI FOSSOMBRONE (ITALIE), 1895 – SAINT-JEAN-DU-GARD, 1979
LÉONARD-TSUGUHARU FUJITA TOKYO, 1886 – ZÜRICH (SUISSE), 1968
MAURICE UTRILLO PARIS, 1883 – DAX, 1955
SUZANNE VALADON BESSINES-SUR-GARTEMPE, 1865 – PARIS, 1938
HENRY VALENSI ALGER, 1883 – BAILLY, 1960
BRAM VAN VELDE ZOETERWOUDE (PAYS-BAS), 1895 – GRIMAUD, 1981
GEER VAN VELDE LISSE (PAYS-BAS), 1898 – CACHAN, 1977
MARIA HELENA VIERA DA SILVA LISBONNE, 1908 – PARIS, 1992
JACQUES VILLON DAMVILLE, 1875 – PUTEAUX, 1963
ÉDOUARD VUILLARD CUISEAUX, 1868 – LA BAULE-ESCOUBLAC, 1940
HENRI DE WAROQUIER PARIS, 1881 – PARIS, 1970
OSSIP ZADKINE VITEBSK (RUSSIE), 1890 – PARIS, 1967

* LES ŒUVRES DE CES ARTISTES PRÉSENTÉES DANS L'EXPOSITION NE FONT PAS PARTIE DE LA COLLECTION DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS LYON.

Exposition *Picasso, Matisse, Dubuffet, Bacon...*
Les modernes s'exposent au musée des Beaux-Arts de Lyon

Commissaire de l'exposition : Sylvie Ramond,
conservateur en chef du patrimoine, directeur du musée
des Beaux-Arts de Lyon, assistée de Laurence Berthon,
chargée de documentation
Scénographie : Philippe Maffre et Flavio Bonuccelli [MAW]

Outils d'aide à l'interprétation : Cécilia de Varine,
assistée de Coline Valdenaire, assistante d'exposition
et Charlotte Mortamais, stagiaire
Relectures : Léna Widerkehr
Iconographie : Rebecca Duffeix
Graphisme : Agence Mordicus
Images : © Lyon, MBA / Alain Basset
© Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2009