

1945-1949

REPARTIR À ZÉRO

comme si la peinture n'avait jamais existé

1945 : le monde se réveille du long cauchemar de la Seconde Guerre mondiale, avec joie et désespoir. Joie d'une liberté retrouvée, désespoir de constater que le pire a eu lieu.

1949 : le monde occidental se sépare en deux camps, Est et Ouest, communiste et capitaliste. La guerre froide s'installe.

Exposition du 24 octobre 2008 au 2 février 2009



Musée des Beaux-Arts de Lyon
20 place des Terreaux
69001 Lyon
33(0)4 72 10 17 40

Commissariat de l'exposition

Éric de Chassey, professeur à l'Université François-Rabelais de Tours, membre de l'Institut universitaire de France.

Sylvie Ramond, conservateur en chef du patrimoine, directeur du Musée des Beaux-Arts.

Cette exposition est reconnue d'intérêt national par le Ministère de la culture et de la communication / Direction des musées de France. Elle bénéficie à ce titre d'un soutien financier exceptionnel de l'État.

1945-1949

REPARTIR À ZÉRO

comme si la peinture n'avait jamais existé

Sommaire	2
Communiqué de presse	4
Artistes présentés	5
Parcours de l'exposition	6
Éric de Chassey « Après la table rase », catalogue de l'exposition. (Extraits)	11
Quelques dates historiques et artistiques	16
Sommaire du catalogue	18
Œuvres exposées	19
Scénographie de l'exposition	26
Autour de l'exposition	27
Informations pratiques	28
Les partenaires de l'exposition	29
FRAME	
Terra Foundation	
The Annenberg Foundation	
CIC	
Grant Thornton	
France Info	
Paris première	
Télérama	
Le Petit Bulletin	

Contact presse

Sylvaine Manuel de Condinguy

Musée des Beaux-Arts de Lyon

Tel. +33(0)4 78 38 57 51 / sylvaine.manuel@mairie-lyon.fr



Les visuels des œuvres présentées dans l'exposition et disponibles pour la presse sont téléchargeables à l'adresse suivante :

<http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/presse/presse>

[...] ce qui est fascinant et important, c'est de prendre les artistes au sérieux et les prendre au sérieux, c'est essayer de comprendre ce qu'ils nous disent. Comprendre d'où ils viennent et analyser les idées qu'ils mettent en forme pour mieux saisir ce qu'ils essaient de nous transmettre pour nous convaincre de leur vision du monde. Car si les artistes n'avaient pas quelque chose à nous dire, ils resteraient simplement chez eux, ils resteraient muets, ils ne montreraient rien. C'est donc leur message, leur vision du monde que l'on doit interpeller afin que – dans la diversité même – on puisse étudier les différences, les enjeux. [...] C'est cette représentation du monde en changement à travers un langage que l'on croyait stable qui fait sens. Quand tu compares et que tu montres toutes les réactions différentes qui affectent un milieu dans un laps de temps assez circonscrit, comme vous allez le faire dans l'exposition, cela ouvre tout un tas de chemins, permet de poser des questions originales sur la production artistique.

Serge Guilbaut, professeur, University of British Columbia, Vancouver ; entretien avec Éric de Chassey, catalogue de l'exposition « 1945-1949. Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé », édition Hazan, 2008, p. 322.

1945-1949

REPARTIR À ZÉRO

comme si la peinture n'avait jamais existé

Communiqué de presse

Cette grande exposition est consacrée à l'art de l'après Seconde Guerre mondiale, en Europe et en Amérique du Nord. La période retenue est celle de l'immédiate après-guerre, qui va de 1945 jusqu'à la guerre froide (1945-1949). Ce qui rassemble les artistes d'un monde occidental provisoirement réuni, pendant ce bref moment, est le sentiment de devoir repartir à zéro, de refonder un art débarrassé des idéologies qui avaient accompagné la création artistique depuis le début du XX^e siècle.

Les expériences traumatiques — la destruction de régions entières, la mort de dizaines de millions d'êtres humains, la découverte des camps de concentration nazis où abondent des cadavres, l'explosion de deux bombes atomiques sur Hiroshima et Nagasaki — constituent, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, le point de départ à partir duquel nombre d'artistes, de part et d'autre de l'Atlantique quoique avec des accents différents, envisagent désormais la création. Ils en tirent la conclusion qu'il ne saurait y avoir d'autre méthode désormais que de « repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé », pour reprendre la formule explicite du peintre américain Barnett Newman.

Pendant quelques années, entre 1945 et 1950, jusqu'à ce que triomphe la guerre froide et qu'apparaissent à nouveau des divisions infranchissables au sein du monde de l'art comme dans le reste de la société, une situation d'ouverture et de générosité a été créée par ces sentiments mêlés d'urgence et de perte, de possible renouveau radical et de perte brutale du passé. Hommes et femmes ont échangé idées, œuvres, et méthodes dans un paysage artistique à la fois libre et très diversifié. C'est ainsi que, en Amérique comme en Europe, se sont multipliées les pratiques expérimentales marquées par le primitivisme et l'automatisme, en particulier en peinture mais aussi en sculpture ou en photographie.

L'histoire de l'art a rapidement choisi de considérer cette période comme une parenthèse, un moment de formation quelque peu naïf avant que les artistes nouvellement émergés atteignent leur pleine maturité. En même temps, elle a aussi figé la situation en deux blocs opposés. D'un côté, l'expressionnisme abstrait américain (avec Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, David Smith ou Willem De Kooning) marqué par une rupture brutale avec le passé de l'art et l'invention d'un nouveau sujet héroïque : l'idéal du pionnier de Western transposé dans les beaux-arts. De l'autre côté, les abstraits lyriques (Nicolas de Staël, Wols, Bram van Velde, Pierre Soulages) d'une École de Paris acharnée à retrouver la gloire de la capitale artistique cosmopolite de la première moitié du vingtième siècle.

L'exposition entend opérer une mise à plat de la situation artistique qui a prévalu pendant cette brève période où, souvent sans aucune concertation ni connaissance réciproque, des artistes ont voulu repartir à zéro. Elle permettra notamment de dépasser le face-à-face Paris / New-York, en montrant comment le foisonnement de la création dans ces villes allait au-delà des deux ou trois figures qu'on en retient généralement, mais aussi en mettant en valeur une géographie plus complexe, qui intègre tant le reste du vieux continent (Antoni Tàpies à Barcelone, Carl Buchheister à Hanovre, Lucio Fontana à Milan, les post-surréalistes tchèques ou polonais) que la Côte Ouest des États-Unis (notamment les jeunes expérimentaux de San Francisco, comme Frank Lobdell ou Sam Francis), voire le Canada (avec le groupe des Automatistes, autour de Jean-Paul Riopelle). Elle permettra ainsi de donner leur juste place à des figures souvent oubliées aussi bien qu'à quelques personnalités reconnues, dont elle montrera des ensembles monographiques exceptionnels.

Cette période, il faut le souligner, est un moment décisif dans la carrière de quelques-uns des plus grands artistes du XX^e siècle — Pollock, Newman, Rothko, Soulages, Fontana — qui créèrent alors certains de leurs chefs-d'œuvre, dont beaucoup seront réunis ici pour la première fois.

1945-1949

REPARTIR À ZÉRO

comme si la peinture n'avait jamais existé

Artistes présentés

PEINTRES

- Jean Atlan (F)
- Willi Baumeister (D)
- Roger Bissière (F)
- Marian Bogusz (PL)
- Camille Bryen (F)
- Carl Buchheister (D)
- Alberto Burri (I)
- Peter Busa (US)
- Constant (NL)
- Olivier Debré (F)
- James Budd Dixon (US)
- Enrico Donati (IT/US)
- Jacques Doucet (F)
- Jean Dubuffet (F)
- Jean Fautrier (F)
- Lucio Fontana (I)
- Sam Francis (US)
- Arshile Gorky (ARM/US)
- Hans Hartung (D/FR)
- Hans Hofmann (US)
- Josef Istler (CZ)
- Asger Jorn (DK)
- Gerome Kamrowski (US)
- Franz Kline (US)
- Willem De Kooning (US)
- Lee Krasner (US)
- Franz Krauze (D)
- Lawrence Kupferman (US)
- Frank Lobdell (US)
- Georges Mathieu (F)
- Knud Merrild (US)
- Henri Michaux (B)
- Robert Motherwell (US)
- Barnett Newman (US)
- Erik Ortvad (DK)
- Alfonso Ossorio (PH/US)
- Francis Picabia (CUB/FR)

- Serge Poliakoff (R/FR)
- Jackson Pollock (US)
- Jean-Paul Riopelle (CAN)
- Mark Rothko (US)
- Endre Rozsda (H)
- Antonio Saura (SP)
- Gérard Schneider (F)
- Charles Seliger (US)
- Sal Sirugo (US)
- Jerzy Skarzynski (PL)
- Pierre Soulages (F)
- Nicolas de Staël (F)
- Clyfford Still (US)
- Władysław Strzemiński (PL)
- Antoni Tàpies (SP)
- Bram van Velde (NL/FR)
- Wols (D/FR)
- Andrzej Wróblewski (PL)

SCULPTEURS

- Seymour Lipton (US)
- Sante Monachesi (I)
- Germaine Richier (F)
- David Smith (US)

PHOTOGRAPHES

- Chargesheimer (D)
- Zbigniew Dłubak (PL)
- Miloš Koreček (CZ)
- Fortunata Obrąpalska (PL)
- Vilem Reichmann (CZ)
- Leonard Sempoliński (PL)
- Aaron Siskind (US)
- Antonio Saura (SP)

1945-1949 REPARTIR À ZÉRO

comme si la peinture n'avait jamais existé

Parcours de l'exposition

1945 : le monde se réveille du long cauchemar de la seconde guerre mondiale, avec joie et désespoir. Joie d'une liberté retrouvée, désespoir de constater que le pire a eu lieu, et que l'humanité a prouvé qu'elle était capable de se détruire elle-même, jusqu'à l'innommable.

1949 : le monde occidental se sépare en deux camps, Est et Ouest, communiste et capitaliste. La guerre froide s'installe pour longtemps.

Entre ces deux dates et pendant ces cinq années, la création artistique connaît en Europe et en Amérique du nord un étonnant foisonnement. Si quelques artistes déjà célèbres avant guerre poursuivent leurs recherches sans remise en cause fondamentale des modes d'expression, d'autres en revanche vont mettre ou remettre en chantier leur pratique, jusqu'à souhaiter réinventer l'art et l'acte même de peindre ou sculpter. Ce sont les œuvres de ces expérimentateurs que l'exposition *Repartir à zéro* réunit et confronte aujourd'hui.

Marqués par une commune volonté de trouver des réponses formelles à l'expérience partagée du traumatisme, ces artistes ont éprouvé la nécessité de faire table rase, brouillant les frontières entre abstraction et figuration. Longtemps, l'histoire de l'art n'a retenu qu'un tout petit nombre d'entre eux. L'exposition propose aujourd'hui de les redécouvrir en confrontant leurs recherches à celles de leurs contemporains un peu oubliés.

Puisant en eux-mêmes ou dans les cultures les plus lointaines les ressources pour de nouvelles aventures picturales, ces artistes ont mené des recherches qui révèlent aujourd'hui une étonnante unité du monde occidental, de la côte ouest des États-Unis aux frontières orientales de l'Europe, en ce temps historique singulier.

Et s'il existe des décalages chronologiques, des inflexions locales ou individuelles, des aspirations politiques divergentes parfois, force est de constater que l'universalité du traumatisme a trouvé sa formulation à travers un vocabulaire plastique similaire.

0 / EXPÉRIMENTER [pendant la guerre]

Pendant la guerre, certaines des figures les plus importantes de la scène artistique allemande se sont livrées à des expérimentations radicales. Willi Baumeister en particulier, et Franz Krause avec lui, ont élu cette solution pour déjouer la censure totalitaire. Interdits d'activité artistique par les Nazis, ils ont engagé à partir de 1941-1942 des recherches sur l'application de laque sur différents supports, dans le cadre d'un contrat de recherche pour une usine de peinture de Wuppertal.

Ces expérimentations singulières explorent de nouvelles formes d'abstraction. Elles semblent avoir anticipé la plupart des solutions plastiques qui seront choisies après la guerre, par eux-mêmes et d'autres artistes.

1 / TÉMOIGNER

Face aux horreurs de la guerre, à ce que l'on sait et ce que l'on ne sait pas, certains artistes s'efforcent de témoigner de ce qu'ils perçoivent des destructions et horreurs auxquelles ils assistent ou dont ils sont informés.

Pour eux, les expériences traumatiques ont rendu radicalement inadéquats les moyens de représentation traditionnels.

Dans un contexte historique où la photographie documentaire est omniprésente, ils évitent la représentation descriptive et cherchent d'autres moyens de montrer l'infigurable de ce qui est advenu, travaillant notamment au plus près de la matière brute, inventant de nouveaux outils.

Jean Fautrier et Olivier Debré en France, Władysław Strzemiński en Pologne, réagissent immédiatement aux atrocités perpétrées par les Nazis, en particulier la destruction des juifs d'Europe, sans pour autant en avoir été eux-mêmes les victimes. Avec un temps de retard, le Californien Frank Lobdell traduit à son tour ce qu'il a vu lorsqu'il était soldat en 1944-1945, notamment les cadavres de déportés entassés dans une grange incendiée à Gardelegen.

2 / BALBUTIER

Le constat que la civilisation rationnelle occidentale et la foi dans le progrès sont à l'origine des désastres de la guerre conduit de nombreux artistes à se tourner vers des modèles dits « primitifs ». Sur les ruines du surréalisme (mouvement fondé par le poète André Breton en 1924), l'art tente d'explorer les zones les plus profondes de l'esprit humain. Il interroge également le corps et les relations entre l'intérieur et l'extérieur de l'organisme, le macrocosme et le microcosme.

Qu'ils soient à Paris, à New York, à Barcelone ou ailleurs, certains artistes montrent un intérêt marqué pour l'art préhistorique, océanien ou amérindien, pour le graffiti urbain ou l'art des malades mentaux et des enfants. Ces expressions artistiques ouvrent à de nouveaux possibles. Peintres ou sculpteurs tentent de retrouver une naïveté première, se laissant surprendre par ce qui survient dans le processus de création lui-même : leurs œuvres ne cherchent pas à délivrer une parole cohérente et abolissent les distinctions entre la figuration et l'abstraction.

L'art est toujours l'expression d'une révolte et d'une lutte. L'homme de progrès et l'art de progrès sont identifiés à cette lutte, intellectuellement et anthropologiquement. C'est notre histoire comme artistes. C'est l'histoire de l'homme comme primate.
David Smith, 1947

CoBrA

À la fin de 1948, un groupe d'artistes danois, belges, hollandais et français veut la révolution, dans l'art comme dans la société. Après s'être réunis un moment sous la bannière du Surréalisme Révolutionnaire qui comprend également les artistes tchèques du Groupe Ra, ils forment le mouvement CoBrA. Si le nom de ce mouvement évoque un dangereux reptile, il est également formé des premières lettres des villes où ces artistes résident (Copenhague, Bruxelles et Amsterdam), signifiant ainsi leur désintérêt pour les capitales traditionnelles du monde de l'art. Véritable laboratoire d'expériences artistiques collectives et individuelles, faisant collaborer peintres, poètes et architectes, le groupe est dissout en 1951.

L'expérimentation est liée à l'action communiste, dans un monologue dialectique de l'art, de la « recherche pure », de la technique et de la théorie.
Déclaration internationale du Surréalisme Révolutionnaire, 1947

CARL BUCHHEISTER

À Hanovre en Allemagne, Carl Buchheister est déjà renommé au début des années 1930 comme peintre géométrique abstrait. Subissant l'interdiction par les Nazis de produire et d'exposer, l'artiste devient un exilé intérieur pendant plus de dix années.

C'est en 1947-1948 qu'il reprend son travail en élaborant des compositions qui dessinent la cartographie d'un monde primitif, où la confusion se mue en organisation provisoire. Il est ainsi l'un des très rares artistes allemands à participer, dès la fin des années 1940, à la vogue

internationale de l'art expérimental, tandis que ses compatriotes ont plutôt tendance à renouer avec la grande tradition occidentale, pour mettre fin à des années de censure totalitaire.

Je génère le caractère dynamique de mes tableaux en introduisant des tensions extrêmes, qui, par opposition à la vie politique et économique, ne menacent pas de dégénérer en une surtension, mais qui sont construites harmonieusement.

Carl Buchheister, 1953

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

Les jeunes artistes polonais, rescapés d'une double occupation (allemande et russe) qui a fait payer à leur pays un tribut particulièrement lourd, se tournent rapidement vers des expérimentations de tous ordres, embrassant avec enthousiasme la liberté retrouvée.

Dans son travail, Andrzej Wróblewski se distingue des autres artistes de sa génération par la façon dont il conjugue figuration et abstraction au sein des mêmes œuvres. Ses recherches témoignent ainsi des espoirs utopiques mais aussi des doutes profonds qui l'animent. On découvre, notamment dans sa figure d'homme recouverte de carrés abstraits, des allusions à la situation politique de son pays, où le régime communiste se présente d'abord comme la préfiguration de « lendemains qui chantent » avant d'imposer, à partir de 1949, un style réaliste-socialiste strict.

3 / EXPLORER

Depuis la fin des années 1930, tandis que la guerre d'Espagne divise l'Europe et que montent les fascismes, des peintres américains reprennent des sujets mythologiques issus de différentes traditions, seuls à même, selon eux, de rendre compte de l'époque dans laquelle ils vivent.

Au lendemain de la guerre, certains abandonnent progressivement la figuration qui leur semble prisonnière de la narration et de l'anecdote, affirmant que c'est la seule façon de traiter des sujets « tragiques et intemporels ».

Ayant quitté la ville de New York pour la campagne en novembre 1945, **Jackson Pollock** se laisse envahir par les sensations de la nature où il se plonge sans distance, avant de limiter ses moyens à des coulures colorées. Explorant la surface de la toile posée au sol, il rend compte de ce moment instable où la création se donne comme telle - entre ordre et chaos. Sa peinture propose-t-elle encore des images ? Ou bien est-elle d'abord la trace d'un geste subjectif auquel le spectateur est invité à s'identifier ?

Dans les tableaux de **Mark Rothko** subsistent longtemps des morceaux de figures baignés dans une couleur liquide. À partir de 1948-1949, ses compositions se restreignent à la superposition de rectangles de couleur. Elles absorbent dans leur profondeur lumineuse les corps qui s'y confrontent avec l'intention de communier avec les forces primordiales.

Un tableau doit être une révélation, la résolution inattendue et sans précédent d'un besoin éternellement familier.

Mark Rothko, 1947

4 / TRACER

En Europe aussi bien qu'en Amérique, la volonté de faire de chaque œuvre une aventure nouvelle conduit les artistes à créer des tableaux ou des sculptures sans en présumer ni la signification ni la composition.

Se présentant comme la trace de l'action et du geste, les œuvres sont alors valorisées dans la mesure où elles peuvent être lues comme l'expression directe du corps de l'artiste.

HANS HARTUNG

Hans Hartung, artiste allemand résidant à Paris apparaît dès 1945 comme l'un des héros de cette abstraction gestuelle qu'on appellera volontiers « lyrique », avec ses compositions où des signes vigoureux s'équilibrent dynamiquement.

Le film d'Alain Resnais de 1947 donne l'illusion de voir l'artiste en pleine création spontanée. Pourtant, on sait aujourd'hui qu'il s'agit en grande partie d'une simulation et que la plupart des tableaux de Hartung ont été réalisés à partir de l'agrandissement de petites esquisses, vieilles parfois de plusieurs années. Les recherches au pastel sur papier constituent une étape intermédiaire dans ce processus. Serait-ce le moment où l'équilibre entre l'improvisé et le construit est le plus juste?

ANTONIO SAURA

Après des années d'adolescence marquées par la maladie, Antonio Saura s'engage dans une recherche artistique à partir de 1947.

En hommage à l'artiste catalan Joan Miró qu'il admire, il réalise une série qu'il nomme les *Constellations (Constelaciones)*, travaillant sans idées préconçues, laissant la main et l'outil tracer. Sur des fonds colorés, des formes et des signes qui semblent empruntés à des cultures lointaines ou ancestrales rythment l'espace, conduisant le regard à s'immerger dans un univers onirique et stellaire. Au caractère apparemment enfantin s'oppose la trace d'une certaine agressivité qui se manifeste par les griffures répétées.

La notion d'automatisme a été créée dans les années 1920 pour désigner des démarches artistiques reposant sur des associations d'images. À partir de 1944, le procédé ressurgit, mais d'une façon plus strictement plastique. Des peintres et des sculpteurs laissent couler leurs matériaux en lacs spontanés, assemblent des fragments de lignes avec leur crayon ou leur fer à souder.

Les œuvres nées de ces actions présentent de nombreux points communs formels, mais les intentions et les significations peuvent en être très différentes.

Pour certains, il s'agit de matérialiser la subjectivité du créateur et de la communiquer directement au spectateur. Pour d'autres, ce qui prime est l'exploration de l'acte de peindre et de toutes ses composantes : le support, les choix techniques, etc. L'œuvre se fait elle-même, sans que l'artiste lui donne des significations a priori.

Le sens politique que l'on attribue alors à cette méthode est également divergent. Chez les artistes tchèques ou polonais par exemple, elle est considérée comme une exploration matérialiste, qui prépare l'installation de la société communiste. Chez les artistes américains, elle est au contraire le moyen d'insister sur la valeur en soi de la découverte individuelle.

Refus global. Cela seul a permis et permettra des œuvres, sœurs de la bombe atomique, qui appellent les cataclysmes, déchaînent les paniques, commandent les révoltes, et préfigurent à la fois, par delà toutes les valeurs reconnues, l'avènement prochain d'une civilisation nouvelle.

Manifeste des Automatistes québécois, 1948

5/ SATURER

En marge de leurs travaux documentaires, de nombreux photographes créent également des images qui s'apparentent aux recherches de la peinture abstraite.

Qu'elles prennent des objets pour point de départ (en les rendant parfois méconnaissables par l'usage du gros plan ou du flou) ou qu'elles soient réalisées sans appareil, en faisant subir au négatif des manipulations parfois violentes, les images réalisées évoquent souvent des paysages ou des phénomènes naturels.

Très tôt, le travail de ces photographes a été associé à celui des peintres : lors de la grande exposition d'art moderne de Cracovie de 1948 par exemple ou à l'occasion de la publication de

revues dirigées par les artistes eux-mêmes (comme celles émanant des groupes Ra ou CoBrA en Europe, ou la revue *Tiger's Eye* aux États-Unis).

6 / REMPLIR / VIDER

Pour nombre d'artistes, il est nécessaire d'effacer le trop plein d'images que les générations précédentes leur ont laissé. L'un des moyens d'élaborer une peinture sans surcharge de références est alors de remplir la surface de formes et de couleurs, en évitant une composition prédéterminée, et en suggérant que les jeux des matières et matériaux sont analogues aux forces vitales à l'œuvre dans le monde. À cette fin, les peintres recourent à la répétition, à la superposition de formes, à l'application de taches ou de champs de couleurs, couvrant le support dans sa totalité.

Si cette opération de remplissage peut parfois prendre un tour négatif voire destructeur, elle peut également s'interpréter comme une dissolution de la surface qui permet de la reconstruire à nouveau, dans un processus continu, comme si chaque toile représentait la genèse d'un monde nouveau.

Ce qu'il faut faire, c'est de toujours être en train de commencer à peindre, de ne jamais finir de peindre.

Arshile Gorky, 1948

BRAM VAN VELDE

À partir de 1946, Bram Van Velde, qui vivait jusque là dans une solitude presque complète, commence à bénéficier d'expositions personnelles, à Paris puis à New York. Après une longue période expressionniste, il amorce un processus de dé-figuration. Les allusions au monde visible disparaissent de ses toiles. Le cerne et la surface, le trait et la plage colorée ne sont plus nettement séparés. Ils se confondent désormais dans une imbrication de formes simples. Aucune ouverture sur le fond ni suggestion de profondeur ne peuvent être relevées. Comme le suggère alors son ami l'écrivain Samuel Beckett, « Bram van Velde peint l'étendue » et « puisque avant de pouvoir voir l'étendue, à plus forte raison la représenter, il faut l'immobiliser, (il) se détourne de l'étendue naturelle, celle qui tourne comme une toupie sous le fouet du soleil ».

Je ne fais pas de la peinture. Je tâche de rendre visible les phénomènes de notre époque ; ils sont nombreux, et je perds souvent la trace.

Bram Van Velde, 1948

SOULAGES / FONTANA / NEWMAN

Parmi les expériences plastiques de l'après-guerre, les solutions minimales sont rares. Au même moment, mais en toute indépendance, trois artistes créent des œuvres qui présentent une surface monochrome, comme un vide ou une *tabula rasa*, que n'interrompt qu'un seul événement, éventuellement répété.

À Paris, **Pierre Soulages** trace au brou de noix ou au goudron, sur papier ou sur verre, des traits épais qui ne font rien d'autre dans un premier temps qu'occuper une surface. Comme il le dit dans un texte de 1948, la forme y est disponible pour que « viennent se faire et se défaire les sens qu'on lui prête ».

À Milan, **Lucio Fontana** abandonne en 1949 les céramiques baroques qui ont fait sa réputation. Il attaque la toile ou le papier par une succession de crevaisons, ouvrant ainsi la surface à l'espace qui se trouve devant et derrière elle.

À New York, tandis qu'il évoque en peinture les épisodes bibliques de la Genèse, **Barnett Newman** entreprend en 1946 une série de dessins où l'encre noire fait surgir la surface blanche du papier, comme une présence active en même temps qu'un vide vertigineux. Il s'agit pour lui, littéralement, de « repartir à zéro ».

1945-1949 REPARTIR À ZÉRO

comme si la peinture n'avait jamais existé

Éric de Chassey, « APRÈS LA TABLE RASE », catalogue de l'exposition 1945-1949, *repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé*, édition Hazan, 2008, p. 18-30. (Extraits)

Depuis presque un demi-siècle, on raconte l'histoire de l'art après la Seconde Guerre mondiale à peu près de la même façon. Paris était la capitale mondiale de l'art juste avant la guerre ; ses grands maîtres, Matisse et Picasso, restés en France, avaient continué à peindre pendant la guerre et produit quelques chefs-d'œuvre radieux que les spectateurs du monde libéré découvraient ébahis ; certains artistes majeurs, comme Léger, Masson ou les surréalistes en général, s'étaient exilés aux États-Unis mais leur art n'en avait guère été affecté ; cet exil pourtant avait signalé le transfert du leadership de l'autre côté de l'Atlantique ; dès la fin des années 1940, on assistait au « triomphe de l'expressionnisme abstrait » fondé sur la capacité d'une jeune génération d'artistes américains menée par Pollock à « voler l'idée d'art moderne » ; le centre désormais américain, le reste n'était plus que périphérie, malgré quelques sursauts nationalistes. Il n'est que de parcourir les histoires générales de l'art du vingtième siècle publiées dans tous les pays et dans toutes les langues pour se rendre compte que, au moins depuis les années 1970, ce grand récit est accepté universellement, chaque pays se contentant en général de faire une place à la variante locale de la tendance américaine. À côté de l'expressionnisme abstrait, on trouve alors ici l'abstraction lyrique, là l'informel, ailleurs le matiérisme onirique, etc. Mais toujours c'est l'art américain qui fournit l'étalon de référence, même lorsqu'on affirme vouloir élargir la notion d'expressionnisme abstrait au reste du monde et en faire un style d'époque ; même lorsque, de manière plus polémique, quelques historiens ou critiques plus nationalistes que d'autres tiennent un discours de revendication, assurant que tout cela n'est qu'une manipulation, y compris politique, et que bien des artistes locaux étaient plus intéressants que ces rustres du Nouveau Monde (ce discours est tenu spécialement en France, pays à jamais nostalgique d'un prestige perdu).

Nous sommes suffisamment éloignés de cette période, nous observons suffisamment à quel point la domination artistique d'un seul pays au détriment des autres n'est plus de mise, nos habitudes sont suffisamment celles d'un monde mondialisé et multipolaire, pour que ce récit ne puisse plus nous satisfaire. Et pourtant il perdure, conforté par les records du marché de l'art et la compétition entre musées pour attirer le plus grand nombre de visiteurs à partir du présupposé que ces spectateurs ne viennent y chercher que ce qu'ils connaissent déjà. Le mettre à mal n'est pas trop difficile, il suffit de dégager quelques personnalités singulières, difficiles à placer dans les cases qu'il ménage. Mais le récit n'en est que superficiellement affecté, les marges ayant toujours tendance à conforter sa centralité, du moment qu'elles restent des exceptions. Le reconstruire est sans aucun doute une tâche à plus long terme, qui commence à peine, et dont l'exposition *Repartir à zéro* ne peut être rien d'autre qu'une amorce générale. Je ne peux guère prétendre ici faire mieux que poser quelques questions de méthode, suggérer des pistes d'étude et de réflexion, en espérant que certaines seront fructueuses et suivies.

TRAUMAS

C'est devant l'ampleur des traumatismes subis pendant la guerre que l'idée s'est imposée à beaucoup d'hommes et de femmes, et singulièrement à beaucoup d'artistes et de critiques, qu'il était nécessaire de repartir à zéro, de pratiquer une *tabula rasa* plus ou moins littérale pour recommencer. Les historiens, singulièrement américains et israéliens, ont beaucoup utilisé récemment la notion freudienne de trauma pour analyser la période, proposant de la déplacer des individus vers la société en général. Dominick La Capra distingue ainsi le « trauma structurel », vécu par chaque individu, du « trauma historique », lié à des « événements particuliers qui produisent une perte essentielle, comme la Shoah ou l'explosion de la bombe atomique sur des villes du Japon ». Il est clair que la guerre est vécue par la plupart des individus du monde occidental comme un véritable traumatisme [...] qui affecte la très grande majorité de la population : perte d'êtres proches, perte de son habitation, perte du sentiment que la sécurité est tout simplement possible.

Pas plus que le reste de la population, les artistes ne sont épargnés par ces traumatismes. [...] Toutes les positions artistiques peuvent être considérées [...] comme des réponses aux événements, y compris celles qui consistent à ne manifester en aucune façon de ce qu'un trauma a eu lieu, à faire comme si le monde continuait comme avant, selon un principe de dénégation. Certaines positions cependant marquent à quel point la création artistique est directement affectée par la sensibilité aux événements, d'une manière plus explicite que d'autres. Ce sont elles que je retiendrai ici — sans

prétendre qu'elles représentent ni les seules positions possibles, ni même qu'elles furent jamais majoritaires.

Les déclarations théoriques d'un tel rapport sont souvent postérieures à l'apparition des œuvres qui en sont l'expression. C'est en 1949 seulement que Theodor Adorno écrit : « Neutralisée et refaçonnée, toute la culture traditionnelle est aujourd'hui sans valeur [...]. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes.¹ » Et il faut attendre la fin des années 1960 pour que Barnett Newman emploie une formule synthétique équivalente : « Il y a eu la guerre et Pearl Harbor et la Bataille d'Angleterre [...]. Ce que cela a signifié pour moi, c'est qu'il me fallait repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé, ce qui est une façon particulière de dire que la peinture était morte. [...]. Les vieux trucs étaient dépassés. Ils n'avaient plus de sens. Ils n'avaient plus aucun intérêt dans cette situation de crise morale.² » Mais il n'empêche que, partout dans le monde occidental, des artistes ont manifesté leur exigence profonde de recommencement radical, au cours des années qui suivent immédiatement la fin de la guerre, voire dès le début de celle-ci, en accompagnant parfois ces œuvres de déclarations plus ou moins explicites dans ce sens.

TÉMOIGNER

Certains d'entre eux, un petit nombre en fait, vont aller jusqu'à vouloir témoigner d'une manière directe de ce qui se passait ou venait de se passer, tout en partant du constat que le trauma rendait radicalement inadéquats les moyens de la représentation par lesquels passait traditionnellement la notion même de témoignage. Dès le milieu de la guerre, Jean Fautrier prend acte de l'opération de déshumanisation opérée par les Nazis et en tire une conséquence plastique : traiter du corps et du visage humain passera forcément désormais par une opération de dé-figuration. [...]

À la fin de la guerre, Olivier Debré, tout jeune blessé des barricades de la libération de Paris, réalise une série d'œuvres dont les titres renvoient au camp de concentration de Dachau, alors synonyme de l'horreur nazie (le nom du camp sera bientôt internationalement remplacé par celui d'Auschwitz). [...] À la même époque, à une date indéterminée entre le printemps 1945 et le mois de février 1947 (date de leur exposition à Łódź), le peintre uniste Władysław Strzemiński réalise une série de neuf collages qu'il intitule *À mes amis les Juifs*. [...]

L'éloignement géographique des États-Unis explique sans doute que cette possibilité de témoignage n'intervienne que plus tard dans ce pays [...]. C'est en 1948, et d'une manière pour ainsi dire cryptée, que l'un des exemples les plus remarquables intervient. Rien à première vue ne peut laisser penser que le tableau *31 décembre 1948* de Frank Lobdell, encastrement d'aplats épais à dominantes rouge, jaune et noir, proche stylistiquement d'œuvres contemporaines de Clyfford Still, entretient un rapport direct, iconographique même, avec les atrocités nazies. Ce n'est que bien plus tard que Lobdell a lié ce tableau ainsi que d'autres à une expérience traumatique. Il faisait en effet partie de l'unité de l'armée américaine qui a découvert en avril 1945 la grange de Gardelegen où les SS venaient de brûler vifs plus d'un millier de déportés. Ce sont des mains déchiquetées, comme celles qu'on voit sur les photographies prises par les soldats, qui constituent en fait la structure du tableau.

NOUVEAUX DÉPARTS

Ces pratiques paradoxales du témoignage ne se sont cependant pas multipliées. Le trauma fournit plus généralement le substrat d'une constatation de l'épuisement des possibilités propres au témoignage explicite en même temps que de la *tabula rasa* stylistique. Le projet moderniste avait bien été celui d'un recommencement à chaque fois, d'un rejet de ce qui avait précédé et de l'invocation d'une radicale nouveauté — et, pendant la guerre, la façon dont Matisse recommença « une seconde vie » en faisant de la technique des gouaches découpées un moyen artistique à part entière en constituait une sorte d'apogée. Mais il s'agissait là d'une dialectique dont les ressorts avant-gardistes, pour liés qu'ils fussent à des projets politiques, étaient portés par un sens de l'histoire, une visée téléologique que la Seconde Guerre mondiale mettait fortement à mal. Il ne pouvait en être autrement dans la mesure où le grand événement traumatique antérieur qu'avait été la première guerre mondiale avait déjà permis de vérifier que le simple renouvellement des stratégies utopiques positives, une fois passée une période de deuil et de négation incarnée par les différentes versions de Dada, n'avait pu en aucun cas constituer une solution satisfaisante.

Du moins cette conscience était-elle vive en Europe, l'Amérique du Nord faisant une expérience suffisamment inédite du trauma historique (elle n'avait guère été marquée par la Première Guerre mondiale, sinon par la centaine de milliers de morts de 1917-1918) pour qu'on pût croire encore en ses vertus positives, dans la droite ligne d'une histoire marquée par la récurrence des moments zéro, depuis que Thomas Paine, dans le texte fondateur de la nation qu'est *Common Sense* (1776), écrivait : « Il est en

notre pouvoir de recommencer le monde ». Aux États-Unis donc, la négociation du trauma, la revendication de la *tabula rasa* allait s'accommoder d'un optimisme foncier, faisant simplement le deuil des solutions collectives pour proposer un salut des individus par des images radicalement nouvelles, permettant ainsi de poursuivre dialectiquement le projet moderniste, à partir d'une prise de conscience qui s'étale chronologiquement du début à la fin des années 1940, selon les artistes et les groupes.

En Europe, il est clair que la plupart des artistes prêts à manifester explicitement la nécessité d'un nouveau départ le font selon des modalités où dominent la négativité, la désillusion, voire la destruction volontaire. Deux cas nationaux doivent être considérés à part : celui de l'Angleterre et surtout celui de l'Allemagne. L'Angleterre reste en effet relativement rétive à la rhétorique de la *tabula rasa*. Seuls trois ou quatre artistes manifesteront de telles dispositions, qui plus est assez tardivement, vers 1948-1949, et très provisoirement, d'une manière pour ainsi dire importée [...]

Quant à l'Allemagne, son statut de pays vaincu par excellence est un facteur d'explication mais sans doute moins primordial que le rejet brutal et absolu de toute production artistique moderniste à partir de 1933 [...]. La fin de la guerre est vécue en Allemagne comme la possibilité non pas de nier le passé, mais plutôt de renouer avec un fil rompu par le totalitarisme. La plupart des artistes d'un certain âge demeurés en Allemagne reviennent à un style qui était le leur dans les années 1930, comme le montre exemplairement Willi Baumeister. [...]

UNITÉS

Dans le reste du monde occidental, on trouve bien, à une échelle quantitativement et qualitativement importante le même constat d'un trauma et une même solution de base, celle de la *tabula rasa*. Il se pourrait bien que ce soit l'un des traits qui permet d'identifier une véritable unité du monde occidental, de la côte ouest des États-Unis aux frontières orientales de l'Europe, unité perçue et revendiquée pendant quelques années par la très grande majorité des habitants de cette ère culturelle et qui découle directement de l'unité des Alliés pendant la guerre. Il faut redire avec force que les différences entre Europe de l'Ouest et Europe de l'Est, entre « monde libre » et « démocraties populaires » n'existent pas immédiatement après la guerre et qu'elles ne s'imposent que peu à peu, en fonction de l'évolution de la situation politique. Même si dès mai 1945 Churchill peut parler d'un « rideau de fer » séparant en deux le monde occidental, ce n'est encore que dans un télégramme secret et cette division ne devient perceptible que très progressivement, à partir de 1947, année du discours de Truman sur l'endiguement et du refus soviétique du Plan Marshall ; elle ne s'impose pleinement qu'à partir de la mise au pas des dernières velléités d'indépendance dans les pays d'Europe centrale, notamment après les émeutes anti-soviétiques de Berlin en avril-juin 1949.

Jusqu'à ce moment là, les relations intra-occidentales (et pas seulement intra-européennes) sont aussi importantes que le permet l'état des moyens de communication et de transport. [...] C'est ensuite seulement que la situation politique oblige les artistes des démocraties populaires à ne plus voyager que dans les pays frères et à construire peu à peu entre eux une communauté culturelle et esthétique que l'après-1989 n'a pas encore complètement détruite. C'est ensuite aussi que les pays sous dictature réactionnaire que la guerre a conduits à s'ouvrir quelque peu afin de préserver leur pouvoir devant des démocraties alliées menaçantes — le Portugal de Salazar, l'Espagne de Franco — vont se refermer, une fois que les États-Unis auront décidé que tout vaut mieux que le communisme [...].

C'est ensuite aussi que les critiques, bien plus que les artistes mais influençant finalement ceux-ci, vont vouloir renationaliser les pratiques artistiques qu'ils commentent, pour des raisons idéologiques mais aussi commerciales, parce qu'ils comprennent qu'une bonne stratégie d'avant-garde passe par une différenciation des produits et par une prétention à s'inscrire dans une histoire mondiale et à la dominer. [...]

Dans l'intervalle, rien ne symbolise mieux ce sentiment d'unité esthétique que le nom choisi en 1945 par la néo-avant-garde hongroise : *Európai Iskola* (École européenne). Dans la mesure où les artistes américains ont vécu l'occupation allemande des démocraties européennes comme l'occasion d'un passage de témoin — Greenberg écrira en janvier 1948 que « le futur immédiat de l'art occidental [Western art] [...] dépend de ce qui est fait dans notre pays³ » — on pourrait presque dire que c'est l'ensemble des pratiques expérimentales du monde occidental qui constitue pour quelques années cette École européenne, marquée donc par une commune volonté de trouver des réponses formelles appropriées à l'expérience partagée du trauma.

ENGAGEMENTS

L'un des traits communs les plus marquants de cette période est la possibilité pour les artistes, sinon pour les critiques, de maintenir un lien entre les expérimentations plastiques les plus libres et l'engagement

politique parfois le plus partisan. Ici encore, il existe une certaine différence entre l'Amérique et l'Europe dans la mesure où les artistes américains se sont majoritairement détachés du communisme dès les procès de Moscou de 1937 et plus encore à partir de la guerre déclarée par l'URSS à la Finlande. Ils restent pourtant majoritairement de gauche, mais, dans la lignée du manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant » de Trotski et Breton (1938), revendiquent l'autonomie de la sphère artistique par rapport au politique. Dans leur vision clairement utopiste, ils ont inversé le rapport entre les deux sphères : c'est l'invention artistique qui pourra éventuellement servir de modèle à une société et à une organisation politique, et non l'inverse. Pour la plupart d'entre eux, la politique est limitée à la sphère publique et mondaine des activités individuelles. Lorsque vient le temps de la chasse aux sorcières, à partir de l'automne 1947 et de manière de plus en plus affirmée jusqu'au début des années 1950, cette autonomie servira simplement de territoire protégé, sans que les artistes expérimentaux aient eux-mêmes à rendre des comptes. En Europe en revanche, le blason du communisme a été redoré par sa participation (même tardive) aux diverses Résistances intérieures et par les victoires militaires de l'URSS. Sa puissance d'attraction devient ou redevient particulièrement forte. Si certains artistes se plient rapidement aux consignes du réalisme socialiste, il est frappant que, dans un premier temps du moins, presque tous ceux qui revendiquent un automatisme radical comme moyen ou comme forme de création pensent leur pratique artistique comme étant au service de la révolution menée par le PCUS. [...]

AUTOMATISMES

En décembre 1947, le peintre canadien Jean-Paul Riopelle, arrivé à Paris quelques mois plus tôt, écrit dans une lettre ouverte publiée par le journal *Combat*, son opposition au Parti communiste, revendiquant au passage la supériorité d'un champ artistique autonome : « Si je désapprouve les communistes, c'est que, dans leur révolution, ils portent le moins possible atteinte à la morale actuelle. » Les tableaux qu'il produit alors sont pourtant formellement très similaires à ceux que montrent au même moment certains membres du groupe Ra comme Istler ou certains néo-avant-gardistes polonais comme Marian Bogusz ou Jerzy Malina, dans la mesure où ils s'appuient sur un usage non-iconographique et strictement plastique de l'automatisme (Riopelle a été à Montréal l'un des fondateurs du groupe des Automatistes). Il faut souligner à quel point tout sondage dans la production artistique de la période met au jour les similitudes des solutions formelles dans des parties du monde qui n'ont pas ou plus établi de liens directs et de la part d'artistes dont les positions idéologiques ou théoriques sont parfois très éloignées. Il serait trop facile d'expliquer cette constatation par des pseudomorphismes. Il vaut la peine plutôt d'essayer de comprendre les raisons possibles de cette émergence quasi-simultanée, pendant une période limitée, de réponses esthétiques similaires à un trauma vécu individuellement et collectivement.

Pour le dire vite, on peut identifier trois grands groupes de stratégies formelles : une sorte de retour du primitif, qui conduit les artistes à balbutier, à bégayer, à revenir aux premiers temps de l'art ; une interprétation radicale des principes de l'automatisme, qui valorise l'inscription directe d'une trace sur le tableau ou la feuille de papier, sans intention préconçue, et présente l'œuvre comme un réseau linéaire, y compris dans l'espace tridimensionnel dans le cas de la sculpture, ou une juxtaposition de taches ; une insistance sur l'œuvre comme surface à occuper entièrement (à remplir) ou à dissoudre le plus complètement possible (à vider). [...]

Si cette méthode connaît une radicalisation et un regain assez généraux après la Seconde Guerre mondiale, c'est d'abord parce que le choix qui en est fait répond exemplairement à l'idée que seule peut valoir, face aux résultats catastrophiques de la raison humaine poussée à son comble [...], une pratique artistique garantissant que chaque œuvre est en soi une aventure non-prévisible, un événement inédit qui ne renvoie à aucune des traditions que la guerre a rendu caduques, un type d'œuvres qui seraient « sœurs de la bombe atomique » pour reprendre l'expression employée par Paul-Émile Borduas dans le manifeste des Automatistes québécois, *Refus global*, publié le 9 août 1948

TRANSFERTS

[...] il existe de véritables similitudes à la fois formelles, esthétiques, conceptuelles et éventuellement idéologiques dans un certain nombre d'autres cas. La période a vu, je l'ai déjà évoqué, des transferts culturels importants à travers tout le monde occidental, sans qu'un centre soit particulièrement privilégié. Les rencontres informelles des artistes liés au Surréalisme révolutionnaire puis à CoBrA, les échanges de documents par voie postale qui les ont précédées et suivies, les publications croisées dans une multitude de petites ou grandes revues, les discussions de toute sorte entre les artistes et des critiques/poètes particulièrement actifs comme Dotremont ou Jaguer, ont favorisé une circulation des modèles très étendue, et expliquent notamment la vogue d'œuvres remplies à ras bord de créatures plus ou moins anthropomorphes, plus ou moins définies, dans une saturation de la surface et de l'espace, s'insérant souvent dans un réseau coloré particulièrement dense, et cela sans qu'il se dégage à proprement parler une figure dominante. [...]

VOCABULAIRES

Mais il existe aussi des cas où les œuvres présentent de très grandes similitudes sans qu'aucun rapport concret ait pu exister entre leurs créateurs, même par le biais des reproductions. Je n'en prendrai qu'un exemple. En 1942-1943, à New York, Kamrowski peint *Membrane, No 239*, un grand panneau vertical dans lequel un paysage de vaisseaux et de cavités, rayonnant autour d'une sorte de tige médiane, est traité en couleurs vives, sans que les formes composent une iconographie déchiffrable. En 1948, à Cracovie, Jerzy Skarżyński peint *Invasion nocturne d'oiseaux*, dont la description formelle générale pourrait être exactement la même (jusqu'au type d'espace représenté, sinon à la gamme chromatique employée). L'antériorité chronologique de l'un par rapport à l'autre pourrait peut-être laisser penser à une influence traditionnelle, mais toute circulation aussi bien des formes que des idées était matériellement impossible entre ces deux artistes. Parler de *Zeitgeist* pour expliquer ces similitudes est évidemment insuffisant, sauf à penser que la situation à New York au lendemain de l'entrée en guerre des États-Unis serait la même qu'en Pologne dévastée très concrètement par cette guerre et en proie à la montée de la censure et à l'établissement d'une dictature communiste. Je ne connais pas non plus de déclarations des artistes qui viendraient souligner une similitude d'intentionnalité, au moins. Le décalage chronologique (phénomène qu'il vaudrait la peine d'étudier plus systématiquement) suggère une piste d'explication plus convaincante. Si l'on part de l'idée générale que le recours à une logique de *tabula rasa* est une forme de réponse à un trauma dont les différences de détails n'empêchent pas qu'il soit globalement celui d'une remise en cause de la possibilité de croire en l'existence apaisée de l'humanisme, il faut bien penser que toute formulation concrète de cette réponse n'est possible qu'avec un vocabulaire formel et iconographique disponible. On n'invente pas à partir de rien, et le simple fait de peindre, et de peindre sur une surface plus ou moins plane, est déjà l'entrée dans une tradition. [...]

RETOUR A L'ORDRE

Dès 1949, la situation est revenue dans l'ordre, pour ainsi dire, un peu partout en Europe : surréalisme et abstraction se sont clairement séparés du fait de la volonté de Breton, à partir de l'Exposition internationale de 1947, de reprendre un pouvoir esthétique passant par des exclusions et des exclusives, tandis que les tendances abstraites se séparent de nouveau entre « abstraction froide » et construite d'un côté, « abstraction chaude » et lyrique ou informelle de l'autre. Quant aux États-Unis, la viabilité commerciale institutionnelle et critique de l'expressionnisme abstrait, y est saluée par la presse à grand tirage, avec, en particulier, l'article de *Life* sur Pollock sous-titré « Est-il le plus grand peintre vivant des États-Unis ? » [...]

Ce retour à l'ordre s'accompagne un peu partout d'un processus de sélection de quelques artistes qui rendent désormais invisibles ceux qui les accompagnaient dans la période plus fluide de l'immédiate après-guerre. Ce passage de la multitude au petit nombre ne fait pas seulement disparaître bien des artistes de l'histoire de l'art, il conduit aussi très souvent ces artistes à stagner dans leur propre production ou à chercher tant bien que mal à s'insérer dans les grandes orientations stylistiques qui sont dessinées par la critique à partir de l'observation de l'évolution des élus. C'est une loi qui ne connaît presque aucune exception : l'art se fait dans l'interaction d'un artiste et d'un environnement, y compris intellectuel et marchand ou institutionnel, et non pas seulement dans le génie solitaire de la création. [...]

Les années 1950 sont pleinement, pour les artistes et les styles de la *tabula rasa*, une période de stabilisation stylistique et de renationalisation, en même temps que de glaciation politique. [...] La *tabula rasa* ne pouvait pas être une stratégie durable, dans la mesure du moins où elle prétendait dialoguer avec le monde environnant. Ce n'est que lorsque elle se présente comme une inversion radicale du rapport de modélisation entre l'œuvre d'art et le monde, pensant désormais que c'est le monde qui un jour pourra se configurer suivant l'orientation définie par une œuvre singulière, qu'elle peut perdurer comme principe. C'est le cas chez un Newman, qui ira jusqu'à penser que ses champs de couleurs, dépouillés de tout sauf de l'articulation interne produite par un zip que ses dessins de 1945-1948 mettent progressivement en place, pouvaient conduire à « la fin de tout capitalisme et totalitarisme d'état ». L'autre solution — mais était-elle vraiment souhaitable ? — sera de penser qu'il est possible de passer dans un temps mythifié, dans l'éternité uchronique et utopique — comme le jeune Yves Klein signant « l'autre côté du ciel » avant de réaliser et exposer ses premiers monochromes dans sa petite chambre londonienne, pendant l'hiver 1949-1950.

¹ T. Adorno, « Critique de la culture et société » [1949], trad. française dans *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p. 26.

² B. Newman, "Interview with Emile de Antonio" [1970], repris dans *Selected Writings and Interviews*, John O'Neill, ed., New York, Knopf, 1990, p. 302-303.

³ C. Greenberg, « The Situation at the Moment », *Partisan Review*, janvier 1948, repris dans *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2 : *Arrogant Purpose, 1945-1949*, ed. John O'Brian, Chicago et Londres, Chicago University Press, 1986, p. 193.

1945-1949

REPARTIR À ZÉRO

comme si la peinture n'avait jamais existé

Quelques dates historiques et artistiques

1945

Pologne, 27 janvier : L'Armée Rouge entre dans le complexe concentrationnaire d'Auschwitz-Birkenau. Bientôt, les images des camps font l'actualité dans l'ensemble du monde occidental.

Crimée, 4 - 11 février : Conférence de Yalta : réunion secrète entre Churchill, Roosevelt et Staline qui s'entendent sur la stratégie à suivre jusqu'à la fin de la guerre ainsi que sur le partage du monde.

États-Unis, mars-avril : Inauguration de l'exposition du peintre Arshile Gorky (galerie Julian Levy) à New York. Exposition Artistes européens en Amérique [European artists in America] au Whitney Museum of American Art de New York.

Berlin, 8 mai : Capitulation de l'Allemagne. La guerre s'achève en Europe. Elle se poursuit en Extrême-Orient et dans le Pacifique.

États-Unis, 26 juin : Signature de la Charte des Nations Unies San Francisco. Renoncement à l'emploi de la force dans les conflits et garantie d'une coopération d'ordre économique, sociale, intellectuelle, humanitaire entre les nations.

Japon, 6 et 9 août : Les Américains lancent une bombe atomique sur la ville d'Hiroshima, puis une autre sur Nagasaki.

France, 26 octobre - 17 novembre : Exposition des Otages peints par Jean Fautrier (galerie René Drouin) à Paris.

1946

France, 16 - 28 février : Exposition Œuvres exécutées par des malades mentaux à Paris (Centre psychiatrique Ste Anne).

États-Unis, 5 mars : Discours du premier ministre britannique Winston Churchill : « De Stettin sur la Baltique à Trieste sur l'Adriatique, un rideau de fer est descendu à travers le continent ».

États-Unis, 30 mars : Le terme "expressionnisme abstrait" [Abstract Expressionism] est utilisé pour la première fois par le critique d'art Robert Coates.

Québec, 20 - 29 avril : Exposition du groupe automatiste (avec Jean-Paul Riopelle) à Montréal.

Tchécoslovaquie, juillet-août : L'existence du groupe Ra rassemblant des artistes d'avant-garde comme Josef Istler et Miloš Koreček devient publique à Brno.

Paris, 19 juillet - 18 août : Le Palais des Beaux-Arts organise le 1^{er} Salon des Réalités nouvelles : La Nouvelle Réalité : art abstrait, concret, constructivisme, non figuratif.

Allemagne, 1^{er} octobre : Fin et verdict du Procès de Nuremberg, condamnation à mort des principaux responsables nazis accusés de complot, crime contre la paix, crimes de guerre et crime contre l'humanité.

France, 10 novembre : Élections législatives. Les communistes redeviennent le « premier parti de France » avec 28% des suffrages.

Vietnam, 19 - 20 décembre : Soulèvement vietnamien contre les Français à Hanoï, sous la direction d'Hô Chi Minh, début de la guerre d'Indochine.

1947

New York, 20 janvier - 8 février : Exposition Le Tableau idéographique [The Ideographic Picture] à la galerie Betty Parsons, avec Hans Hofmann, Barnett Newman, Mark Rothko et Clyfford Still.

États-Unis, 12 mars : Discours du président Harry S. Truman à Washington demandant d'"endiguer" l'influence communiste. L'expression "guerre froide" apparaît.

Etats-Unis, 5 juin : Plan Marshall : les Etats-Unis proposent une vaste aide financière pour le rétablissement économique des états européens. Ce plan est refusé par les pays communistes.

URSS, 24 juin : Discours d'Andreï Jdanov à Moscou fixant les règles marxistes-léninistes en matière de littérature, de philosophie et d'art.

Belgique, 29-31 octobre : Conférence internationale du surréalisme révolutionnaire à Bruxelles, avec le Belge Dotremont, le Tchèque Josef Istler du groupe Ra, et le Danois Asger Jorn.

France, novembre : Ouverture par Jean Dubuffet du « Foyer de l'art brut », au sous-sol de la galerie Drouin à Paris.

France, décembre : Exposition L'Imaginaire (Arp, Mathieu, Atlan, Bryen, Hartung, Riopelle, Wols, Picasso,...) à la galerie du Luxembourg à Paris. L'expression "abstractivisme lyrique" apparaît dans la préface du catalogue.

1948

Tchécoslovaquie, 20 - 27 février : « Coup de Prague » : prise de pouvoir par les communistes.

France, 22 avril - 26 mai : À Paris, exposition HWPSMTB à la galerie Colette Alendy (Hans Hartung, Wols, Francis Picabia, Georges Mathieu, Camille Bryen, etc.).

Moyen-Orient, 14 mai : Partage de la Palestine par l'ONU et proclamation de l'État d'Israël.

États-Unis, 19 mai : Loi Mundt-Nixon : toute activité communiste devient de facto illégale aux Etats-Unis.

États-Unis, 26 juin : Suicide du peintre Arshile Gorky.

Pologne, 25-28 août : Congrès des Intellectuels pour la défense de la paix à Wroclaw. Picasso, Léger, Césaire, Eluard y participent au nom du Part Communiste Français.

Allemagne, 7-30 novembre : Exposition de peinture abstraite française à Stuttgart (avec Hans Hartung, Gérard Schneider et Pierre Soulages).

France, 8 novembre : Fondation du mouvement CoBrA à Paris.

États-Unis, 10 décembre : L'ONU adopte la Déclaration universelle des droits de l'homme.

Pologne, 19 décembre - 18 janvier : Exposition d'art contemporain mêlant les jeunes peintres et photographes polonais d'avant-garde à Cracovie.

1949

États-Unis, 4 avril : Douze pays occidentaux signent le Traité de l'Atlantique Nord (OTAN), traité d'alliance militaire.

Berlin, 21 avril - 28 juin : Émeutes à Berlin et dans d'autres villes de la zone d'occupation soviétique d'Allemagne.

Bruxelles, 5 mai : Traité du Conseil de l'Europe.

Allemagne, 25 mai : Proclamation de la République Fédérale d'Allemagne composée des zones d'occupation américaine, britannique et française ; la zone d'occupation soviétique deviendra la République Démocratique Allemande le 7 octobre 1949.

Etats-Unis, 8 août : Le magazine Life publie un article illustré sur Jackson Pollock qui pose la question « Est-il le plus grand peintre américain vivant ? »

Chine, 1^{er} octobre : Proclamation de la République Populaire de Chine par Mao Zedong à Pékin.

1945-1949

REPARTIR À ZÉRO

comme si la peinture n'avait jamais existé

Sommaire du catalogue de l'exposition
Éditions Hazan. 352 pages, prix : 45 €

Préfaces

Sylvie Ramond et Éric de Chasse, **Présentation de l'exposition**

Éric de Chasse, **Après la table rase**

Sylvie Ramond, « **Se croire aux premiers âges du monde** ». Primitifs et sauvages autour de 1945

Chronologie Éric de Chasse, Marine Rochard et Sylvie Ramond

Études

Guitemie Maldonado, **Autour de 1947 : « limites non-frontières du surréalisme »**

Karolina Lewandowska, **Entre narration formelle et symptôme post-traumatique : La photographie artistique entre 1945 et 1949**

Annie Claustres, **Peindre une liberté nouvelle. Paris, 1945-1949**

Jeffrey Wechsler, **Au-delà des apparences - Remarques sur deux aspects négligés de l'expressionnisme abstrait**

Emmanuel Guigon, **Ciudad de Ceniza**

Jean-François Chougnnet, **Mário Cesariny, un cas singulier au Portugal**

Marek Świca, **À la Recherche du langage moderne. Exposition d'Art Contemporain à Cracovie (décembre 1948 - janvier 1949)**

Klaus Herding, **Humanisme et primitivisme. Problèmes de l'art de l'immédiate après-guerre en Allemagne**

Anthologie

Catalogue :

- *Témoigner*
- *Expérimenter*
- *Balbutier*
- *Tracer*
- *Remplir*
- *Vider*

Entretien entre Serge Guilbaut et Éric de Chasse, **Politiques de la représentation**

Biographies d'artistes

1945-1949

REPARTIR À ZÉRO

comme si la peinture n'avait jamais existé

Œuvres exposées

Expérimenter

Willi BAUMEISTER (Allemand, né en 1889 à Stuttgart (Allemagne), mort en 1955 à Stuttgart).

1. *Sans titre*, 1941-1944, essai 33 de la série *Modulation und Patina* [*Modulation et Patine*], vernis sur tôle d'aluminium, partiellement imprégnée par goutte à goutte, prêt de longue durée des Amis du Kunstmuseum de Stuttgart. Stuttgart, Kunstmuseum.

2. *Sans titre*, 1941-1942, essai 7 de la série *Modulation und Patina* [*Modulation et Patine*], vernis nitrocellulosique sur contre-plaqué, prêt de longue durée des Amis du Kunstmuseum de Stuttgart. Stuttgart, Kunstmuseum.

3. *Sans titre*, 1941-1942, essai 22 de la série *Modulation und Patina* [*Modulation et Patine*], mastic au relief structuré, vernis de couleur sur panneau de fibres durs, prêt de longue durée des Amis du Kunstmuseum de Stuttgart, Stuttgart, Kunstmuseum.

Franz KRAUSE (Allemand, né en 1897 à Hemmoor (Allemagne), mort en 1979).

4. *Sans titre*, 1942, essai 48 de la série *Modulation und Patina* [*Modulation et Patine*], laque sur contre-plaqué, prêt de longue durée des Amis du Kunstmuseum de Stuttgart. Stuttgart, Kunstmuseum.

5. *Sans titre*, 1941, essai 85 de la série *Modulation und Patina* [*Modulation et Patine*], laque sur tôle d'acier, prêt de longue durée des Amis du Kunstmuseum de Stuttgart. Stuttgart, Kunstmuseum.

6. *Sans titre*, 1941, essai 52 de la série *Modulation und Patina* [*Modulation et Patine*], laque sur contre-plaqué, prêt de longue durée des Amis du Kunstmuseum de Stuttgart. Stuttgart, Kunstmuseum.

7. *Sans titre*, 1941-1942, essai 62 de la série *Modulation und Patina* [*Modulation et Patine*], colorant à dispersion sur contre-plaqué avec fond préparé, prêt de longue durée des Amis du Kunstmuseum de Stuttgart. Stuttgart, Kunstmuseum.

Témoigner

Frank LOBDELL (Américain, né en 1921 à Kansas City (États-Unis)).

8. *31 December 1948* [*31 décembre 1948*], 1948, huile sur toile, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, Museum purchase, Dr. Leland K. Barber and Gladys K. Barber Fund.

Władysław STRZEMIŃSKI (Polonais, né en 1893 à Minsk (Biélorussie), mort en 1952, Łódź (Pologne)).

9. *Ruinami zburzonych oczodołów. Kamieniami jak głowy wybrukowano* [*Avec les ruines des orbites oculaires détruites. Pavés de pierres comme des têtes*], issu de la série *Moim przyjaciółom Żydom* [*À mes amis les Juifs*], 1945, collage et encre sur papier, Jérusalem, Yad Vashem Art Museum. Don de l'artiste, courtoisie de son étudiant Judyta Sobel-Zucker.

10. *Oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama* [*J'accuse les crimes de Caïn et les péchés de Cham*], issu de la série *Moim przyjaciółom Żydom* [*À mes amis les Juifs*], 1945. Collage et encre sur papier, Jérusalem, Yad Vashem Art Museum. Don de l'artiste, courtoisie de son étudiant Judyta Sobel-Zucker.

11. *Przysięgnij pamięci rąk (istnień, które nie z nami)* [*Vœu et serment en mémoire des mains* (*Existences qui ne sont plus avec nous*)], issu de la série *Moim przyjaciółom Żydom* [*À mes amis les Juifs*], 1945. Collage et encre sur papier, Jérusalem, Yad Vashem Art Museum. Don de l'artiste, courtoisie de son étudiant Judyta Sobel-Zucker.

Jean FAUTRIER (Français, né en 1898 à Paris, mort en 1964 à Châtenay-Malabry).

12. *Otage*, 1943, plomb, Sceaux, Musée de l'Ile-de-France.

13. *Otage*, vers 1943, huile sur papier marouflé sur toile, Sceaux, Musée de l'Ile-de-France.

14. *Otage n° 3*, 1945, huile sur papier marouflé sur toile, Sceaux, Musée de l'Ile-de-France.

15. *Le Fusillé-otage*, 1943, huile sur papier marouflé sur toile, collection particulière.

Olivier DEBRÉ (Français, né en 1920 à Paris, mort en 1999 à Paris).

16. *Le mort de Dachau*, 1945, aluminium sur papier, Paris, collection particulière, courtoisie Galerie Louis Carré & Cie.

17. *Le Mort et son âme*, 1945, aluminium sur papier, Paris, collection particulière, courtoisie Galerie Louis Carré & Cie.

Balbutier

Roger BISSIÈRE (Français, né en 1886 à Villeréal (France) et mort en 1964 à Boissières (France)).

18. *Vénus blanche*, 1946, huile sur toile, collection particulière.

Peter BUSA (Américain, né en 1914, mort en 1985).

19. *Original Sin [Péché originel]*, 1946, huile sur toile, New Brunswick, Rutgers University, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum.

Jean DUBUFFET (Français, né en 1901 au Havre (France), mort en 1985 à Paris)

20. *Vénus du trottoir*, 1946, huile sur plaque de staff, Marseille, Musée Cantini.

James Budd DIXON (Américain, né en 1900 à San Francisco (États-Unis), mort en 1967 à San Francisco).

21. *Sans titre*, 1947-1948, huile sur toile, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, Anonymous gift.

Germaine RICHIER (Française, née en 1902 à Grans (France), morte en 1959 à Montpellier (France)).

22. *La Chauve-souris*, 1946, bonze naturel nettoyé, Paris, collection particulière.

23. *Le Combat*, 1946, bronze patiné foncé, Paris, collection particulière.

24. *La Lutte*, 1946, bronze patiné foncé, Paris, collection particulière.

25. *Le Sablier I*, 1946, bronze patiné foncé, Paris, collection particulière.

26. *L'Araignée II*, 1946, bronze patiné foncé, Paris, collection particulière.

Charles SELIGER (Américain, né à New York en 1926).

27. *Natural History: Organic Forms (Plant and Animal) [Histoire naturelle, Formes organiques (plante et animal)]*, 1946, aquarelle, huile et cire sur carton, New York, Michael Rosenfeld Gallery.

28. *Internal Space [Espace interne]*, 1945, huile sur toile, New York, Michael Rosenfeld Gallery.

Jerzy SKARZYNSKI (Polonais, né en 1924, mort en 2004).

29. *Kompozycja (Nocny nalot ptaków) [Composition (Invasion nocturne d'oiseaux)]*, 1948, tempera sur toile, Varsovie, Muzeum Narodowe.

Hans HOFMANN (Allemand, né en 1880 en Bavière (Allemagne), mort à New York en 1966).

30. *The Third Hand [La Troisième main]*, 1947, huile sur toile et résine sur panneau en nid d'abeille, Berkeley, University Art Museum.

David SMITH (Américain, né en 1915 à Sturgis (États-Unis), mort en 2007 à Sutton Veny (États-Unis)).

31. *The Royal Bird [L'Oiseau royal]*, 1948, acier, bronze, acier inoxydable, Minneapolis, Walker Art Center. Gift of the T. B. Walker Foundation.

Francis PICABIA (Français, né en 1879 à Paris, mort en 1953 à Paris)

32. *Connaissance de l'avenir*, 1949, huile sur toile, Marseille, Musée Cantini.

Willem de KOONING (Américain, né en 1904 à Rotterdam (Pays-Bas), mort en 1997 à East Hampton (États-Unis)).

33. *The Marches [Les Marches]* 1945, charbon et huile sur panneau aggloméré, Berkeley, University Art Museum.

Mark TOBEY (Américain, né à Centerville (États-Unis) en 1890, mort à Bâle (Suisse) en 1976).

34. *Animal Totem [Totem animal]*, 1944, tempera sur carton, Paris, Galerie Jeanne Bucher.

Robert MOTHERWELL (Américain, né 1915 à Aberdeen (États-Unis), mort en 1991 à Provincetown (États-Unis)).

35. *Sans titre*, 1945, gouache et pastel sur carton, Paris, Galerie Jeanne Bucher.

36. *Sans titre*, 1943, collage, encre, et lavis sur papier Japon collé sur carton, Paris, Galerie Jeanne Bucher.

37. *Barcelona [Barcelone]*, 1950, huile sur toile, Atlanta, High Museum of Art.

Antoni TÀPIES (Espagnol, né en 1923 à Barcelone (Espagne)).

38. *Composició [Composition]*, 1947, huile sur toile, Barcelone, Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Provient du Fond d'art de la Generalitat de Catalunya. Ancienne collection Salvador Riera.

39. *Creu de paper de diari [Croix de papier journal]*, 1946-1947, collage et aquarelle sur papier, Barcelone, Fundació Antoni Tàpies.

Balbutier / CoBra

Jean ATLAN (Français, né en 1913 à Constantine (Algérie), mort en 1960 à Paris).

40. *Sans titre*, 1947-1949, huile sur toile, Paris, collection particulière.

CONSTANT (Hollandais, né en 1920 à Amsterdam, mort en 2005 à Utrecht (Pays-Bas)).

41. *L'Animal sorcier*, 1949, huile sur toile, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne.

Jacques DOUCET (Français, né en 1924 à Boulogne sur Seine (France), mort en 1994 à Paris).

42. *Équilibristes*, 1948, huile sur papier contrecollé sur bois, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne.

Erik ORTVAD (Danois, né en 1917 à Copenhague, mort en 2008 à Kvänjarp (Danemark)).

43. *Hovedet i bjergvæggen* [*La tête dans le mur de la montagne*], 1945, huile sur toile, Silkeborg, Silkeborg Museum.

Asger JORN (Danois, né en 1914 à Vejrum (Danemark), mort en 1973 à Aarhus (Danemark)).

44. *Sans titre*, 1946, huile sur toile, Silkeborg, Silkeborg Museum.

45. *Sans titre*, 1943-1944, huile sur toile, Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art.

46. *La Peur*, 1950, huile sur toile, Grenoble, Musée de Grenoble.

Balbutier / Carl Buchheister

Carl BUCHHEISTER (Allemand, né en 1890 à Hanovre (Allemagne), mort en 1964 à Hanovre).

47. *Komposition braun-schwarz* [*Composition en brun et noir*], 1949, technique mixte (vernis, lavis, crayon) sur carton appliqué sur plaque de contre-plaqué, Hagen, Karl Ernst Osthaus Museum.

48. *Komposition mit geschwungener blauer Linie* [*Composition avec ligne bleue ondulante*], 1949, huile sur carton, Dusseldorf, collection Ingrid und Willi Kemp.

49. *Komposition Zen* [*Composition Zen*], 1949, huile sur carton, Dusseldorf, collection Ingrid und Willi Kemp.

50. *Buntspecht-Komposition* [*Composition aux pics rouges*], 1949, technique mixte sur carton et contre-plaqué, Nuremberg, Germanisches nationalmuseum.

51. *Ohne titel Nr 4* [*Sans titre n° 4*], 1948, technique mixte sur papier, Wuppertal, Von der Heydt Museum.

Balbutier / Andrzej WRÓBLEWSKI

Andrzej WRÓBLEWSKI (Lituanien, né à Vilnius (Lituanie) en 1927, mort à Zakopane (Pologne) en 1957).

52. *Niebo nad górami* [*Ciel au dessus des montagnes*], 1948, huile sur toile, Cracovie, collection Teresa et Andrzej Starmach.

53. *Słońce i inne gwiazdy* [*Soleil et autres étoiles*], 1948, huile sur toile, Łódź, Muzeum Sztuki.

54. *Kompozycje* [*Compositions*], 1948-1949, collage, gouache, encre, crayon sur papier, dix dessins montés sur une feuille d'album, Cracovie, Galerie Zderzak.

55. *Kompozycje* [*Compositions*], 1948-1949, collage, gouache, encre, crayon sur papier, six dessins montés sur une feuille d'album, Cracovie, Galerie Zderzak.

56. *Człowiek-abstrakcja* [*Homme-abstraction*], 1948-1949, gouache sur papier, Cracovie, Galerie Zderzak.

Explorer / Mark ROTHKO, Jackson POLLOCK

Mark ROTHKO (Letton, né en 1903 à Daugavpi (Lettonie), mort à New York en 1970).

57. *N° 26*, [No 26] 1947, huile sur toile, Dallas (États-Unis), Dallas Museum of Art.

58. *Numéro 12* [Number 12], 1949, huile sur toile, Minneapolis (États-Unis), Walker Art Center.

59. *Sans titre*, 1949, huile sur toile, Washington, National Gallery of Art.

Jackson POLLOCK, (Américain, né en 1912 à Cody (États-Unis), mort en 1956 à Springs (États-Unis)).

60. *Numéro 6, 1950* [Number 6, 1950], 1950, émail et huile sur toile, Berkeley, University Art Museum.

61. *Substance chatoyante* [Shimmering Substance], 1946, huile sur toile, New York, The Museum of Modern Art.

62. *Numéro 26 A, 1948 : Noir et blanc*, [Number 26 A, 1948 : Black and White], 1948, peinture glycérophtalique sur toile, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne.

63. *Sans titre*, vers 1949, tissu, papier, carton, email et peinture aluminium sur pavalex, Riehen/Bâle, Fondation Beyeler.

64. *Composition n° 16*, 1948, huile sur toile, monté sur bois, Baden-Baden, Museum Frieder Burda.

Tracer / Hans HARTUNG

Hans HARTUNG (Français, né en 1904 à Leipzig (Allemagne), mort en 1989 à Antibes (France)).

65. *Sans titre*, 1938, mine de plomb sur papier, Antibes, Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman.

66. *T 1945-1*, 1945, huile sur toile, Antibes, Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman.

67. *Sans titre*, 1947, pastel sur papier, Antibes, Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman.

68. *Sans titre*, 1950, pastel, fusain et huile sur papier, Antibes, Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman.

69. *Sans titre*, 1948, encre et pastel sur papier, Antibes, Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman.

70. *Sans titre*, 1947, pastel sur papier, Antibes, Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman, 5066-0.

71. *Pas-72*, 1948, pastel, fusain et mine de plomb sur papier, Antibes, Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman.

72. **PU-11**, 1950, pastel, sanguine et huile sur papier, Antibes, Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman.

Tracer / Antonio SAURA

Antonio SAURA (Espagnol, né en 1930 à Huesca (Espagne), mort en 1998 à Cuenca (Espagne)).

73. **Sans titre**, 1950 (Série Constellations), huile sur papier, Genève, Fondation archives Antonio Saura.

74. **La Gran euforia panteísta [La grande euphorie panthéiste]**, 1950 (Série Constellations), huile sur papier, Genève, Fondation archives Antonio Saura.

75. **El rapto [Le rapt]**, 1950 (Série Constellations), huile sur toile, Genève, Fondation archives Antonio Saura.

76. **Constelación 4 [Constellation 4]**, 1949-1950 (Série Constellations), huile sur papier, Genève, Fondation archives Antonio Saura.

77. **El astro frío [L'astre froid]**, 1948 (Série Constellations), 1948, huile sur papier, Genève, Fondation archives Antonio Saura.

78. **Danza del Sol [Danse du soleil]**, 1948 (Série Constellations), 1948, huile sur papier, Genève, Fondation archives Antonio Saura.

79. **El cruce de los horóscopos [Le croisement des horoscopes]**, 1949-1950 (Série Constellations), huile sur papier, Genève, Fondation archives Antonio Saura.

Tracer

Marian BOGUSZ (Polonais, né à Pleszew (Pologne) en 1920, mort à Varsovie en 1980).

80. **Composition verte**, 1948, gouache sur carton, Varsovie, Muzeum Narodowe.

81. **Il y avait plusieurs chemins**, 1948, gouache, encre, papier, Varsovie, Muzeum Narodowe

Camille BRYEN (Français, né à Nantes en 1907, mort à Paris en 1977).

82. **Broderie de feu**, 1948, textile brûlé, Nantes, Musée des Beaux-Arts.

83. **Sans titre**, 1949, huile sur bois, Nantes, Musée des Beaux-Arts.

Enrico DONATI (Italien, né à Milan en 1909, mort à New York en 2008).

84. **Spaziale XXX**, 1948-1949, huile sur toile, collection The Amaranta Trust, courtoisie Weinstein Gallery, San Francisco.

Josef ISTLER (Tchèque, né en 1919 à Prague, mort en 2000 à Prague).

85. **Sans titre**, 1943, huile sur carton, Prague, Milan Mikuš.

86. **Sans titre**, 1945, eau-forte sur papier, Prague, Milan Mikuš.

87. **Sans titre**, 1944, monotype sur papier vert, Prague, Galerie Maldoror.

Gerome KAMROWSKI (Américain, né en 1914 à Warren (États-Unis), mort en 2004).

88. **Sous terre**, 1942-1945, émail sur toile, Courtoisie Weinstein Gallery, San Francisco.

Seymour LIPTON (Américain, né à New York en 1903, mort à New York en 1986).

89. **Square Mask [Masque carré]**, 1948, bronze et plomb, New York, Michael Rosenfeld Gallery.

90. **Temple of the Mother [Temple de la mère]**, 1949, plomb et plâtre, New York, Michael Rosenfeld Gallery [recto-verso].

Henri MICHAUX (Belge, né en 1899 à Namur (Belgique), mort en 1984 à Paris).

91. **Sans titre**, 1948, encre noire, gouache et aquarelle sur papier vélin apprêté, Paris, Archives Henri Michaux.

92. **Sans titre**, 1948, encre noire et aquarelle sur papier vélin, Paris, Archives Henri Michaux.

93. **Sans titre**, 1946-48, aquarelle et gouache sur papier vélin apprêté, Paris, Archives Henri Michaux.

94. **Sans titre**, 1947-48, aquarelle et encre noire sur papier vergé, Paris, Archives Henri Michaux.

95. **Sans titre**, 1946-48, aquarelle et encre noire sur papier vélin, Paris, Archives Henri Michaux.

96. **Sans titre**, 1949-50, aquarelle, gouache ? et encre noire sur papier vélin, Paris, Archives Henri Michaux.

Georges MATHIEU (Français, né en 1921 à Boulogne-sur-Mer (France)).

97. **Acognition**, 1947, huile sur toile, Paris, collection particulière.

98. **Phosphène**, 22 septembre 1948, huile sur toile, Paris, collection particulière.

99. **Désintégration**, 1946, huile sur toile, Paris, collection particulière.

Sante MONACHESI (Italien, né en 1910 à Macerata, mort en 1991 à Rome).

100. **Scultura S/3, Simbologia Struttura nuove [Sculpture S/3, Symboles des structures nouvelles]**, 1948, céramique émaillée, Rome, collection particulière.

101. **Scultura S/6, Simbologia Struttura nuove [Sculpture S/6, Symboles des structures nouvelles]**, 1948, céramique émaillée, Rome, collection particulière.

Alfonso OSSORIO (Américain, né en 1916 à Manille (Philippines), mort en 1990 à New York).

102. **Sans titre**, 1949, encre, cire et aquarelle sur papier, cm. New York, Michael Rosenfeld Gallery.

103. *Personnage (Peintures initiatiques)*, 1949-1950, aquarelle, encre et crayon gras sur papier, Collection Marcel et David Fleiss, galerie 1900-2000, Paris.
Jean-Paul RIOPELLE (Canadien, né en 1923 à Montréal, mort en 2002 à Montmagny (Québec)).
104. *Sans titre*, 1949, huile sur toile, Paris, collection particulière (courtoisie Galerie Pascal Lansberg)
Sal SIRUGO (Américain, né en 1920 en Sicile).
105. *C-82*, 1949, caséine sur aggloméré, New-York, collection Sal Sirugo, courtoisie Hollis Taggart Galleries, New York.
106. *C-17*, 1948, caséine sur lin, New-York, collection Sal Sirugo, courtoisie Hollis Taggart Galleries, New York.
107. *C-56*, 1949, caséine sur aggloméré, New-York, collection Sal Sirugo, courtoisie Hollis Taggart Galleries, New York.
- Andrzej ROZSDA** (Hongrois, né en 1913 à Mohács (Hongrie), mort en 1999 à Paris).
108. *Amour sacré, amour profane*, huile sur toile, Dijon, Musée des Beaux-Arts.
- WOLS** (Allemand, né en 1913 à Berlin, mort en 1951 à Paris).
109. *Le grand orgasme*, 1947, huile sur toile, Rueil Bugenval, collection particulière.
110. *Sans titre*, aquarelle et encre de Chine, collection particulière.
111. *Le capucin*, 1946, gouache et encre sur papier, Paris, collection particulière.
112. *Rouge royal*, 1947, encre et aquarelle sur papier, Paris, collection particulière.
113. *Composition*, plume, encre noire et aquarelle sur papier, Lyon, Musée des Beaux-Arts.
- David SMITH** (Américain, né en 1906 à Decatur (États-Unis), mort en 1965 à Bennington (États-Unis)).
114. *Steel Drawing I [Dessin d'acier I]*, 1945, acier, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Gift of Joseph H. Hirschhorn.
115. *Star Cage [Cage à étoiles]*, 1950, métal peint, Minneapolis, University Gallery, University of Minnesota, The Weisman Art Museum.

Photographies

- Zbigniew DŁUBAK** (Polonais, né en Pologne en 1927, mort en Pologne en 1957).
116. *Nocami straszy męka głodu [Le Supplice de la faim fait peur la nuit]*, 1948, tirage carbo-argentique, Łodz, Muzeum Sztuki.
117. *Dzieci śnią o ptakach [Des enfants rêvent à des oiseaux]*, 1948, tirage charbon, Łodz, Muzeum Sztuki.
118. *Wspomnienia niepokoju [Souvenirs inquiètent]*, 1948, tirage carbo-argentique, Łodz, Muzeum Sztuki
- Miloš KOREČEK** (Tchèque, né en 1908 à Prostejove (République-Tchèque), mort en 1989).
119. *Kompozice (Fokalk) [Composition (Phocalque)]*, tirage aux sels d'argent, Collection Marcel et David Fleiss, courtoisie Galerie 1900-2000, Paris.
120. *Kompozice (Fokalk) [Composition (Phocalque)]*, 1945, tirage aux sels d'argent, Collection Marcel et David Fleiss, courtoisie Galerie 1900-2000, Paris.
121. *Kompozice (Fokalk) [Composition (Phocalque)]*, 1947, tirage aux sels d'argent, Collection Marcel et David Fleiss, courtoisie Galerie 1900-2000, Paris.
- Josef ISTLER** (Tchèque, né en 1919 à Prague, mort en 2000 à Prague).
122. *Sans titre*, vers 1944, tirage argentique, Prague, Galerie Maldoror.
123. *Photographie de 1945*, tirage argentique, Prague, Galerie Maldoror.
124. *Sans titre*, vers 1944, tirage argentique, Prague, Galerie Maldoror.
- Leonard SEMPOLIŃSKI** (Polonais, né à en 1902 (Pologne), mort en 1988).
125. *Koniec zabawy [La Fin du jeu]*, 1948, tirage en noir et blanc, Łodz, Muzeum Sztuki .
- Fortunata OBRAPALSKA** (Polonaise, née en 1909, morte en 2004).
126. *Przekleństwo [Damnation]*, 1947, tirage carbone, Łodz, Muzeum Sztuki.
127. *Tancerka II [Danseuse II]*, 1948, tirage carbone, Łodz, Muzeum Sztuki.
- Aaron SISKIND** (Américain, né en 1903 à New-York, mort en 1991 à New-York).
128. *Martha's Vineyard*, 1948, tirage argentique, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 84.96.1. Lent by the Minneapolis Institute of Arts, Gift of Robert and Joyce Menschel.
129. *New York City (Window 3)*, 1947 [*New York (Fenêtre 3)*], 1947, tirage argentique, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, Lent by the Minneapolis Institute of Arts, Gift of Robert and Joyce Menschel.
130. *Chicago 2*, 1948, tirage argentique, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, Lent by the Minneapolis Institute of Arts, Gift of Robert and Joyce Menschel.
131. *Jerome, Arizona 20*, 1949, tirage argentique, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, Lent by the Minneapolis Institute of Arts, Gift of Robert and Joyce Menschel.
- Clyfford STILL** (Américain, né en 1904 à Grandin (États-Unis), mort en 1980 à New York).
132. *Untitled [Sans titre]*, 1946, huile sur toile, New York, The Metropolitan Museum of Art. Lent by the Metropolitan Museum of Art, George A. Hearn Fund and Arthur Hoppock Hearn Fund.

Max BILL et Carl Heing CHARGESHEIMER (Suisse, né à Whinterthur (Suisse) en 1908, mort à Berlin en 1994 / Allemand, né à Cologne (Allemagne) en 1924, mort à Cologne en 1971).

134. *Ausstellungstaffel die gute Form des Schweizerischen Werkbundes aus der Mustermesse Basel : Strömungsformen [Dynamiques des formes]*. Deux tirages argentiques de Carl heing Chargesheimer collés sur un panneau de présentation réalisé par Max Bill pour la promotion de la belle forme par le *Schweizerischer Werkbund* (la fédération suisse des arts appliqués) à l'occasion de la Mustermesse Basel (foire d'échantillon de Bâle), 1949. Zürich, Museum für Gestaltung, Designsammlung.

Vilém REICHMANN (Allemand, né en Tchécoslovaquie en 1908, mort en 1991).

135. *Sans titre*, issu de la série des *Métamorphoses*, 1948, tirage argentique, Prague, Milan Mikuš .

136. *Sans titre*, issu de la série des *Métamorphoses*, 1948, tirage argentique, Prague, Milan Mikuš.

Antonio SAURA (Espagnol, né en 1930 à Huesca (Espagne), mort en 1998 à Cuenca (Espagne)).

137. *Aparicion 3 [Apparition 3]*, 1949, rayogramme, Genève, Fondation archives Antonio Saura.

138. *El devorador de la luna [Le Dévoreur de la lune]*, 1949, rayogramme, Genève, Fondation archives Antonio Saura.

Remplir / Vider

Alberto BURRI (Italien, né en 1915 à Città di Castello (Italie), mort à en 1995 à Nice (France)).

139. *Catrame [Goudron]*, 1949, goudron, huile, pierre ponce sur toile, Pérouse, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri.

140. *Bianco [Blanc]*, 1949, huile, sable sur toile doublée avec du papier journal, Pérouse, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri.

Samuel Lewis Francis, dit Sam FRANCIS (Américain, né aux USA en 1923, mort aux USA en 1994).

141. *Composition*, 1950, huile sur toile, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Vosdanik Manoug Adoian, dit Arshile GORKY (Américain, né en 1904 à Khorkom (Turquie), mort en 1948 à Sherman (USA)).

142. *Untitled (Study for The Calendars) [Sans titre (Étude pour Les Calendriers)]*, vers 1946, huile sur toile, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Michael and Dorothy Blankfort Bequest.

Gerome KAMROWSKI (Américain, né en 1914 à Warren (USA), mort en 2004 à Ann Arbor (USA)).

143. *Early [Tôt]*, 1949, émail sur toile, San Francisco, Weinstein Gallery.

Franz KLINE (Américain, né en 1910 à Wilkes-Barre (USA), mort en 1962 à New-York).

144. *Sans titre*, 1948, huile et collage sur planche montée sur bois, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Gift of Joseph H. Hirshhorn.

Willem DE KOONING (Américain, né en 1904 à Rotterdam (Pays-Bas), mort en 1997 à New York).

145. *Zot*, 1949, huile sur papier, montée sur bois, New York, The Metropolitan Museum of Art (MET).

Lee KRASNER (Américaine, née en 1908 à New-York, morte en 1984 à New-York).

146. *Abstract No.2 [Abstrait n° 2]*, 1946-1948, huile sur toile, Valence, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.

Lawrence KUPFERMAN (Américain, né en 1909 à Dorchester (USA), mort en 1982 à Boston (USA)).

147. *Of the Tide [De la marée]*, 1948, huile sur carton, San Francisco, Collection Timothy J. and Kristina Sempowski, courtoisie Weinstein Gallery.

Frank LOBDELL (Américain, né en 1921 à Kansas City (USA)).

148. *3 septembre 1948 [3 September 1948]*, 1948, huile sur toile, San Francisco, Hackett Freedman Gallery.

Clyfford STILL (Américain, né en 1904 à Grandin (USA), mort en 1980 à New Windsor (USA))

149. *Untitled [Sans titre]*, 1946, Huile sur toile, New-York, The Metropolitan Museum of Art (MET).

Knud MERRILD (Danois, né en 1894 à Odum (Danemark), mort en 1954 à Copenhague (Danemark)).

150. *Flux Lepidoptera [Flux lépidoptère]*, 1944, huile sur aggloméré, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art (LACMA).

151. *Shawl of Petrified Fragrance [Châle de senteur pétrifiée]*, 1944, huile sur papier monté sur aggloméré, Los Angeles, Steve Turner Contemporary.

Serge POLIAKOFF (Russe, né en 1906 à Moscou, mort en 1969).

152. *Composition abstraite (48-12)*, 1948, fusain et lavis sur papier, collection Particulière.

153. *Composition abstraite (48-07)*, 1948, fusain, craie et lavis sur papier, collection Particulière.

Gérard SCHNEIDER (Français né en Suisse en 1896, mort en France en 1986).

154. *Composition*, 1947, technique mixte sur papier, Paris, Galerie Applicat-Prazan.

Nicolas DE STAËL (Français, né en 1914 à Saint-Pétersbourg (Russie), mort en 1955 à Antibes (France)).

155. *Composition Céladon*, 1948, huile sur toile, Dijon, Musée des Beaux-Arts.

156. *Composition "Maloir"*, 1946, Huile sur toile, Lausanne, Fondation Planque.

Remplir / Vider : Bram Van Velde

Bram VAN VELDE (Néerlandais, né en 1895 à Zoeterwoude (Pays-Bas)).

- 157. *Sans titre (Le Cheval majeur)*, v. 1946, gouache sur toile, Lyon, musée des Beaux-Arts.
- 158. *Sans titre*, 1946, gouache sur toile, collection particulière.
- 159. *Sans titre*, 1947, huile sur toile, Genève, collection particulière.
- 160. *Composition*, 1949, huile sur toile, Paris, collection Famille Maeght.
- 161. *Sans titre*, 1947, huile sur toile, Paris, Centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne.

Remplir / Vider : Pierre Soulages, Lucio Fontana, Barnett Newman

Pierre SOULAGES (Français, né en 1919 à Rodez).

- 162. *Sans titre*, 1946, brou de noix sur papier, Paris, collection de l'artiste.
- 163. *Sans titre*, 1947, brou de noix sur papier, Paris, collection de l'artiste.
- 164. *Goudron sur verre*, goudron sur verre, Paris, collection de l'artiste, 1948-2.
- 165. *Goudron sur verre*, 1948, goudron sur verre, Paris, collection de l'artiste, 1948-1.
- 166. *Sans titre*, 1948, brou de noix sur papier marouflé sur toile, Paris, collection de l'artiste.
- 167. *Sans titre*, 1948, brou de noix sur papier marouflé sur toile, Paris, collection de l'artiste.

Lucio FONTANA (Italien, né en 1899 à Rosario di Santa Fe (Argentine), mort en 1968 à Comabbio (Italie)).

- 168. *Concetto Spaziale, 49 B3 [Concept spatial, 49 B3]*, 1949, perforations sur papier marouflé sur toile, Dusseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
- 169. *Concetto spaziale, 49-50 B3 [Concept spatial, 49-50 B3]*, 1949-1950, huile argentée et perforation sur toile, Milan, Fondation Lucio Fontana.
- 170. *Concetto spaziale, 49-50 B5 [Concept spatial, 49-50 B5]*, 1949-1950, aniline et perforations sur toile, Milan, Fondation Lucio Fontana.
- 171. *Concetto Spaziale, 51/52 B9 [Concept spatial, 51/52 B9]*, 1950, huile et perforations sur papier marouflé sur toile, Paris, Centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne, Dépôt au musée de Grenoble.

Barnett NEWMAN (Américain, né en 1905 à New-York, mort en 1970 à New-York)

- 172. *Untitled (The Void) [Sans titre (Le Vide)]*, 1946, Brush and ink on paper, Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art.
- 173. *Untitled [Sans titre]*, 1946, Tinta sobre papel, Valence, IVAM Valencia.
- 174. *Untitled [Sans titre]*, 1946, Encre de chine sur papier, Baltimore, Collection Particulière.
- 175. *Genetic Moment [Instant génétique]*, 1946, Huile sur toile, Bâle, Fondation Beyeler.

1945-1949

REPARTIR À ZÉRO

comme si la peinture n'avait jamais existé

Scénographie de l'exposition



PHILIPPE MAFFRE

[MAW]

20 rue de la République
93200 Saint Denis
FRANCE

T: +33 1 49 33 01 26

F: +33 1 48 09 80 38

P: +33 6 11 56 63 09

Cra 7aA #79-07

Bogota D.C.

COLOMBIA

+57 1 313 35 20

+57 311 259 84 49

S : www.mawarchitectes.com

M: contact@mawarchitectes.com

1945-1949

REPARTIR À ZÉRO

comme si la peinture n'avait jamais existé

Autour de l'exposition

Audioguide de l'exposition disponible à la billetterie, 2 €.

Visites commentées (Sur réservation)

À partir du 6 novembre, les lundis à 12 h 15 (sauf le 2 février) (durée 1 h), les jeudis à 16 h (durée 1 h 30), les samedis à 10 h 30 (sauf le 31 janvier) (durée 1 h 30).

Visite en LSF pour les personnes sourdes et malentendantes.

Samedi 24 janvier à 14 h (Durée 2 h). Sur réservation.

Regards approfondis

2 Cycles de 3 visites entre exposition et collections. (Durée 1 h 30). Sur réservation.

Témoigner : lundi 17 novembre à 16 h.

Geste, couleur, matière : lundi 24 novembre à 16 h.

Repartir à zéro ? : lundi 1er décembre à 16 h.

Témoigner : jeudi 15 janvier à 11h.

Geste, couleur, matière: jeudi 22 janvier à 11h.

Repartir à zéro ? : jeudi 29 janvier à 11h.

Rencontres avec les commissaires

Éric de Chasse, professeur à l'Université François-Rabelais de Tours, membre de l'Institut universitaire de France et Sylvie Ramond, conservateur en chef du patrimoine, directeur du musée des Beaux-Arts. Mercredi 10 décembre à 18 h 30. Entrée libre.

Conférences

Une révolution en jazz par Francis Marmande, universitaire et chroniqueur au journal *Le Monde*. Vendredi 21 novembre à 18 h 30. Entrée libre.

Littérature française, de longs chemins vers le zéro par Claude Burgelin, universitaire.

Mercredi 14 janvier à 18 h 30. Entrée libre.

De la déraison à l'âge de raison : le cinéma occidental après 1945 par Jean-François Buiré, enseignant et critique de cinéma. Vendredi 23 janvier à 19 h, suivi d'une projection au CNP Terreaux à 21 h 15. Programmation de films en lien avec l'exposition les 24 et 25 janvier au CNP Terreaux. Informations sur www.mba-lyon.fr

Colloque

Repartir à zéro : arts, cultures et politiques de l'immédiate après-guerre en partenariat avec l'Université François-Rabelais de Tours, l'Institut de recherche UMR Triangle (Lyon 2, IUP Lyon, ENS-LSH), l'école nationale supérieure et avec le soutien de la Terra Foundation.

Avec, notamment, Benjamin Buchlor, Briony Fer, Maurice Fréchuret, Michael Leja, Karel Srp. Entrée libre sur présentation du billet d'exposition.

Gratuit pour les étudiants. Sur réservation.

Informations : www.mba-lyon.fr

Lundi 12 et mardi 13 janvier à partir de 10 h.

Dossier pédagogique

Elaboré en partenariat avec le Rectorat de l'Académie de Lyon. Conçu prioritairement à l'attention des enseignants et des élèves, il propose des pistes de réflexion à partir d'une sélection d'œuvres et d'artistes emblématiques de cette exposition.

En ligne sur le site du musée : www.mba-lyon.fr

1945-1949

REPARTIR À ZÉRO

comme si la peinture n'avait jamais existé

Informations pratiques

Horaires d'ouverture

Exposition ouverte tous les jours, sauf mardi et jours fériés, de 10h à 18h, vendredi de 10h30 à 18h du 24 octobre 2008 au 2 février 2009.

Tarifs d'entrée

8 €, réduit : 6 €

Billet d'entrée exposition + collection permanente : 10 €, réduit : 6 €

Gratuit pour les moins de 18 ans, les étudiants de moins de 26 ans et les chômeurs.

Accès

Entrée de l'exposition : 16 rue Edouard Herriot et 17 place des Terreaux, Lyon 01

Accès réservé aux personnes en situation de handicap : 17 place des Terreaux

Parking des Terreaux et parking Hôtel de Ville de Lyon

Métro : lignes A et C, station Hôtel de Ville - Louis Pradel

Bus : lignes 1, 3, 6, 13, 18, 19, 40, 44, 91.

Vélov' : rue Edouard Herriot et rue Paul Chenavard

Contact presse

Sylvaine Manuel de Condinguy

Musée des Beaux-Arts de Lyon

Tel. +33(0)4 78 38 57 51 / sylvaine.manuel@mairie-lyon.fr



Les visuels des œuvres présentées dans l'exposition et disponibles pour la presse sont téléchargeables à l'adresse suivante : <http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/presse/presse>

FRAME

QU'EST-CE QUE FRAME?

Un regroupement de musées unique en son genre a été créé en 1999. Il s'agit de FRAME, French Regional and American Museum Exchange. Cette nouvelle structure d'échanges bilatéraux est un regroupement de musées américains et de musées régionaux français dont la mission est de favoriser la circulation et l'échange d'œuvres d'art, d'informations, idées, technologies et ressources. L'objectif en est l'instauration de partenariats durables pour des projets communs enrichissant les musées participants et proposant leurs trésors respectifs à un plus large public de part et d'autre de l'Atlantique.

HISTOIRE

Fondation d'utilité publique américaine, dont le siège est à l'Université du Texas à Dallas, Richardson, au Texas, FRAME a un bureau en France situé à la Direction des Musées de France, 6 rue des Pyramides, 75001 Paris.

Lancé en octobre 1999 au musée des Beaux-Arts de Lyon et dirigé par Françoise Cachin, alors Directrice des Musées de France, et Elizabeth Rohatyn, épouse de l'ancien ambassadeur des Etats-Unis en France, FRAME a pour Présidentes Marie-Christine Labourdette, Directrice des Musées de France, et Elizabeth Rohatyn, Co-Fondatrice.

FRAME s'adresse aux musées de région représentant des zones urbaines en pleine expansion culturelle et économique aux Etats-Unis comme en France. Il vise à développer entre ces établissements des échanges en matière d'expositions temporaires, de réalisations multimedia et de programmes éducatifs.

Les neuf musées membres fondateurs français sont les suivants: musée des Beaux-Arts de Bordeaux, musée de Grenoble, musée Fabre de Montpellier, Palais des Beaux-Arts de Lille, musée des Beaux-Arts de Lyon, musée des Beaux-Arts de Rennes, musées de Rouen, musées de Strasbourg et musée des Augustins de Toulouse. Les neuf musées membres fondateurs américains sont les suivants: The Cleveland Museum of Art (Cleveland, Ohio), Dallas Museum of Art (Dallas, Texas), The Minneapolis Institute of Arts (Minneapolis, Minnesota), Yale University Art Gallery (New Haven, Connecticut), The Portland Art Museum (Portland, Oregon), The Virginia Museum of Fine Arts (Richmond, Virginia), The Saint Louis Art Museum (Saint Louis, Missouri), The Fine Arts Museums of San Francisco (San Francisco, California) et The Sterling and Francine Clark Art Institute (Williamstown, Massachusetts).

Six nouveaux membres ont été invités à rejoindre FRAME lors de la 6ème réunion annuelle de FRAME en 2004, portant à vingt quatre le nombre de ses membres.

Ces nouveaux membres sont le High Museum of Art (Atlanta, Géorgie), le Denver Art Museum (Colorado), le musée des Beaux-Arts de Dijon, le Los Angeles County Museum of Art (Californie), les musées de Marseille et le musée des Beaux-Arts de Tours. Yale University Art Gallery a quitté FRAME fin 2006, pour cause de travaux. Il est remplacé par The Wadsworth Atheneum (Hartford, Connecticut).

TERRA

FOUNDATION FOR AMERICAN ART

The Terra Foundation for American Art is committed to supporting projects designed to engage audiences around the globe in an enriched dialogue on American art. Through grants and initiatives the foundation has made it a priority to bring American art, interpretation, and research resources to international audiences, and has a particular interest in fostering multi-national perspectives.

Throughout its 30-year history, the Terra Foundation has supported exhibitions, scholarship, and educational programs in the field of American art. The Terra Foundation for American Art's collection, which spans the colonial era through 1945, includes more than seven hundred paintings, prints, drawings, photographs, and sculptures and features work by such artists as George Bellows, Mary Cassatt, John Singleton Copley, Stuart Davis, Childe Hassam, Robert Henri, Maurice Prendergast, and James McNeill Whistler, as well as the early American masterpiece by Samuel F. B. Morse, *Gallery of the Louvre*, 1831–33.

Further information concerning the Terra Foundation can be found at www.terraamericanart.org.



A Vision Driven Approach to Philanthropy

Led by three generations of family members, the Annenberg Foundation is one of the largest private foundations in the United States with assets of approximately \$2 billion.

Established in 1989 by Walter H. Annenberg, the Annenberg Foundation provides funding and support to nonprofit organizations in the United States and globally through its headquarters in Radnor, Pennsylvania, its offices in Los Angeles, California and Washington, DC.

The Foundation exists to advance the public well-being through improved communication. As the principal means of achieving this goal, the Foundation encourages the development of more effective ways to share ideas and knowledge. Annually, the Foundation grants more than \$150 million to over 500 organizations, develops specialized programs and materials for educators, and operates a number of direct charitable activities. Since its inception, more than 6,700 grants totaling more than \$3.6 billion have been awarded to over 1,900 nonprofit organizations.

The Annenberg Foundation's grantmaking and direct charitable activities represent the interests and passions of its Trustees. Driven by the issues and concerns presented by the community, the Foundation's philanthropic goal is to be responsive to those needs. The Foundation is committed to core values of responsiveness, accessibility, fairness, and involvement.

The Foundation takes a unique approach with its philanthropy by responding directly to the needs of the global community. Funding proposals are accepted from a wide variety of nonprofits and are evaluated with criteria that identifies strong organizations and vision-driven leadership, capable of impact and change.

As a result, some major program areas have been served. Among them are education and youth development; the arts, culture and humanities; civic and community life; health and human services; the animal welfare and the environment. Through its Annenberg Media unit, the Foundation also distributes multimedia teacher professional development and curriculum materials via www.learner.org, the leading online educator resource in United States.



The Foundation operates a number of initiatives which expand and complement these program areas and contribute to systemic change. These special projects redefine the boundaries of traditional philanthropy. Among them are Explore, a multimedia project that documents nonprofit work around the world; and Farmlab, a hybrid think tank, art studio and community space in downtown Los Angeles devoted to issues of urban sustainability. In Europe, The American Academy of Dance in Paris teaches the art form to children and adults throughout France. In 2009, the Foundation and its Trustees will open a free cultural space in Los Angeles as a service to the community.



Parce que le monde bouge.

Septembre 2008

Le CIC Lyonnaise de Banque, présent dans le quart Sud-est de la France, mène depuis plusieurs décennies une politique de mécénat en faveur de la culture et du patrimoine historique.

Il s'appuie sur sa forte présence dans le tissu local pour soutenir en région des manifestations ou initier l'émergence de nouvelles créations. Mécène dans divers domaines culturels, le CIC Lyonnaise de Banque est partenaire historique du Musée des Beaux Arts de Lyon.

Banquier du chef d'entreprise, le CIC est le partenaire financier qui accompagne le dirigeant de la création à la transmission de sa société. Banquier leader de l'entreprise, le CIC propose une gamme complète et interactive de produits innovants, en France et à l'international à travers son Club CIC International (40 bureaux de représentation dans le monde).

En septembre 2008, le Club CIC International a conduit une mission de prospection à New-York pour des entreprises de la région Rhône-Alpes. Il est donc naturel pour CIC Lyonnaise de Banque de poursuivre l'expérience américaine en étant partenaire de l'exposition « Repartir à zéro » du Musée des Beaux Arts de Lyon...

Contact presse : Marie JOUFFRAIX 06 24 60 36 88, jouffrmi@lb.cic.fr

Grant Thornton soutient l'exposition '*Repartir à zéro*' organisée par le Musée des Beaux-arts de Lyon.

Paris, le 13 octobre 2008.

Point de rencontre entre deux mondes qui souvent s'ignorent – institutions culturelles et entreprises –, le mécénat est un véritable partenariat qui favorise l'enrichissement mutuel. C'est dans cet objectif que Grant Thornton a renouvelé son engagement envers le Musée des Beaux-arts de Lyon.

Cette année, Grant Thornton soutient l'exposition 'Repartir à zéro', consacrée à l'art de l'après seconde guerre mondiale (1945-1949), en France, aux Etats-Unis et sur les scènes artistiques émergentes.

Cette exposition rassemble les œuvres d'artistes français et américains de cette époque bouleversée, ces artistes ayant le sentiment de repartir à zéro et de refonder un art débarrassé des idéologies qui avaient accompagné la période artistique depuis le début du XX^e siècle.

Depuis *Paris/New York* organisée en 1977 par le Centre Pompidou, aucune exposition en France n'avait été consacrée à ce sujet alors même qu'il s'agit d'un thème majeur de l'art du XX^e siècle.

François Pons, Directeur Général de Grant Thornton, commente : « *Nous sommes très heureux de soutenir le Musée des Beaux-arts de Lyon dans le cadre de notre politique nationale de mécénat, dont l'orientation, cette année, sera purement culturelle. Grant Thornton reste engagé dans ce sens : Musée du Louvre, Comédie Française, Orchestre Lamoureux, Palais des Beaux-arts de Lille sont autant d'institutions dont nous sommes fiers d'être partenaires* ».

- fin -

Pour plus d'informations, contactez :

Agnès de Ribet

Directrice de la Communication

T 01 56 21 06 34

E agnes.deribet@grant-thornton.fr

Benjamin Lernoald

Chargé de Communication

T 01 56 21 06 44

E benjamin.lernoald@grant-thornton.fr

A propos de Grant Thornton

Grant Thornton rassemble en France plus de 1 200 associés et collaborateurs dans vingt trois bureaux et se place parmi les leaders des groupes d'audit et de conseil en se positionnant sur 5 métiers : Audit, Expertise Conseil, Finance Conseil, Externalisation et Conseil Juridique, Fiscal et Social.

Les membres de Grant Thornton International constituent l'une des principales organisations mondiales d'audit et de conseil.

Chaque membre du réseau est indépendant aux plans financier, juridique et managérial.



France Info
partenaire de l'exposition
« Repartir à zéro »
au Musée des Beaux-Arts de Lyon

L'Art tient une place importante sur France Info. Nous sommes le partenaire de nombreuses expositions tant à Paris qu'en région : « Arcimboldo » au Musée du Luxembourg, « César, anthologie par Jean Nouvel » à la Fondation Cartier, « 11 septembre 2007 : A Global Moment » au Mémorial de Caen, « Germaine Tillion, ethnologue et résistante » au Musée de l'Homme, « Dans la ville Chinoise » à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, « Bonaparte et l'Egypte » à l'institut du Monde Arabe, « Le Futurisme à Paris, une avant-garde explosive » au Centre Pompidou, « De Miro à Warhol » au Musée du Luxembourg...

France Info est donc la radio partenaire de la nouvelle exposition présentée au Musée des Beaux-Arts de Lyon **« Repartir à zéro »**.

Les auditeurs de France Info pourront découvrir l'exposition **« Repartir à zéro »** à travers des reportages, interviews, chroniques... rendez-vous également sur france-info.com

Gaël Hamayon

France Info - service de la communication

Responsable des partenariats et des relations publiques

01.56.40.21.41



Partenaire de l'exposition

1945-1949

**REPARTIR A ZERO,
Comme si la peinture n'avait jamais existé**

**Musée des Beaux Arts de Lyon
24 octobre 2008 – 2 février 2009**

Paris Première est fière de s'associer au musée des Beaux Arts de Lyon et de permettre au grand public de découvrir les chefs-d'œuvre de l'après seconde guerre mondiale, en Europe et en Amérique du Nord de 1945 à 1949.

Avec ses 20 ans d'existence, Paris Première fait partie des chaînes incontournables du paysage audiovisuel français et reste une chaîne à part : culturelle et glamour, au ton à la fois pétillant et audacieux. Elle met l'accent cette année encore sur les événements, les expositions, le théâtre, les spectacles, les coulisses ...

Paris Première aime et soutient la culture, et est ravie de pouvoir s'associer au musée des Beaux Arts de Lyon dans sa volonté de faire vivre et découvrir au plus grand nombre, un patrimoine artistique inestimable.

Paris Première est disponible sur la TNT, TPS, Canalsat, le câble, le DSL et les mobiles.

Paris Première a réalisé une excellente saison 2007/2008 auprès de son cœur de cible, les individus CSP+, en hausse par rapport à la saison passée, et conserve un très bon niveau auprès des 4 ans et +.

*Source : Médiamétrie

le 3 octobre 2008

Télérama

Paris, septembre 2008

Télérama est heureux d'accompagner le Musée des Beaux-Arts de Lyon à l'occasion de l'exposition *1945-1949, Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé*.

Depuis toujours, Télérama s'est donné pour mission de rendre accessible au plus grand nombre toutes les cultures qui font la culture. Et les Beaux Arts y ont désormais la part belle, avec deux pages hebdomadaires.

Non seulement, depuis 1982, notre magazine édite des numéros hors-séries qui accompagnent régulièrement les grandes expositions mais, depuis 1990, les meilleurs artistes contemporains y font la Une pour la nouvelle année : Pierre Alechinsky, Serge Plagnol, Beng Lindström, Miquel Barcelo, Denis Larget, Gérard Titus-Carmel, Thomas Fougérol, Gérard Garouste, Manuel Ruis Vida, Yan Pei-Ming, jusqu'à Ronan Barrot en 2007.

Sans oublier que notre radio offre désormais sur le web des chroniques et critiques consacrées aux arts plastiques, comme sur notre site www.telerama.fr.

Contact médias : Anne de Lagarde au 01 55 30 56 98

Septembre 2008

Diffusé depuis 1997 à Lyon, *Le Petit Bulletin* est l'hebdomadaire gratuit de la culture et des spectacles.

Rendre la culture accessible au plus grand nombre, donner envie de voir et éveiller la curiosité sont les missions de notre titre.

Chaque semaine, *Le Petit Bulletin* consacre une part importante de ses articles au traitement des expositions présentées dans les musées et les galeries lyonnaises parallèlement à l'édition de numéros consacrés aux expositions «incontournables».

Le Petit Bulletin est évidemment heureux d'accompagner le Musée des Beaux-Arts de Lyon à l'occasion de l'exposition «1945-1949 – Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé», présentée du 24 octobre 2008 au 2 février 2009.

Avec cette exposition, le Musée des Beaux-Arts de Lyon offre au public une occasion exceptionnelle de voir réunies des œuvres d'artistes majeurs, mais aussi d'envisager la période de l'immédiate après-guerre sous un jour nouveau. Une démarche à laquelle notre titre se félicite d'être associé.