

23 septembre / 13 décembre 1993
Grande Galerie , 5e étage

une
histoire
parallèle 1960
1990

Direction de la Communication

Attachée de presse:

Nathalie Garnier

Tél: (33-1) 44 78 46 48

Fax: (33-1) 44 78 13 00

SOMMAIRE

	pages
Introduction	1
Plan de l'exposition	2
Parcours de l'exposition	3 - 10
Liste des artistes présentés	11 - 12
Liste des œuvres reproduites dans le catalogue	13 - 18
Des publications	19
Extraits du catalogue	20 - 24
Chronologie des années 1960-1990	25 - 27
Autour de l'exposition :	
• Voix et images, Mémoire de la Revue parlée	28
• Programmation vidéo	29 - 32
• Des visites-animations	33
Liste des diapositives disponibles pour la presse	34 - 35
Informations pratiques	36

INTRODUCTION

Le Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, présente, du 23 septembre au 13 décembre 1993, "Manifeste, une histoire parallèle, 1960-1990". Cette exposition réunit, autour de 64 artistes, environ 160 œuvres (peintures, sculptures et dessins) des collections du Musée national d'art moderne, sur les 3000 m² de la Grande Galerie au 5^e étage.

En 1992, l'exposition "Manifeste" avait été l'occasion d'une vaste présentation des collections contemporaines (1960-1990) du Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle.

De ces "trente années de création mises en perspective", le visiteur découvrait la succession des mouvements qui avaient bouleversé la scène artistique internationale : le pop art, l'art minimal et conceptuel, le nouveau réalisme français, l'arte povera italien, les nouveaux expressionnistes allemands ... A cet accrochage correspondait, ainsi, une certaine vision de notre actualité.

Il se trouve que ces années 1960-1990 appartiennent également à une génération qui, au cours des années cinquante, avait connu une première reconnaissance. Pour cette génération, celle de Alechinsky, Bacon, Barré, Degottex, Hantaï, Etienne-Martin, Jorn, Manessier, Mitchell, Morellet, Riopelle, Saura, Soto, Soulages, Tàpies, Vasarely ..., ces années furent parfois le moment d'un parcours solitaire, souvent celui d'une apogée, presque toujours l'occasion d'un vrai renouvellement créateur.

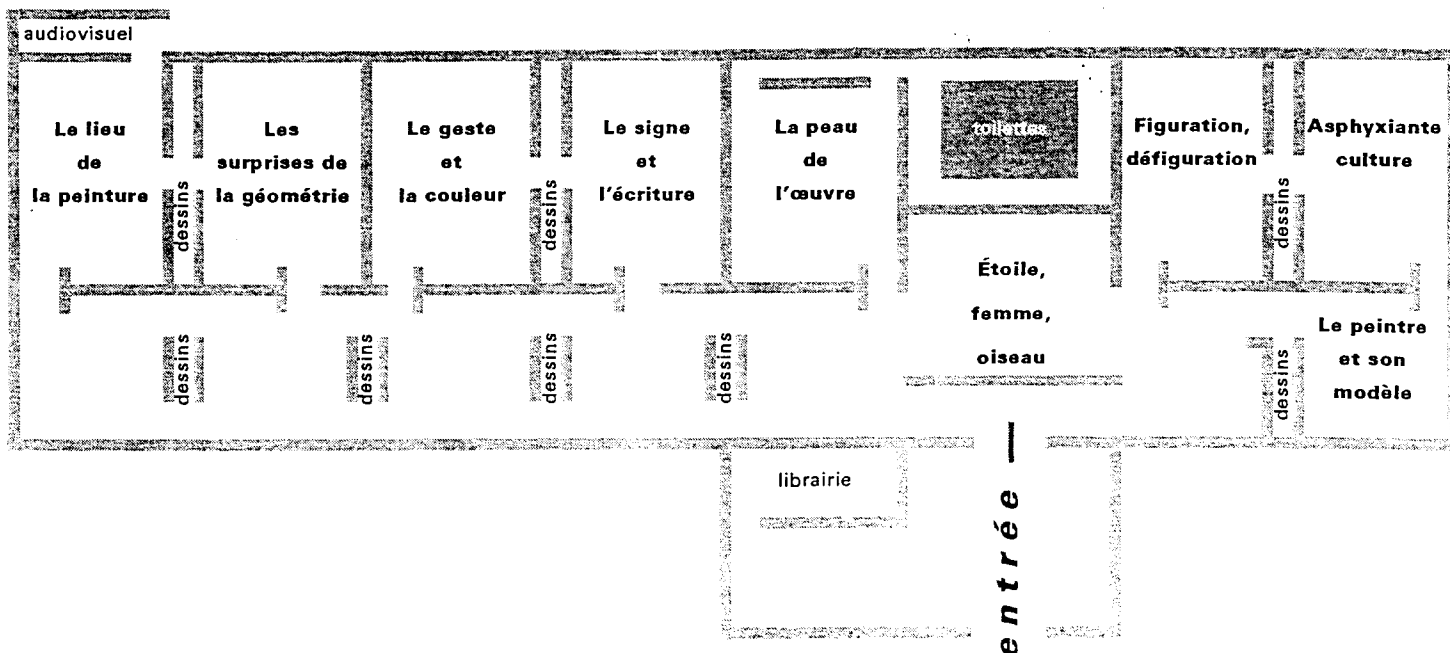
Enfin, pour quelques uns de ceux qu'on a coutume d'appeler les "maîtres du XX^e siècle", Dubuffet, Héliou, Miró, Picasso ..., cette période est, on le sait, celle de l'œuvre ultime.

L'importance des collections du Musée national d'art moderne, pour ces trois dernières décennies, permet aujourd'hui d'autres lectures de notre histoire toute proche. Le point de vue privilégié porté sur les mouvements d'avant-garde peut, désormais, se compléter d'un autre regard où se reconnaîtraient, pour l'évolution de la peinture et de la sculpture des années 1960-1990, les éléments d'une histoire différente, plus souterraine, plus individuelle et marquée par l'accomplissement de recherches commencées de longue date.

Pour cette génération d'artistes dont le travail atteint une maturité nouvelle, le Musée national d'art moderne possède, sur la période concernée, des ensembles d'œuvres qu'il n'est pas toujours habituel d'exposer dans le parcours des collections permanentes : des œuvres acquises grâce à des achats et à des dons mais aussi des dépôts du Fonds National d'Art Contemporain (FNAC). Leur présentation peut être l'occasion de compléter le bilan, commencé en 1992, de la politique d'acquisitions du Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, et donc d'en apprécier la diversité, mais aussi les lacunes. Elle permet de trouver dans ces collections d'autres rencontres que celles que l'on a coutume de provoquer.

Cette exposition donnera ainsi à voir ou à revoir ce qu'on a pu quelquefois trop vite classer ou oublier : l'art de notre temps dans sa richesse, sa maturité et ses nuances.

LE PLAN DE L'EXPOSITION



Le peintre et son modèle

Francis Bacon
Balthus
Alberto Giacometti
Jean Hélion
Pablo Picasso

Asphyxiante culture

Pierre Bettencourt
Alexander Calder
Gaston Chaissac
Jean Dubuffet
Charles Lapicque

Figuration, défiguration

Asger Jorn
Eugène Leroy
Alfred Manessier
Roberto Matta
Zoran Music
Paul Rebeyrolle
Antonio Saura

Étoile, femme, oiseau

Pierre Alechinsky
Joan Miró

La peau de l'œuvre

Alberto Burri
Étienne-Martin
Lucio Fontana
Zoltan Kemeny
Manolo Millares
Antoni Tàpies
Raoul Ubac

Le signe et l'écriture

Anthony Caro
Jean Degottex
Robert Jacobsen
Hans Hartung
Henri Michaux
Judit Reigl
Pierre Soulages
Bram van Velde
Zao Wou-Ki

Le geste et la couleur

Geneviève Asse
Jean Bazaine
Olivier Debré
André Lansky
Jean Le Moal
Jean-Paul Riopelle
François Stahly
Pierre Tal-Coat
Joan Mitchell
Maria-Elena Vieira da Silva

Les surprises de la géométrie

Agam
Max Bill
Pol Bury
Carlos Cruz-Diez
Jean Dewasne
Camille Graeser
Gottfried Honegger
Richard-Paul Lohse
François Morellet
Aurélie Nemours
Nicolas Schöffer
Soto
Takis
Luis Tomasello
Victor Vasarely

Le lieu de la peinture

Martin Barré
Jean Dubuffet
Shirley Jaffe
Simon Hantai
Serge Poliakoff

LE PARCOURS DE L'EXPOSITION

Le parcours de l'exposition, salle par salle, s'articule autour de neuf thèmes, réunissant les 64 artistes par affinités de démarches ou de problématiques :

- | | |
|-----------|--|
| Section 1 | Le peintre et son modèle (Bacon, Balthus, Giacometti, Héliou, Picasso) |
| Section 2 | Asphyxiante Culture (Bettencourt, Calder, Chassignac, Dubuffet, Lapicque) |
| Section 3 | Figurations / Défigurations (Jorn, Leroy, Manessier, Matta, Music, Rebeyrolle, Saura) |
| Section 4 | Etoile, Femme, Oiseau (Alechinsky, Miró) |
| Section 5 | La Peau de l'Oeuvre (Burri, Etienne-Martin, Fontana, Kemeny, Millares, Tápies, Uzac) |
| Section 6 | Le Signe et l'écriture (Caro, Degottex, Hartung, Jacobsen, Michaux, Soulages, Reigl, Bram Van Velde, Zao Wou-Ki,) |
| Section 7 | Le Geste et la Couleur (Asse, Bazaine, Debré, Lansky, Le Moal, Mitchell, Riopelle, Stahly, Tal Coat, Vieira da Silva) |
| Section 8 | Les Surprises de la Géométrie (Agam, Bill, Bury, Cruz-Diez, Dewasne, Graeser, Honegger, Lohse, Morellet, Nemours, Schöffer, Soto, Takis, Tomasello, Vasarely) |
| Section 9 | Le Lieu de la Peinture (Barré, Dubuffet, Hantaï, Jaffe, Poliakoff) |

LE PARCOURS DE L'EXPOSITION

Extraits du Petit Journal

Le peintre et son modèle

S'il existe un rapport qui est intemporel, c'est bien celui du peintre avec la réalité ou plus précisément du peintre avec son modèle.

Dans une série de dessins *le peintre et son modèle* (1970), **Pablo Picasso** reprend un thème qu'il a maintes fois traité. Si le modèle change, ici Jacqueline Roque, le jeu reste le même, à savoir une interaction entre la vie privée du peintre et sa peinture. Dans ces dessins, l'espace est divisé par un châssis qui sépare Picasso de la femme désirée, division de l'espace que l'on retrouve dans les toiles de la même époque. Picasso se représente peignant ; son pinceau touche à la fois le châssis et en même temps le corps de la femme. Plus que l'objet, c'est la relation avec son modèle, la confrontation qui l'intéresse.

Chez **Francis Bacon**, le modèle est soumis à la fois aux aléas du souvenir et de la peinture. Il ne peint jamais devant ses modèles mais uniquement à partir de photographies qui sont réinterprétées par la mémoire. Sans dessin préalable, la peinture est jetée à la surface de la toile, frottée, grattée jusqu'à ce que l'image commence à émerger du chaos de la matière. (*Study of the Human Body*, 1981-1982).

On retrouve cette quête de l'image chez **Alberto Giacometti** qui, après avoir été abstrait, se tourne uniquement, en 1935, vers la figure humaine. Il existe des éléments immuables dans ses peintures : un cadre peint qui redélimite toujours ses portraits, quelques objets parfois à peine esquissés, la gamme de couleurs restreinte, la pose de face, ... Ces éléments lui permettent de se concentrer uniquement sur la ressemblance, (*Caroline*, 1965), laquelle viendrait de la peinture, mais serait en même temps toujours engloutie par l'accumulation de détails.

Dans la toile de **Balthus**, *Le peintre et son modèle*, (1980-81), ce même thème est traité avec distanciation. Le peintre, saisi dans un geste figé, tourne le dos à la jeune fille. En écartant le rideau, il permet à la lumière d'entrer, lumière sans laquelle la peinture est impossible. L'utilisation de techniques traditionnelles, le respect d'un certain nombre de conventions (perspective, anatomie, composition monoculaire) font de Balthus le représentant d'une tradition héritée de la Renaissance.

Tradition que l'on retrouve dans les œuvres de **Jean Hélion**. Peintre abstrait dans les années trente et peintre figuratif dans l'après-guerre, la peinture de Jean Hélion tente d'imposer une représentation du réel : Faire un banc, un pied, une tête ce n'est pas les décrire (...), c'est les faire surgir.

Asphyxiante culture

Publié en 1968 par Jean Dubuffet, **Asphyxiante culture** développe l'idée que la culture authentique passe par une subversion de ses formes académiques, et que souvent le talent s'affiche sous l'apparence de la désinvolture. La connivence qui unit à travers leurs correspondances des artistes comme Dubuffet, Chaissac et Bettencourt permet de les regrouper sous ce titre. Il est important de noter que ces artistes ont eu une formation peu

orthodoxe : Dubuffet était marchand de vin, Chaissac cordonnier, Lopicque et Calder avaient l'un et l'autre un diplôme d'ingénieur. Ces formations peuvent expliquer l'extraordinaire sens du jeu et l'indépendance singulière qui les caractérisent.

Jean Dubuffet, dans une série de textes et notamment dans un pamphlet, donne les raisons de ce retournement vers un art brut : *une chanson que braille une fille en brochant l'escalier me bouleverse plus qu'une savante cantate*. L'intérêt que Dubuffet porte aux graffitis, aux dessins d'enfants, à l'art populaire et à l'art des malades mentaux internés lui permet d'échapper à la "beauté" et de s'adresser ainsi directement à l'esprit.

Dans les *Situations* (1978-79), œuvres tardives, la juxtaposition de signes à la fois figuratifs et abstraits donne un espace dense, serré, où là aussi, le regard ne trouve aucun point de repère. Comme dans une autre série, les *théâtres de mémoire* (1975-80), les *Situations* sont la réutilisation de dessins réalisés séparément qui jonchaient le sol de l'atelier. Ils évoquent l'idée que la mémoire visuelle est plus vive que celle des idées.

Les *Sites* (1981-82), œuvres ultimes, sont des peintures hâtives, les fruits d'expériences employant, dans les mêmes œuvres, différents modes, différentes clés disait Jean Dubuffet. Les personnages balisent les territoires dans lesquels ils évoluent et amènent à une multiplicité de points de vue dans l'évocation, non pas d'un site concret, mais toujours d'un site mental. Il n'y a pas lieu d'ailleurs, pour Dubuffet, de faire une différence entre ces deux états, tout étant une production de l'esprit.

Ami de Jean Dubuffet, mais éloigné de ses polémiques, **Gaston Chaissac**, trop tôt disparu, a élaboré une œuvre poétique qu'il qualifie lui-même de "rustique populaire". Il s'agit, à travers les matériaux qu'il emploie - paquets de Gauloises bleues, papiers journaux, bulletins électoraux... - de l'œuvre d'un bricoleur, terme que le peintre affectionnait. Le matériau de prédilection, le papier peint, guide son intervention. Ses œuvres ultimes, ici exposées, (de 1961 à 1964), révèlent un dessin d'une aisance rare, réduit à l'essentiel, ce qui lui permet de faire coexister dans la même œuvre des parties figuratives et d'autres abstraites, sans rupture.

Si le papier peint est un des matériaux de prédilection de Gaston Chaissac, pour **Pierre Bettencourt**, ce sont les ailes de papillons. Papillons qu'il va parfois poursuivre jusqu'en Inde ou en Océanie et qu'il expose comme des tableaux où chasse recomposés. Le papillon, par ses couleurs, est son maître à peindre et si les ailes sont assemblées, c'est telles quelles, sans aucune autre intervention du peintre sinon dans le fond. Idoles, icônes, ex-votos, ces réminiscences ne sont pas étrangères à l'œuvre de Pierre Bettencourt.

Enfin, les gouaches de **Alexander Calder** évacuent toute virtuosité visible, toute intention démonstrative, aussi bien par la "pauvreté" du médium que par l'utilisation d'une figuration ludique (*Trois personnages*, 1963).

Figurations / Défigurations

Nous sommes souvent amenés à nous demander aujourd'hui si l'opposition abstraction/figuration a encore un sens. La frontière entre les deux est parfois bien floue, et les deux mots ne sont pas si faciles à définir : où ranger, par exemple, ces œuvres nombreuses qui clament très fort leur attachement à la réalité mais qui n'offrent, de prime abord, aucune image identifiable ? La peinture n'est-elle pas toujours un travestissement de la réalité, une alchimie personnelle qui restitue le monde dans un langage nouveau ?

C'était l'une des ambitions d'**Asger Jorn**, fondateur en 1949 du mouvement Cobra, de dépasser les alternatives simplistes entre Surréalisme et peinture abstraite : sa peinture, qu'il lui est arrivé de baptiser *Chaosmos*, cherche à livrer une représentation des forces primordiales de la Nature. La peinture est alors un acte physique qui matérialise la pensée. Héritier à la fois d'une grande tradition espagnole (Velasquez, Goya, Picasso) et de l'expressionnisme d'Ensor ou de Munch, **Antonio Saura** imprime à ses sujets une brutalité convulsive singulièrement communicative : dans *Diada* (1978-79), la peinture, qui est au départ pur labyrinthe formel, devient peu à peu la représentation d'une foule.

Chez **Roberto Matta**, les figures sont liées au désir et aux pulsions sexuelles réprimés par les tabous que s'imposent nos sociétés. Comme avec Asger Jorn, on retrouve dans sa peinture l'utilisation d'un art primitiviste à travers l'emprunt formel aux arts africains et océaniens, notamment à la sculpture de la Nouvelle-Irlande.

Dans les œuvres de Asger Jorn, comme dans celle d'Antonio Saura et d'Eugène Leroy, la peinture est toujours à la lisière entre la figuration et l'abstraction. Cependant, chez **Eugène Leroy**, la séparation entre la figure et la matière brute de la peinture est là plus difficile à saisir. La technique d'empâtements, d'encroûtement pourrait-on dire, lui permet d'arriver à une "hyper-carnation" avec *La bleue* (1988). Il restitue la trace, le résidu de l'émotion initiale qui est l'émotion du geste. Automatisme du geste, violence dans cette figuration que l'on retrouve chez Roberto Matta où les figures naissent des évocations informelles du fond.

La défiguration peut aussi être d'ordre éthique pour **Zoran Music**. Il revient sur son internement dans un camp de concentration dans *Nous ne sommes pas les derniers* (1972) et impose ainsi une figure à ce qui ne peut être montré,. Cette défiguration est d'ordre politique pour **Paul Rebeyrolle** dont la figuration engagée fut défendue par des personnalités telles que Jean-Paul Sartre ou Michel Foucault.

Etoile, Femme, Oiseau

Chez **Joan Miró** comme chez **Pierre Alechinsky**, la peinture est le lieu de la réunion entre le réel et l'imaginaire. Elle est, pour reprendre le mot qui qualifiait l'œuvre de Joan Miró, la constitution d'un "réalisme magique" (*Femme, oiseaux*, 1976). Chez ces deux peintres, la peinture est exécutée sans esquisse préparatoire, directement sur le support. Exercice de haute voltige qui n'est permis que parce que la main s'est nourrie des différents dessins conçus comme des variations avant l'exécution de l'œuvre. Le bestiaire des deux peintres naît alors de l'improvisation sur la toile. Une improvisation minimale naît plus du trait que de la couleur, même si celle-ci reste présente, et utilise ce que l'on pourrait nommer une calligraphie figurative.

Alors que chez Joan Miró les peintures des années 60 deviennent de plus en plus monochromes et que l'évocation se réduit à un trait unique mais essentiel, la peinture de Pierre Alechinsky reste toujours exubérante. Autour d'une "Image-mère", d'une matrice, s'inscrivent des commentaires que le peintre appelle "remarques marginales" (*Sous le feu*, 1967). Sur le papier posé au sol, Alechinsky, de sa main pourvue du pinceau des calligraphes japonais, dessine les entrelacs où vont se retrouver les protagonistes de son domaine : les serpents, les géants, les monstres, les volcans bouillonnants. La fluidité de la matière, en général des encres, disperse ou rassemble ces formes.

La peau de l'Oeuvre

Avant d'être une représentation, la peinture est une surface, presque une peau. Que celle-ci soit éventrée, brûlée ou qu'elle prenne l'aspect d'un sol craquelé ou desséché, cette peau subit toutes les métamorphoses en empruntant aux matières les plus diverses : toiles de sacs, terre, sable, matières plastiques, goudron, objets de récupération, etc. C'est donc faire de la peinture un corps vivant où le peintre inscrit les traces d'une lutte pour y graver la mémoire du réel, l'énergie des choses.

Chez **Antoni Tàpies**, le tableau recueille, comme en négatif, les vestiges d'une présence : celle d'un mur (*Grand blanc horizontal*, 1962) ou d'un corps (*Les jambes*, 1975). Il renouvelle la matière par l'emploi de sable, de poudre de marbre, voire par l'adjonction d'objets sur la toile. Le geste, en général une incision, nous confronte à la présence d'un corps qui aurait laissé une ultime trace avant de disparaître. La peinture est une "activité humanitaire" qui permet au peintre de s'opposer au tumulte du monde.

Chez **Manolo Millares**, compatriote de Antoni Tàpies, c'est le tableau même qui est mis en pièce. La toile se froisse, se noue, se fige dans un mélange de colle et de peinture, dans une tension extrême. L'ensemble est violemment éclaboussé par une peinture réduite dans sa couleur à l'extrême : noir, rouge, blanc. Par le jeu entre les avancées de la toile et les vides, Millares explore la matérialité de la toile qui devient comparable à un corps détruit, soumis à un rituel.

L'italien **Alberto Burri** commence à peindre alors qu'il est interné comme médecin militaire dans un camp de prisonnier durant la deuxième guerre mondiale. Au-delà de l'anecdote, l'utilisation de matériaux "pauvres" : toile de jute, sacs plastiques..., les "accidents" de la toile : brûlures, déchirures, salissures, amènent la comparaison de la toile avec le corps.

La recherche de **Lucio Fontana** repose sur le concept "d'espace-matière" à travers notamment la série des *Concetto spaziale*. Le geste qui lacère, perfore ou incorpore des fragments de matériaux divers est le motif même de l'œuvre. Dans *Concetto spaziale* (1965), l'ombre portée du cadre sur la toile et les perforations créent un espace ni comparable au tableau-fenêtre occidental, ni à une image mais à un espace indéfini à la fois matériel et ouvrant sur une béance infinie.

Quant à **Etienne-Martin**, il renouvelle totalement la sculpture contemporaine par le rôle qu'il donne à ses œuvres, mais aussi par leurs matériaux. *Le manteau* (Demeure 5, 1962), est constitué de tissus, passementerie, cordes, cuir, métal, enveloppe en toile et bâche de cuir. L'œuvre est un lieu de mémoire, lié à la propre biographie d'Etienne-Martin, évoquant parfois les méandres de sa maison d'enfance, comme ceux de ses angoisses. *Le Manteau* se constitue ainsi comme une seconde peau, un vêtement qui transforme celui qui le revêt. Plus que de sculpture, il faudrait alors parler d'espace sculptural. Enfin l'ardoise, matériau peu employé dans la sculpture, exercera une fascination constante chez **Raoul Ubac**. La sculpture devient, par ce matériau, un corps sensible.

Le signe et l'écriture

En Occident, peinture et écriture n'ont jamais fait très bon ménage. La tradition orientale est toute différente : dans l'art chinois, non seulement le trait du calligraphe et celui du peintre coexistent parfaitement, mais ils peuvent à l'occasion se confondre. Nombre d'artistes se sont attachés, au XXe siècle, à réconcilier les deux disciplines. Certains se réfèrent explicitement à l'Orient comme Henri Michaux, écrivain et grand voyageur, Jean Degottex, adepte de la philosophie Zen et Zao Wou-Ki (ce dernier affirmant paradoxalement avoir retrouvé son identité de peintre chinois à son arrivée à Paris). D'autres, dans la lignée des Surréalistes, qui voulaient traduire par le dessin automatique les forces de l'inconscient : c'est le cas de Judit Reigl, célébrée à ses débuts par André Breton.

Pour Pierre Soulages et Hans Hartung, fort éloignés de ces deux tendances, la mise en évidence du geste est apparue comme une des voies de l'abstraction, qu'ils sont les premiers dans le siècle à avoir pratiquée d'emblée, sans détour par une tradition figurative. Ne pourrait-on dire enfin d'une certaine manière, que les peintures de Bram Van Velde sont à elles seules des signatures ? On peut déchiffrer dans ses tableaux le contour des lettres de son nom.

Zao Wou-Ki a été initié aux techniques plastiques orientales et occidentales en Chine et sa peinture tente une fusion entre ces deux extrêmes. C'est par le signe, mais un signe abstrait, que le peintre arrive à faire une peinture orientale qui ne tombe pas dans le cliché et qui soit en prise avec les problèmes plastiques de la modernité. Le signe, comme dans la tradition orientale, est toujours lié à la nature et à la lumière, mais ici dans une peinture volontairement non figurative (*En mémoire de May*, 1930).

Quant à **Jean Degottex** essaie de lier arts oriental et occidental mais cette fois-ci à partir du point de vue occidental. L'abstraction automatique qu'il pratique lui vient d'une révélation de la philosophie Zen dont il a une grande connaissance. (*Furyu*, 1961).

Pour **Hans Hartung**, comme pour Jean Degottex, mais de manière moins ostentatoire, on retrouve cet intérêt pour la calligraphie Zen. Hans Hartung essaie ainsi de concilier spontanéité et maîtrise totale du geste à travers un nombre de signes limité jouant sur la suspension du geste et une effective rapidité.

La peinture de **Pierre Soulages** est, au contraire, une peinture lente, sans aucun rapport avec l'Orient. A l'origine de ses peintures se trouvent un certain nombre d'éléments sur lesquels il n'a cessé de revenir : un dessin au lavis de Le Lorrain, un autre de Rembrandt, les menhirs gravés de Rodez, l'art Roman dans son ensemble et surtout la vue des arbres noirs de Rodez se découpant dans le ciel d'hiver.

Pour Pierre Soulages, ces éléments l'amènent à la révélation du signe et surtout du noir comme couleur. Le signe va jusqu'à recouvrir totalement l'espace de la toile avec un geste toujours mesuré, lent, éloigné de tout expressionnisme. La qualité du noir dépend de la fluidité de la peinture, de ses épaisseurs et de ses différents recouvrements. A partir de 1979, le noir, par une série de sillons, révèle la lumière, lumière qui vient colorer ces noirs profonds (*Peinture, polyptyque C*, 1985).

La peinture et le dessin sont chez **Henri Michaux** des traces naturelles de la pensée s'exprimant dans une écriture réinventée, faites de taches qui ont parfois un caractère figuratif. Michaux utilisait toujours une feuille de papier dont le format ne nécessite pas, pour le geste, un mouvement qui serait celui du corps mais uniquement celui de la main.

Le geste et la couleur

Peindre un paysage, c'est d'abord peindre une émotion.

Que ce soient à l'origine une plage bretonne (pour Jean Bazaine et Pierre Tal-Coat), une rive de la Seine ou de la Loire (pour Joan Mitchell et Olivier Debré), un paysage de Normandie ou du Québec (pour Jean-Paul Riopelle avec *Michikanabikong*, 1975), transcrire leur réalité dans la couleur les forces invisibles qui les traversent jusqu'au peintre, ce que Jean Bazaine appelle "l'instant du paysage".

Le terme de "paysagisme abstrait" a d'ailleurs quelquefois qualifié ces artistes qui, venus de la figuration (tels Tal-Coat, Bazaine, Vieira da Silva, Manessier) ont toujours maintenu un lien même ténu avec la réalité, par exemple dans le rendu des vibrations de la lumière, ou de la structure rythmique d'un lieu. Au contraire, Jean-Paul Riopelle et Joan Mitchell, venus d'Amérique à Paris au début des années cinquante, ont abordé directement l'abstraction à partir de la gestualité de l'*Action Painting* ou de l'automatisme.

Le geste d'**Olivier Debré** est, comme il le qualifie lui-même, un geste contrôlé, plus analytique que gestuel. Son geste lui permet de saisir l'émotion sans passer par la représentation. Allant d'un geste très compact à des peintures plus fluides, utilisant des effets de transparence, Debré peint parfois sur le motif afin de ne pas faire un geste qui finirait par tourner à vide (*Jardin sombre*, 1965).

On retrouve cette même volonté chez **Joan Mitchell**. Une peinture telle que *Sylvie's Sunday* (1976) a son origine dans le sentiment provoqué par le paysage. C'est cette sensation qui permet à Joan Mitchell de contrôler la justesse de la peinture. Une peinture qui est tendue entre la douceur du chromatisme et la violence du geste. La couleur appliquée par larges coups de pinceau laisse apparaître toutes les traces du travail : gouttes, dégoulinures, salissures.

"L'instant du paysage", pour **Jean Bazaine**, ce sont tous les éléments invisibles pour l'homme qui animent la nature, vents, courants marins, mouvements telluriques. La peinture prend l'aspect de ces éléments naturels : fonds sablonneux, par exemple, sur lesquels glisse et s'enlise la couleur (*Entre la pierre et l'eau*, 1964).

Les surprises de la géométrie

L'art géométrique, dit aussi *constructif*, bien qu'il soit à l'évidence une des expressions majeures du XXe siècle, n'a probablement pas en France aujourd'hui toute la place qu'il mérite. Cet art est de deux natures : une partie se veut utopique, optimiste, rationnelle, intégrant à sa pratique la volonté d'une application sociale, l'autre est désacralisante, ironique, anarchisante et démystificatrice.

La plupart des artistes de ce que l'on a appelé l'Op art ou l'art Cinétique ont la volonté de faire participer le spectateur à la création de l'œuvre par son propre mouvement. Chez **Yaacov Agam**, le déplacement de ce spectateur permet de percevoir le tableau à la fois globalement et en même temps détail par détail. Dans *Double métamorphose III* (contrepoint et enchaînement, 1968-69), la décomposition à la fois horizontale et verticale donne son caractère musical à l'œuvre.

La recherche de **Carlos Cruz-Diez** est d'ordre chromatique. Découvrant le statut éphémère de la lumière qui modifie la couleur, il invente un support qui met en évidence "la condition mutante du fait chromatique", d'où l'idée de fractionner la forme en "modules d'évènements chromatiques". C'est le spectateur qui fait naître la couleur et qui, par son mouvement, la renouvelle constamment (l'idée d'une couleur virtuelle est présente aussi dans les œuvres de **Luis Tomasello**, par l'utilisation du reflet sur le support de couleurs invisibles au spectateur). Le spectateur, dans les *Pénétrables* (après 1980) de **Jesus Rafaël Soto**, va jusqu'à s'introduire dans l'œuvre. Le moindre souffle d'air ou le moindre contact physique avec celle-ci va modifier sa perception visuelle, tel que dans *Carré virtuel bleu* (1978-79).

Pour **Victor Vasarely**, l'art changera la société en détruisant le caractère d'objets uniques des œuvres d'art. L'original n'est qu'un "prototype de départ" destiné à être reproduit par des exécutants de manière industrielle. Elle serait alors financièrement accessible à tous, donc universelle. Elle dépasserait ainsi son caractère d'expression individuelle. On retrouve une utopie similaire chez Jean Dewasne pour qui l'art est un outil de rénovation sociale participant à l'essor d'un nouvel humanisme. **Jean Dewasne** travaille pour des projets architecturaux (le projet de décoration pour le stade de glace de Grenoble en 1968 par exemple), va vers ceux qui n'ont pas accès à l'art, non pas en faisant une simple décoration mais parfois en modifiant, par son intervention, l'ensemble de l'espace architectural. Quant à **Nicolas Schöffer**, c'est à la suite de la fascination qu'exercera sur lui un livre de Norbert Wiener, *Cybernétique et société*, qu'il transformera ses œuvres. Ses sculptures intègrent lumières, sons et mouvement par l'intermédiaire d'appareillages électroniques. Œuvres totales, ses sculptures sont parfois des projets pour la création de cités utopiques, "les villes cybernétiques". Cette utilisation de moyens technologiques nouveaux est commune à plusieurs artistes. Pour Soto, l'art doit suivre la science et évoluer avec elle. **Takis**, lui, utilise depuis 1959 le champ magnétique, force invisible mettant en évidence le mouvement ou bien niant toute force gravitationnelle. Par ce moyen, Takis détourne toutes les lois de la sculpture : poids, équilibre etc. Ses installations peuvent être à la fois sonores, électromagnétiques, lumineuses.

Certains artistes semblent parfois très proches de ces abstractions géométriques mais les processus mis en place pour constituer les œuvres donnent un caractère ironique à leurs travaux. C'est le cas de François Morellet et de Pol Bury. Pour **François Morellet**, il s'agit de réduire les décisions et les choix de l'artiste. L'œuvre se vide de son sens et ainsi déjoue toute tentation expressionniste. L'élaboration se fait par la mise en place d'un système qui pourrait être exécuté par n'importe qui. L'utilisation du hasard permet d'augmenter le caractère de l'œuvre : *6 répartitions aléatoires de 4 carrés noirs et blancs sur 6 surfaces carrées d'après les chiffres pairs et impairs du nombre Pi* (1958).

Le hasard est utilisé aussi par **Gottfried Honneger** mais sans intention ironique. C'est l'emploi de l'ordinateur ou un simple lancer de dés qui modifie la structure de la peinture). L'œuvre, parce qu'elle n'est plus produite par l'artiste, peut alors posséder tous les sens et devenir ainsi une œuvre absolue. Les peintures de François Morellet viennent même parfois parodier, d'une manière ubuesque, les lois de la géométrie : *Seule droite traversant deux*

carrés dans deux plans différents 0° 90° (1978). Cette forme d'humour est aussi présente dans le travail de **Pol Bury**. L'utilisation du mouvement réel lent vise à détruire la fascination qu'exerce la vitesse. Ses œuvres oscillent entre l'érotisme et le désagréable (*4087 cylindres érectiles*, 1971-72).

Le lieu de la peinture

La peinture peut devenir un territoire, un lieu où la peinture se déroule et se dévide. Elle est parfois un labyrinthe où le regard du spectateur s'égaré sans trouver de point de repère. Elle peut être un jeu avec l'espace du mur, avec le vide entre chaque œuvre.

Réduisant à l'extrême ses moyens picturaux, **Martin Barré** se concentre sur l'espace produit par la relation de la peinture avec le mur. Dans *60745* (1960), l'espace du mur n'est pas seulement un espace servant à accrocher la peinture mais un lieu ouvert où la peinture s'expose. Le blanc de la toile disparaissant dans le blanc du mur, seul reste le geste, la couleur, la ligne tracée dans l'espace.

L'année 1960 marque un renouvellement dans la peinture de **Simon Hantaï** par l'introduction d'une nouvelle technique : le pliage. Travail à la fois contrôlé et hasardeux, cette méthode du pliage transforme l'artiste en un peintre aveugle assistant, lors du dépliage, à la révélation de sa peinture. Peintre qui s'auto-exécute, qui travaille dans les plis. Cette technique, qui pourrait sembler rudimentaire, devient avec Simon Hantaï d'une rare complexité comme en témoignent les séries si différentes : *Mariales* (1960-62), *Les Blancs* (1973-74) ou bien les *Tabulas* pour n'en citer que quelques unes. Dans *Mariale 3* (1960), l'opposition entre les zones peintes et les zones non-peintes crée un véritable réseau qui remplit l'espace et détruit toute composition.

Quant aux dernières œuvres de **Jean Dubuffet** (mort en 1985), elles témoignent de la poursuite d'une entreprise consistant en la projection d'espaces à la fois mentaux et physiques. Œuvres non centrées, proliférantes où le signe produit l'espace. Dans la série des *Mires* (1983-84), la figure humaine va cette fois totalement disparaître et laisser libre cours à un tracé prenant possession de l'espace. Enfin les *Non-lieux* (1984), ultime série, constituent la mise en œuvre d'un scepticisme poussé au point de mettre en doute globalement la pertinence des vues humaines. Plus de matière, de fini ou d'infini, de vide, de plein... mais des élans énergétiques en incessant mouvement dénués d'aucune tangible consistance.

LISTE DES ARTISTES PRESENTES

AGAM Yaacov (1928)
ALECHINSKY Pierre (1927)
ASSE Geneviève (1923)
BACON Francis (1909 - 1992)
BALTHUS (1908)
BARRE Martin (1924 - 1993)
BAZAINE Jean (1904)
BETTENCOURT Pierre (1917)
MAX BILL (1908)
BURRI Alberto (1915)
BURY Pol (1922)
CALDER Alexander (1898 - 1976)
CARO Anthony (1924)
CHAISSAC Gaston (1910 - 1964)
CRUZ-DIEZ Carlos (1923)
DEBRE Olivier (1920)
DEGOTTEX Jean (1918 - 1988)
DEWASNE Jean (1921)
DUBUFFET Jean (1901 - 1985)
ETIENNE-MARTIN (1913)
FONTANA Lucio (1899 - 1968)
GIACOMETTI Alberto (1901 - 1966)
GRAESER Camille (1892 - 1980)
HANTAI Simon (1922)
HARTUNG Hans (1904 - 1989)
HELION Jean (1904 - 1987)
HONEGGER Gottfried (1917)
JACOBSEN Robert (1912 - 1993)
JAFFE Shirley (1923)
JORN Asger (1914 - 1973)
KEMENY Zoltan (1907 - 1965)
LANSKOY André (1902 - 1976)
LAPICQUE Charles (1898 - 1988)
LE MOAL Jean (1909)
LEROY Eugène (1910)
LOHSE Richard-Paul (1902 - 1988)
MANESSIER Alfred (1911 - 1993)
MATTA Roberto (1911)
MICHAUX Henri (1899 - 1984)
MILLARES Manolo (1926 - 1972)
MIRO Joan (1893 - 1983)
MITCHELL Joan (1926 - 1992)
MORELLET François (1926)
MUSIC Zoran (1909)
NEMOURS Aurélie (1910)
PICASSO Pablo (1881 - 1973)
POLIAKOFF Serge (1900 - 1969)
REBEYROLLE Paul (1926)
REIGL Judit (1923)
RIOPELLE Jean-Paul (1923)
SAURA Antonio (1930)

SCHÖFFER Nicolas (1912 - 1992)
SOTO (1923)
SOULAGES Pierre (1919)
STAHLY François (1911)
TAKIS (1925)
TAL-COAT Pierre (1905 - 1985)
TAPIES Antoni (1923)
TOMASELLO Luis (1915)
UBAC Raoul (1910 - 1985)
BRAM VAN VELDE (1895 - 1981)
VASARELY Victor (1908)
VIEIRA DA SILVA Maria-Elena (1908 - 1992)
ZAO-WOU-KI (1921)

LISTE DES OEUVRES REPRODUITES DANS LE CATALOGUE

(Ces œuvres sont toutes présentées dans l'exposition)

Agam

Double métamorphose III (Contrepoint et enchaînement), 1968-69

Huile sur relief d'aluminium, 124 x 186 cm

Pierre Alechinsky

Sous le feu, 1967

Acrylique sur papier marouflé sur toile, 215 x 199 cm

Pierre Alechinsky

Coupe dans le vif, 1960

Encre de Chine sur papier collé sur carton, 45,3 x 35,5 cm

Pierre Alechinsky

Hoirie-voirie, 1968

Encre de Chine sur manuscrit du XVII^e siècle, 31,6 x 21,7 cm

Pierre Alechinsky

Dans l'atelier d'André Breton, 1969

Encre de Chine et lavis d'encre sur papier, 37,8 x 29,1 cm

Geneviève Asse

Ligne blanche intérieure, (1971)

Huile sur toile, 210 x 111 cm

Francis Bacon

Etude d'Isabel Rawsthorne, (1966)

Huile sur toile, 35,5 x 30,5 cm

Francis Bacon

Autoportrait, (1971)

Huile sur toile, 35,5 x 30,5 cm

Francis Bacon

Study of the Human Body (Etude du corps humain), (1981-82)

Huile et pastel sur toile, 198 x 147,5 cm

Balthus

La phalène, 1959-60

Caséine et tempera sur toile, 162 x 130 cm

Balthus

Le peintre et son modèle, 1980-81

Caséine et tempera sur toile, 226,5 x 230,5 cm

Martin Barré

"60-T-45", (1960)

Quadriptyque : 4 panneaux espacés, huile sur toile, 192 x 253 cm

Jean Bazaine

Entre la pierre et l'eau, 1964

Huile sur toile, 195 x 130 cm

Pierre Bettencourt
Sans titre, (1961)
Ailes de papillon collées sur ardoise vernie par endroits, sous verre brisé,
32,6 x 44,7 cm

Max Bill
Acht Liniengruppen um Weiss (8 groupes de lignes autour du blanc), 1969-70
Huile sur toile, 150 x 150 cm

Alberto Burri
Grande Cretto nero (Grande lézarde noire), 1977
Terre et vinyle brûlés sur isorel, 149,5 x 249,5 cm

Pol Bury
4087 cylindres érectiles, (1972)
24 moteurs électriques, cylindres de chêne sur panneaux de bois, 250 x 732 cm

Alexander Calder
Trois personnages, 1963
Gouache sur papier, 75 x 108 cm

Anthony Caro
Table pièce CCCXC, (1977)
Acier rouillé, partiellement verni, 91,5 x 131 x 36 cm

Gaston Chaissac
Maxime aux bas verts, (1961)
Huile sur isorel, 305 x 45 cm

Gaston Chaissac
Personnage au grand œil bleu, (v. 1960-62)
Collage : fragments de papiers peints cernés d'encre noire sur papier kraft, 152 x 64 cm

Carlos Cruz-Diez
Physichromie N° 506, 1970
Acrylique sur PVC collé sur bois latté, lamelles de plexiglas, 180 x 180 cm

Olivier Debré
Jardin sombre (Grand noir), 1965
Huile sur toile, 194 x 226 cm

Jean Degottex
Furyu, 1961
Acrylique sur toile, 233,6 x 189,2 cm

Jean Degottex
Suite obscure (VIII) - 2-12-64, 1964
Plaka, huile sur papier marouflé sur toile, 162 x 135 cm

Jean Dewasne
Projet pour la décoration du stade de glace de Grenoble, 1967 - 1968,
Gouache sur bristol

Jean Dubuffet
Tissu d'épisodes, 1976
Acrylique sur papiers collés sur toile, 248,5 x 318,5 cm

Jean Dubuffet
Situation CXXIX (D122), 1980
Feutre noir, papiers découpés collés sur papier, 25 x 35 cm

Jean Dubuffet
Site avec trois personnages (E 246) (psycho-sites), 1981
Acrylique sur papier marouflé sur toile, 68 x 50 cm

Jean Dubuffet
Mire (G 131) Kowloon, 1983
Acrylique sur papier marouflé sur toile, 135 x 100 cm

Etienne Martin
Le manteau (demeure 5), (1962)
Tissus et cordages variés, cuir, métal, bâche, courroies, écrous ..., 165 x 200 x 30 cm

Lucio Fontana
Natura, 1959-60
Terre cuite, h : 68 cm

Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1965
Vinylique sur toile et bois laqué ; perforations, 200 x 200 cm

Alberto Giacometti
Femme debout II (femme nue), (1959-60)
Bronze, 275 x 55 x 33 cm

Alberto Giacometti
Caroline, (1965)
Huile sur toile, 129,5 x 88,5 cm

Camille Graeser
Struktur-Progression (structure-progression), (1971)
Acrylique sur toile, 120,3 x 120,3 cm

Simon Hantaï
Mariale M.A.3, 1960
Huile sur toile, 293,6 x 209,5 cm

Simon Hantaï
Tabula, (1980)
Huile et acrylique sur toile, 285,6 x 454,5 cm

Hans Hartung
T. 1966-R.4, (1966)
Huile sur toile, 154 x 260 cm

Jean Hélion
Parodie grave, 1979
Acrylique sur toile, 145,5 x 200 cm

Gottfried Honegger
Tableau-relief P. 537, 1969
Acrylique sur carton collé sur toile, feuille d'aluminium vissée, 200 x 200 cm

Robert Jacobsen
La cathédrale d'Hircan, (1965)
Fer, 128,5 x 70 x 70 cm

Shirley Jaffe
Sailing (navigation), (1985)
Huile sur toile, 219 x 179,5 cm

Asger Jorn
Tête de turc, 1967
Huile sur toile, 130 x 97 cm

Zoltan Kemeny
Pensée traitée en forme, (1962)
Cuivre, 90 x 120 x 31 cm

André Lansky
Une autre source, (1967)
Huile sur toile, 195 x 97 cm

Charles Lapicque
Le bon géant, 1975
Acrylique sur papier, 40,7 x 32,8 cm

Charles Lapicque
La mauvaise fée, 1975
Acrylique sur papier, 34,5 x 27 cm

Jean Le Moal
Intérieur (hommage à Matisse), 1972
Huile sur toile, 200 x 180 cm

Eugène Leroy
La bleue, 1988
Huile sur toile, 130 x 97 cm

Paul-Richard Lohse
6 Ineinandergehende gleiche gruppen (6 groupes semblables s'interpénétrant), (1949-65)
Huile sur toile, 120 x 120 cm

Roberto Matta
Composition monochrome, (1963)
Colle, sable et huile sur toile de jute, 100 x 100 cm

Henri Michaux
Peinture à l'encre de Chine, (1961)
Encre de Chine sur papier, 75 x 108 cm

Manolo Millares

Pintura n° 2 (peinture n° 2), (v. 1960)

Assemblage de fragments de toile cousus sur toile de jute, ficelle, 162 x 130 x 6 cm

Joan Miró

Femme, oiseaux, 1976

Craie, gouache, huile, grattages et incisions sur carton, 50,2 x 65,2 cm

Joan Mitchell

Sylvie's Sunday (un dimanche dans la vie de Sylvie, (1976)

Diptyque : huile sur toile, 280,5 x 442 cm

François Morellet

Superposition et transparence, 1980 Carré derrière : 0 degré - 90 degrés Carré devant : 20 degrés - 110 degrés

Acrylique sur deux toiles superposées, 256,5 x 363 cm

Zoran Music

Nous ne sommes pas les derniers, 1972

Acrylique, 113,5 x 146 cm

Aurélie Nemours

Pierre angulaire, 1960

Huile sur toile, 89 x 116 cm

Pablo Picasso

Le peintre et son modèle, 1963

Peinture à la cire sur contreplaqué, 51 x 66 cm

Pablo Picasso

Le peintre et son modèle dans l'atelier, 1963

Huile sur toile, 64,4 x 91,5 cm

Pablo Picasso

Couple, 1970-71

Huile sur contreplaqué, 163,5 x 131,5 cm

Serge Poliakoff

Composition rouge et bleue, (v. 1964)

Huile sur toile, 130 x 162 cm

Paul Reyberolle

Nu, 1971

Huile sur toile, 190 x 275 cm

Judit Reigl

Déroulement, 1976

Toile teintée avec effet de pliage et infiltration, 195 x 220 cm

Jean-Paul Riopelle

Mitchikanabikong, (1975)

Triptyque : huile sur toile, 195,5 x 391,5 cm

Antonio Saura

Diada (le grand jour), 1978-79

Triptyque : huile sur toile, 195 x 325 cm

Nicolas Schoeffer

Chronos 8, (1967)

Installation : Inox, moteurs, projecteurs et combinateurs, 308 x 125 x 130 cm

Jesus Rafaël Soto

Virtual cobalto (carré virtuel bleu), (1978-79)

Bois peint et tiges de métal, 121,6 x 121,8 cm

Pierre Soulages

Peinture, 202 x 453 cm, 29 juin 1979, 1979

Diptyque : huile sur toile, 202 x 453 cm

Pierre Soulages

Peinture, 324 x 362 cm, polyptyque C, 1985

Polyptyque : 4 panneaux , huile sur toile, 324 x 362,5 cm

François Stahly

Astre n° 1, 1959-60

Bois de cèdre brûlé au chalumeau, 134 x 156 x 100 cm

Takis

Le grand signal, (1964)

2 tiges métalliques sur socle métallique et 2 signaux lumineux, 499 x 50 x 34 cm

Tal-Coat

Suspendu II, (1975)

Huile sur toile, 130 x 162 cm

Antoni Tàpies

Gran blanco horizontal (grand blanc horizontal), 1962

Technique mixte sur toile, 195 x 310 cm

Les jambes, 1975

Peinture à la colle, bois et tissu peints sur toile, 200 x 300 cm

Luis Tomasello

Objet plastique n° 686, 1990

Éléments de bois peints collés sur isorel, cadre métallique, 124 x 124 x 7 cm

Raoul Ubac

Torse, (1966)

Ardoise, 70 x 49 x 15 cm

Victor Vasarely

Tauri-R, 1966-76

Huile sur toile, 209 x 113 cm

Marie-Elena Vieira da Silva

Entreprise impossible, 1967

Huile sur toile, 161,5 x 162,2 cm

Zao Wou-Ki

En mémoire de May 1930 - 1972

Huile sur toile, 200 x 525,7 cm

DES PUBLICATIONS

Un petit journal

Le petit journal édité par le Centre Georges Pompidou, comporte 24 pages avec des illustrations en noir et blanc et en couleurs.

Prix : 20 Frs

Un catalogue

Un catalogue est publié aux éditions du Centre Pompidou sous la direction de Jean-Paul Ameline, conservateur au Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle et commissaire de l'exposition.

Il permet une relecture des années 1960-1990 à travers deux grands chapitres :

- Une chronologie qui établit un tableau commenté de ces trente années d'évolution artistique, à travers les expositions collectives ayant eu lieu en France, en Europe et en Amérique. Cette chronologie fait apparaître la succession des mouvements d'avant-garde mais aussi l'importance des grandes expositions qui ont eu un impact sur l'histoire de ces années. Elle ouvre ainsi de nouveaux champs de recherche et de réflexion.

- Une série d'entretiens avec huit témoins actifs de cette période : artistes (François Morellet, Alfred Manessier, Shirley Jaffé), conservateurs (François Mathey, Bernard Ceysson), critiques (Dora Vallier, Raymonde Moulin) et galeriste (Jean Fournier). Ces entretiens permettent d'apprécier la richesse des points de vue possibles sur une période particulièrement controversée.

Illustré de 85 reproductions couleurs présentant les œuvres majeures de l'exposition, le catalogue comprend une préface de Germain Viatte, directeur du Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, ainsi qu'une présentation de Jean-Paul Ameline.

Format : 23,5 x 30 cm

264 pages

Prix : 200 Frs

EXTRAITS DU CATALOGUE

Entretiens avec Jean Fournier par Jean-Paul Ameline et Harry Bellet

Q:

Je voudrais revenir sur les changements de lieu de la galerie qui a déménagé trois fois : de l'avenue Kleber à la rue du Bac, puis à la rue Quincampoix. On a l'impression que ces changements ont suivi l'évolution du milieu de l'art et que le dernier correspond à un grand espoir, né dans les années 70, suscité par l'exposition *72. Douze ans d'art contemporain* au Grand Palais et le projet du Centre Beaubourg.

R :

En vérité, je ne crois pas qu'il s'agisse d'une évolution de la galerie parce que les grandes toiles d'Hantaï étaient présentées avenue Kleber et qu'elles l'ont été aussi rue du Bac. Mais le grand projet, c'était Beaubourg. Et je me souviens que, très souvent, avec Hantaï, nous sommes venus regarder les travaux de Beaubourg, une sorte d'énorme creux devant lequel nous nous pressions, accoudés à des barrières. En 1969, je retins le local où je suis encore aujourd'hui. J'avais alors demandé à François Mathey un mot d'introduction pour obtenir un rendez-vous avec Monsieur Philippe Baer, président de la Société d'Aménagement des Halles. Cet homme fut, avec moi, d'une extrême amabilité : il m'ouvrit la porte de son bureau en me montrant les lieux et me dit : "Entrez, Monsieur, je vous attendais, vous êtes mon premier client".

Nous voulions absolument que Beaubourg soit, que le Musée soit, que la Bibliothèque soit. Je parle de la Bibliothèque parce qu'à l'époque, et encore quelquefois maintenant, bien que cela soit très loin, j'ai eu le sentiment que seul un homme qui avait vécu comme moi-même dans le Massif central, où il n'y a pas de livres, où peu de choses se passent, avait voulu une très grande bibliothèque à la disposition de tout le monde. Ce fut pour nous un grand espoir et nous avons tout fait pour que cela soit. (...)

Entretiens avec François Morellet par Jean-Paul Ameline

Q:

Reconnaissez-vous votre influence sur des jeunes artistes ? Vous sentez-vous proche d'artistes qui débutent ?

R :

Vous savez, quand on est un jeune artiste, on se doit d'être sensible à de multiples influences que l'on assimile et rejette très rapidement.

C'est vrai que mon second métier, bien que très contraignant, avait au moins un grand avantage : il me permettait d'être à l'abri du marché de l'art, et j'ai fait ainsi, sans grand mérite, des œuvres invendables qui ont pu, quelquefois, paraître un peu radicales ou même "en avance". Mais ce n'est pas pour cela que j'ai "influencé" beaucoup de jeunes artistes intéressés par les mêmes problèmes que moi et qui ont très bien pu ne pas connaître mes œuvres.

A lire certains historiens d'art, on pourrait croire que si Picasso, Duchamp et Matisse étaient morts-nés, il n'y aurait pas eu d'art moderne !

L'influence profonde des grands maîtres qui se devaient d'être professeurs est, je crois, finie, Beuys a dû être le dernier. Et puis les jeunes artistes sont de plus en plus et systématiquement versatiles. Ce qui ne m'empêche pas, d'ailleurs, de me sentir en général plus près des générations qui m'ont suivi, que de la mienne.

Quant aux "artistes qui commencent", comme vous le dites, les occasions de les rencontrer pour un "artiste qui finit" sont vraiment trop rares pour qu'il puisse se faire une opinion.

Q:

La reconnaissance de votre travail a-t-elle été rapide ? Qui y a contribué ?

R :

Pour répondre à vos questions d'une façon un peu négative : s'il n'y avait eu que la France, je serais toujours occupé cinq jours sur sept à fabriquer des voitures d'enfant et, les deux autres jours, à faire des chefs-d'œuvre pour ma famille.

Ma première rétrospective itinérante dans les musées a été organisée par le Van Abbe Museum d'Eindhoven en 1971, la seconde par la Nationalgalerie de Berlin en 1976. La première s'est arrêtée au Centre national d'art contemporain à Paris avec un succès très confidentiel et la seconde au Musée d'art moderne de la Ville de Paris avec un insuccès égal, mais avec, en plus, un tel imbroglio que j'ai dû régler moi-même la note des catalogues !

C'est curieux comme la France, qui a eu une époque classique si riche, qui même aux XIXe et XXe siècles a pu avoir Ingres, Cézanne, Seurat et le Cubisme, s'est désintéressée des suites mêmes de ce Cubisme. C'est ainsi que De Stijl, le Constructivisme, l'Unisme, l'Art concret ou l'Art minimal ont tous été des mouvements dont les origines se situent en dehors de la France. Je me suis consolé de mon insuccès en France en pensant - comme dirait Coluche - qu'il y a quatre milliards neuf cent cinquante millions d'étrangers. Cela compense bien nos petits soixante millions de français.

**Entretien avec Alfred Manessier
avec la collaboration de Thérèse Manessier
par Jean-Paul Ameline et Nathalie Leleu**

Q:

Vous avez été considéré comme un peintre majeur de l'Ecole de Paris. Vous avez également attaché votre nom, en 1941, à l'exposition *Vingt jeunes peintres de tradition française*. Celle-ci a été, je crois, cruciale dans votre carrière.

R :

La préparation de l'exposition *Vingt jeunes peintres de tradition française* a eu lieu alors que j'étais dans le Lot depuis un an. J'étais bûcheron, garçon de ferme, j'essayais de nourrir ma famille comme je pouvais. C'est alors que Jean Bazaine m'a écrit une carte interzone : "Ecoute, si tu veux remonter à Paris, j'aurais du travail pour toi". Sans nous poser de questions, nous avons fait nos valises et nous sommes rentrés à Paris. Je suis donc allé directement à la galerie Braun où Bazaine avait organisé l'exposition. Celui-ci s'était déjà rendu dans mon atelier pour choisir des toiles. Je fus donc tout à fait étonné de trouver, dès notre retour, mes tableaux accrochés chez Braun. C'est à partir de là que ma vie a commencé à changer. J'ai ainsi fait partie de cette équipe de Jeune France qui semble à présent décriée parce qu'elle recevait ses subsides de Vichy. Je l'ai appris au fur et à mesure, mais pas une seconde je n'ai pensé être un collaborateur pour avoir gagné ma vie en travaillant avec cet organisme. Il en est sorti du reste un esprit et des hommes de la Résistance. (...)

Q:

Vous êtes-vous senti alors enfermé dans le cadre national de l'"Ecole de Paris"?

R :

Non, du reste, nous n'étions pas particulièrement choyés par les musées français. Leurs budgets étaient très minces. Je me souviens de Dorival me disant que le budget général de tous les musées de France, y compris le Musée d'art moderne, était moindre que celui d'une ville de deuxième importance en Amérique. D'ailleurs, Dorival nous disait qu'il était bon que les jeunes peintres ne soient pas trop "soutenus" par les institutions. Ce sont les risques de la peinture, cela ne regarde que le peintre. Si on n'aime pas les risques, il ne faut surtout pas faire de peinture. Je crois, et je le dis parce que je le pense : les Américains dont nous parlions précédemment m'ont rendu un grand service. Pourquoi ? J'étais destiné à devenir

un peintre adulé, en ce sens que j'ai été le dernier français à avoir eu le Grand Prix de la Biennale de Venise en 1962. J'y ai été sifflé, hué par les Américains. C'est certain qu'il était scandaleux qu'un peintre français ait encore un prix à la Biennale de Venise en 1962. C'était fini, puisqu'il n'y avait plus d'Ecole de Paris. Le foyer était passé de l'autre côté de l'Atlantique. Alors, après Venise, au lieu d'avoir encore plus de succès et de bénéficier davantage de mondanités, de visites (et Dieu sait que j'en avais déjà trop), j'ai senti le climat se refroidir. Mais j'ai dit merci aux Américains. J'ai pu ainsi travailler dans la plus grande tranquillité parce que je ne suis bien qu'avec ma peinture. Je ne cherche pas d'autres choses, et quand je suis dans mon atelier, je les laisse à la porte. J'étais dégagé de toute vie mondaine. J'étais fait pour travailler d'une façon solitaire et j'ai eu la vie que je n'aurais peut-être pas eue si, après Venise, les Américains n'étaient arrivés dans ma vie pour lui donner la sérénité et une certaine solitude.

Entretien avec Raymonde Moulin par Jean-Paul Ameline

Q:

Vous avez publié, vous qui êtes actuellement professeur honoraire à l'Ecole des hautes études en sciences sociales, à vingt-cinq ans d'intervalle, deux livres d'analyse sociologique sur le monde de l'art français vu sous ses aspects économiques, sociaux et institutionnels. Le premier, *Le marché de la peinture en France*, publié en 1967, décrivait la situation héritée des années 50 et du début des années 60. Le deuxième, *L'artiste, l'institution et le marché*, publié en 1992, décrivait un véritable séisme survenu dans le monde de l'art au cours des années 70 et 80. Comment caractérisez-vous ce séisme ?

R :

D'abord je ne suis absolument pas sûre qu'il s'agisse d'un séisme. Je pense que les périodes de paix, de sérénité, dans le monde de l'art sont souvent des illusions rétrospectives. Nombre des caractéristiques actuelles du marché de l'art se trouvaient déjà présentes au cours des années 50 : l'importance du marchand-entrepreneur, l'internationalisation de l'art et le cosmopolitisme des acteurs, l'interdépendance entre deux types d'itinéraires internationaux (les uns à prédominance marchande, les autres à prédominance culturelle), l'émergence du "leadership" américain. C'est au cours de cette période que s'est mis en place, internationalement, un réseau d'institutions et de galeries qui a assuré la reconnaissance sociale des artistes de l'art vivant et leur a ouvert l'accès aux prix élevés du marché, chacune de ces deux modalités de réussite certifiant l'autre. Les différences majeures avec les années 80 me paraissent avoir été "l'aggiornamento" des musées qui, partout en Occident, ont été saisis par la fièvre de l'immédiateté et, en France, le volontarisme politique en faveur de la contemporanéité artistique. (...)

Q:

Je voudrais revenir sur l'hésitation des professionnels français à reconnaître immédiatement l'art contemporain. Vous avez pu dire quelquefois que, pour les jeunes conservateurs, les achats ont tendance à suivre une chronologie ou une date plutôt qu'un jugement de qualité formel.

R :

Cela m'a frappée, non seulement pour les conservateurs, mais aussi pour les collectionneurs. Tel collectionneur veut un Sam Francis des années 60. Le conservateur aussi veut un Sam Francis des années 60. Je trouve cela terrible pour les artistes ! Ou bien ils sont condamnés à faire toujours la même chose, et on dit qu'ils se répètent. Ou bien ils évoluent en faisant autre chose - prenons le cas de Martial Raysse - et ils sont accusés de suivre la mode.

Les polémiques autour de l'art contemporain débouchent en général sur la question des critères du jugement. Jusqu'à une date récente, la priorité, associée à la notion du dépassement continu comme loi de l'histoire, s'est imposée comme critère majeur - mais il

s'agit d'un critère historique qui requiert le jugement de l'Histoire, sinon le renouvellement permanent et arbitraire peut tenir lieu d'innovation radicale. Au cours des années 80, nous avons assisté à la mise en question de cette vision historiciste de l'histoire. La différence innovante, fût-elle minimale, subsiste comme critère de démarcation, mais dissociée d'une vision téléologique de l'histoire. Nous vivons une période d'éclectisme, de syncrétisme, de désorientation où tout est possible - et où tout peut être justifié par le discours critique dominant, celui de l'interprétation. (...)

Q:

Une autre chose m'a frappé en refaisant l'histoire de cette période des années 60-90, c'est de voir qu'au départ, dans les grandes expositions collectives, des artistes de différentes générations étaient associés, y compris des artistes d'origines esthétiques diverses. Peu à peu ce phénomène s'est raréfié jusqu'à une séparation absolue des artistes par générations et par tendances esthétiques.

R :

C'est tout à fait vrai. Une des traditions de la vie artistique voulait qu'un artiste plus ancien en soutienne un plus jeune. Je crois que Bonnard a remarqué Soulages qui a lui-même aidé plusieurs peintres jeunes. César aussi a aidé des artistes jeunes. Maintenant, ce sont des "maîtres" et des professeurs qui aident leurs élèves. François Rouan a été reconnu très vite parce que Balthus, directeur de la Villa Médicis, l'avait remarqué et recommandé, dit-on, à Pierre Matisse, son marchand new yorkais. C'est un des rôles constants des écoles d'art d'assurer la socialisation des élèves et de les introduire dans les réseaux de sociabilité artistique du monde de l'art.

Q:

Si on remonte aux années 60, on s'aperçoit que même Picasso participait à des expositions aux côtés d'artistes beaucoup plus jeunes qui n'avaient pas forcément de rapports avec lui. Cette solidarité entre artistes a complètement disparu ensuite.

R :

Oui, et cela s'explique par cette frénésie de renouvellement. Je me souviens très bien du début des années 80 où la mode consistait à être un jeune artiste. Peu importe d'ailleurs ce qu'on faisait : il fallait être un jeune artiste. Le modèle était américain : succession rapide de "coups", lançements publicitaires ciblés sur des milieux extérieurs au monde de l'art, starification des artistes. Les "rockers" de l'art ont été asservis aux exigences d'une production abondante et d'une représentation constante. Beaucoup d'entre eux ont été condamnés par le fonctionnement du système à un déclassement rapide. Les concernant, on pourrait parler de malédiction du succès. Il appartient, au moins à certains d'entre eux, dans la crise actuelle, de prouver qu'ils sont capables de survivre artistiquement. (...)

Entretien avec François Mathey par Jean-Paul Améline

Q:

Pour vous qui étiez directeur du Musée des arts décoratifs, quelles étaient au cours des années 50, vos relations avec le Musée d'art moderne dirigé alors par Jean Cassou ?

R :

Jean Cassou, je ne le connaissais pas. Je le connaissais de nom. Je l'avais rencontré sans doute lors de vernissages, mais nous n'avions pas de relations. C'étaient deux mondes qui cohabitaient. On parlait des gens du Louvre, mais c'était la maison d'en face. Seules nous

unissaient, par hasard, des relations d'amitié. La chance du Musée des arts décoratifs était peut-être d'être un musée privé.

Q :

Cassou avait organisé, de son côté, quelques rétrospectives d'artistes modernes, Léger, Matisse ...

R :

Oui, il les présentait mais il n'organisait que rarement des rétrospectives afin d'éviter que le musée devienne auxiliaire du marché, et que les expositions contribuent à faire la cote d'un artiste. C'est tout à fait autre chose. Mais dès l'instant où l'on se met à travailler, à faire des expositions et surtout une rétrospective, on doit nécessairement jouer avec l'artiste, et bien sûr, avec son ou ses marchands, et par conséquent collaborer avec eux. Voilà, il ne faut jamais collaborer ! On pouvait néanmoins avoir des relations très amicales - et j'en ai eu - avec des marchands qui font leur métier de marchand et ce n'est ni malhonnête ni scandaleux. (...)

Q :

Qu'est ce qui décide Dubuffet à exposer au Musée des arts décoratifs ? Car il était hostile aux musées ...

R :

Il était hostile, de façon générale, aux musées. Il l'est resté. C'était un homme qui se méfiait, à juste titre, des institutions quelles qu'elles soient, car quand une institution s'occupe d'art, l'art risque d'être échaudé. Et puis, Dubuffet n'est pas si loin quand je dis : "L'art, l'art, qu'est-ce que cela veut dire ?" L'art, c'est l'art de vivre, c'est une méthode, une approche de la vie, et pas simplement une expression artistique. (...)

CHRONOLOGIE DES ANNEES 1960 A 1990

Cette chronologie établit un tableau commenté de ces trente dernières années d'évolution artistique à travers les événements et les grandes expositions ayant eu un impact sur l'histoire de ces années en France, en Europe et aux Etats-Unis.

1960

Paris : fondation du Groupe des Nouveaux Réalistes et du Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) avec notamment François Morellet

Paris : *Antagonismes*, Musée des Arts décoratifs. Confrontation des principaux courants d'abstraction européens et américains

1961

Eindhoven : *Kompas : Paris, carrefour de la peinture* au Stedelijk van Abbemuseum (Alechinsky, Hartung, Mitchell, Poliakoff, Riopelle, Vasarely etc.)

Amsterdam : *Bewogen Beweging*, au Stedelijk Museum .Première rétrospective de l'art cinétique dans un musée

1962

Venise : Biennale. Grands prix attribués à Manessier et Giacometti

1963

Barcelone : ouverture du Musée Picasso

1964

Saint Paul de Vence : inauguration de la fondation Maeght

Venise : Biennale. Grands prix attribués à Rauschenberg et Kemeny

La Haye : *Nieuwe Realisten* au Haags Gemeentemuseum. Confrontation des courants figuratifs européens (Saura, Matta, Jorn) et américains (notamment le Pop Art)

1965

New York : The Responsive Eye, Museum of modern art. Début de "l'Optical Art"

1966

Paris : Rétrospective Picasso, Grand Palais. 400 000 visiteurs

Venise : Biennale. Grands prix attribués à Etienne-Martin et Julio Le Parc

1967

Paris : Fondation du CNAC (Centre National d'Art Contemporain) par le Ministère de la Culture afin de relancer la politique nationale d'expositions et d'acquisitions contemporains

1968

Paris : pendant les événements du mois de mai, des ateliers de fabrication d'affiches sont installés à l'Ecole des Beaux-Arts

1970

Bâle : Première foire internationale consacrée exclusivement à l'art moderne et contemporain

1971

Bruxelles : Métamorphoses de l'objet : Art et Anti-art, Palais des Beaux-Arts

1972

Paris : *72 : douze ans d'art contemporain en France* au Grand Palais. L'exposition, qui confronte plusieurs générations d'artistes, est mise en cause par les artistes et la critique et donne lieu à des affrontements avec la police et doit fermer prématurément

1974

Paris : Ouverture du premier "Salon international d'art contemporain" (FIAC à partir de 1975)

Paris : *Jean Paulhan à travers ses peintres* au Grand Palais (avec Alechinsky, Chassac, Dubuffet, etc.)

1975

Barcelone : inauguration de la Fondation Miró

1977

Paris : inauguration du Centre Georges Pompidou. L'exposition inaugurale est consacrée à Marcel Duchamp

1978

Paris : *L'art moderne dans les musées de province* au Grand Palais

1979

Paris : *Tendances de l'art en France 1968-1978* au Musée d'art moderne de la ville de Paris. La jeune génération abstraite est confrontée à quelques aînés (Barré, Degottex, Hantaï, Soulages etc.)

1981

Paris : *Paris-Paris 1937-1957* au Centre Georges Pompidou

Cologne : *Westkunst*, (l'art depuis 1939). Gigantesque rétrospective de 40 ans d'art moderne avec les œuvres de 250 artistes majeurs

Londres : *A New Spirit in Painting* à la Royal Academy of Art. Quelques "maîtres du XXe siècle" (Bacon, Balthus, Picasso etc.) sont confrontés au nouveau figuratif international

1982

France : Création des Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC)

Amsterdam : *60-80 : attitudes, concepts, images*. Rétrospective de 20 ans d'art contemporain au Stedelijk Museum

Venise : Biennale. Présentation des dernières œuvres de Simon Hantaï

1984

Venise : Biennale. Présentation des œuvres ultimes de Jean Dubuffet dans le pavillon français

New York : *Primitivism in the 20th century Art*. L'influence des arts primitifs sur l'art du XXe siècle

1985

Paris : inauguration du Musée Picasso, Hotel Salé

1986

Madrid : inauguration du Centre d'art Reina Sofia consacré à l'art du XXe siècle. L'exposition inaugurale présente notamment Saura et Tápies

1987

Paris : *L'époque, la mode, la morale, la passion* au Centre Georges Pompidou. Bilan de 10 ans de création contemporaine avec 60 artistes contemporains dont Hantai, Dubuffet, Soulages et Morellet

Saint-Etienne : ouverture du Musée d'art moderne avec, comme exposition inaugurale, *L'Art en Europe, les années décisives 1945-1953*

1988

Paris : *Les années 50* au Centre Georges Pompidou

1989

Cologne : *Bilderstreit* au Musée Ludwig. Le nouvel expressionnisme européen et ses antécédents dans la génération précédente (Dubuffet, Chassac, Jorn, etc.)

1990

Paris : *Art et Publicité : 1890-1990* au Centre Georges Pompidou

Barcelone : ouverture au public de la fondation Tàpies

AUTOUR DE L'EXPOSITION

Voix et images

Littérature : Mémoire de la Revue parlée

Grand Foyer, 1er sous-sol
Du 23 septembre au 13 décembre 1993

Dans le cadre de "Manifeste, une histoire parallèle, 1960-1990", le Centre Georges Pompidou présente dans le Grand Foyer une rétrospective des grands moments de la Revue parlée depuis sa création, plus particulièrement liée à la poésie.

Créée et dirigée par Blaise Gautier (disparu en 1992) dès l'ouverture du Centre Georges Pompidou en 1977, *la Revue parlée* avait pour vocation d'offrir aux écrivains qui voulaient s'y prêter - notamment à ceux qui en faisaient le matériau même de leur travail - un espace dédié à la dimension orale de la littérature. Anthologie ou "œuvre en cours", simple transmission de la parole par son auteur ou mise en forme, interprétation, création sonore, *la Revue parlée* se voulait le lieu privilégié d'une relation orale entre des auteurs et le public.

A l'heure où le Centre Georges Pompidou donne à cette formule une dimension nouvelle, avec **les Revues parlées** de littérature et de poésie, mais aussi de philosophie, d'histoire, d'architecture et de design, il était nécessaire d'illustrer la mémoire de cette pratique. Le Centre Georges Pompidou, pour cette manifestation, prend le parti de proposer l'écoute de la voix des poètes. Parmi eux seront présents **André Frénaud, Jean Tardieu, Emmanuel Hocquard, Edmond Jabes, Allen Ginsberg, Iosif Brodski, Edouard Glissant, Jacques Roubaud, Gherasim Luca, ...**

Un programme audiovisuel

Un programme régulièrement diffusé en vidéo de films de création et films documentaires : enquêtes et fictions, révélatrices de la vitalité des trente dernières années, choisies dans le catalogue des productions audiovisuelles du Centre Georges Pompidou.

A cet effet, une dizaine de points d'écoute seront mis à la disposition du public.

Attachée de presse de cette manifestation
Direction de la communication
Anne-Marie Pereira
Tél : 44 78 40 69 / Fax : 44 78 13 02

AUTOUR DE L'EXPOSITION

UNE PROGRAMMATION VIDEO "MANIFESTE, UNE HISTOIRE PARALLELE, 1960-1990

**Du 23 septembre au 13 décembre 1993
de 14h à 22h dans l'exposition**

Le Cinéma du Musée présente, dans une salle vidéo dans l'exposition "Manifeste, une histoire parallèle, 1960-1990", 40 films documentaires sur l'art, ordonnés suivant les 9 thèmes de l'exposition. Ces films proviennent de la collection cinématographique du Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, augmentée il y a deux ans par le dépôt des films de la Mission Audiovisuelle du Centre National des Arts Plastiques.

Cette programmation tente de répondre par ses choix à ceux fixés par l'exposition. Ainsi, tous les films programmés couvrent la période de 1960 à nos jours et présentes peintres et sculpteurs consacrés et ou en pleine maturité de leur art.

Certains sont filmés dans leur atelier comme Héliou, Giacometti, Saura, Alechinsky, ... Entretiens, monologues, visites muettes ou vives, caméras captives d'un temps hors du monde, les films disent beaucoup. D'autres artistes ne sont pas à l'image - seules sont filmées les œuvres - à partir d'expositions, comme Balthus ou Takis, les œuvres seules ou en regard à la nature - Manessier, jeux de reflets, miroirs, alternance des deux mondes, noir et blanc et couleur.

Chaque film révèle à sa manière, un artiste, une période, un style, un réalisateur.

Dans une salle vidéo qui clôt l'exposition, ce programme est permanent de 14h à 22 h

Septembre

- | | |
|-------|---|
| Le 23 | Balthus, "Balthus", 1984, 26'
réalisé par Hans Namuth, Paul Falkenberg et Georges Freedland
JeanHéliou, "Petits ronds, potirons", 1986, 17'
réalisé par Charles Chaboud |
| Le 24 | Alberto Giacometti, "un homme parmi les autres", 1963, 52'
réalisé par Jean-Marie Drot |
| Le 25 | Alfred Manessier, "Manessier 83", 1983, 22'
réalisé par Pascal Bony
Antonio Saura, "Confessions", 1990, 26'
réalisé par Jean-Claude Rousseau |
| Le 26 | Zoran Music, "Paysages du silence", 1986, 42'
réalisé par Jean-Blaise JUnod |
| Le 27 | Pierre Alechinsky, "Alechinsky sur Rhône", 1990, 23'
réalisé par Pierre Coulibeuf
Pierre Alechinsky, "Alechinsky d'après nature", 1970, 20'
réalisé par Luc de Heusch et Pierre Alechinsky |

Le 29 Etienne-Martin, "Etienne-Martin", 1973, 21'
réalisé par Robert Hessens
Etienne-Martin, "Etienne-Martin : les terrasses de la terre et de l'air",
1984, 22'
réalisé par Jean-Michel Bouhours et Gisèle Breteau
Alberto Burri, "Alberto Burri", 13'
réalisé par Jean-Michel Meurice

Le 30 Henri Michaux, "H.M. ou l'espace du dedans", 1964-65, 16'
réalisé par Jacques Veinat, Geneviève Bonnefoi, et Claude Levet
Jean Degottex, "Jean Degottex", 1992, 26' réalisé par Michèle Porte
Prix spécial du Jury, 3e Biennale Internationale du film sur l'Art,
1992
Bram Van Velde, in série "l'art vivant", 1970, 18'
réalisé par Jean-Michel Meurice

Octobre

Le 1er Jésus Raphael Soto, in série "correo cultural", 1980-81, 26'
réalisé par Rodrigo Castano et Caroline Laure
Jésus Raphael Soto, "Soto", 1979, 26' réalisé par Liliane Thorn-Petit

Le 2 Pierre Soulages, "Pierre Soulages : itinéraires", 1976, 60'
réalisé par André Romus

Le 3 Hans Hartung, "Hans Hartung", 1977, 30'
réalisé par Daniel Abadie
Bram Van Velde, "Bram Van Velde", 1980, 26'
réalisé par Jean-Michel Meurice

Le 4 Bram Van Velde, "Bram Van Velde et son silence", 1977, 24'
réalisé par Erwin Leiser
Hans Hartung, "Hans Hartung", 1970, 20'
réalisé par Christian Ferlet
Pierre Soulages, in série "Artistes de notre temps", 1964-67, 15'
réalisé par Jean-Michel Meurice
Pierre Soulages, "Pierre Soulages à Tokyo", 1983, 28'
réalisé par Philippe Collin et Pierre André Boutang
Maria Eléna Vieira da Silva, "l'Atelier ouvert", 1968, 18'
réalisé par Michel Mitrani
François Stahly, in série "l'art vivant 1965", 13'
réalisé par Jean-Pierre Meurice

Le 7 Joan Mitchell, "Portrait of a abstract Painter", 1992, 56'
réalisé par Marion Cajori

Le 8 Pierre-Talcoat, "l'atelier ouvert", 1983-84, 20'
réalisé par Michel Dieuzaide
Jean Bazaine, "Des formes et des couleurs", 1982, 22'
réalisé par Pasdal Bony
Jean Le Moal, "Jean Le Moal", 1985, 20'
réalisé par Pascal Bony

- Le 9 Jean Bazaine, "Bazaine 90", 1990, 22'
réalisé par Pascal et Jérôme Bony
Pierre Tal-Coat, "A l'ouvert du monde", 1980, 28'
réalisé par Alice
- Le 10 Olivier Debré, "Le rideau du Français", 1987, 45'
réalisé par Michel Dieuzaide
- Le 11 Etienne-Martin, "Aranes et demeures", 1989, 50'
réalisé par Daniel Le Comte
- Le 13 Nicolas Schöffer, "Variations luminodynamiques, 174, 30'
réalisé par Herman
Takis, "Takis", 1982, 4' réalisé par Danielle Jaeeggi
Groupe Cinétique, "Kinetics", 1972, 20' réalisé par Lutz Becker
- Le 14 Jésus Raphael Soto, "Soto une nouvelle vision de l'art", 1983, 45'
réalisé par Angel Hurtado
Jésus Raphael Soto, "Soto vibration", 1962, 7'30"
réalisé par Angel Hurtado
- Le 15 Simon Hantai, "Hantaï ou les silences rétinien", 1977-78, 52'
réalisé par Jean-Pierre Meurice
- Le 16 Maria Eléna Vieira Da Silva, "Le film du temps", 1992, 52'
réalisé par Daniel Le Comte
- Le 17 Jean Dubuffet, "Coucou bazar Turin", 1973, 55'
réalisé par Adam Saaulnier
- Le 18 Jean Hélion, "Hélion bigeonnette", 1976, 60'
réalisé par Daniel Abadie
- Le 20 François Morellet, "François Morellet", 1990, 26'
réalisé par Christophe Loizillon
Jean Dubuffet, "Autoportrait de Jean Dubuffet", 1963, 23'
réalisé par Gérard Patris Lucien Favory durée totale : 49'
- Le 21 Alfred Manessier, "Les offrandes d'Alfred Manessier, 1992, 52'
réalisé par Gérard Raynal
- Le 22 Pablo Picasso, "A Bull in the Winter, the last years of Picasso", 1988
60' réalisé par David Sweetman version anglaise
- Le 23 Francis Bacon, "Francis Bacon and the brutality of act", 1985, 58'
réalisé par Michael Blackwood
- Le 24 Joan Miro, "Miro, lithographie d'une affiche", 1971, 18'
réalisé par Clovis Prévost
Joan Miro, "Miro graveur", 1973, 30'
réalisé par Caroline Laure et Franco Lecca
- Le 25 Jean-Paul Riopelle, "Riopelle", 1963, 13'
réalisé par Jean-Michel Meurice
Joan Miro, "Miro sculpture", 1972, 38'
réalisé par Clovis Prévost

- Le 27 Antoni Tàpies, "Tàpies", 1969, 32' réalisé par Clovis Prévost
Zao Wou-ki, in série "L'art vivant", 1963, 13'
- Le 28 Zoltan Kemeny, "Kemeny", 1968, 30' réalisé par Charles Chaboud
Martin Barre, in série "Portraits d'artistes", 1986, 26'
réalisé par Liliane Thorn-Petit
- Le 29 Jean-Paul Riopelle, "Riopelle", 1982, 54'
réalisé par Marianne Feaver et Pierre Lecarte
- Le 30 Richard-Paul Lhose, "Pour vous arracher aux catacombes et vous
propulser à la vitesse de notre époque", 1988, 47'
réalisé par Jean Couvreur et Rolf Waeber
- Le 31 Pierre Soulages, "Pierre Soulages : itinéraires", 1976, 60'
réalisé par André Romus

Novembre Reprise du programme jusqu'au 13 décembre

Contact presse : Nicole KAROUBI, tél. (33-1) 44 78 49 88, fax : (33-1) 44 78 13 02

AUTOUR DE L'EXPOSITION

DES VISITES-ANIMATIONS

Les rendez-vous de 20h

Le Service Animation-Pédagogie organise - dans le cadre des animations régulières pour les visiteurs individuels - le mercredi et samedi 20h, des visites autour d'un thème choisi par les animateurs du Musée.

mercredi 29 septembre samedi 2 octobre	La figure effacée Natacha KOZINE
mercredi 6 octobre samedi 9 octobre	Ligne, couleur, touche : l'art construit Egide VILOUX
mercredi 13 octobre samedi 16 octobre	Toile malmenée-toile révélée Natacha KOZINE
mercredi 20 octobre samedi 23 octobre	Poursuite des avant-gardes Eric SUCHERE
mercredi 27 octobre samedi 30 octobre	Informe et informels Paul ROBERT
mercredi 3 novembre samedi 6 novembre	Du geste à la géométrie Claude AMEY
mercredi 10 novembre samedi 13 novembre	"Le hasard" du trait et du pliage Natacha KOZINE
mercredi 17 novembre samedi 20 novembre	Du devenir du dessin Florence MORAT
mercredi 24 novembre samedi 27 novembre	Du corps en particulier Isabelle BONZOM
mercredi 1er décembre samedi 4 décembre	Le hasard et la nécessité Michel GOUERY
mercredi 8 décembre samedi 11 décembre	Peintres des lumières Isabelle BONZOM

Les visites-animations régulières pour les visiteurs individuels continuent dans l'exposition :

lundi, jeudi, vendredi	16h et 20h	en anglais à 14h30
mercredi et samedi	16h	en anglais à 14h30

Participation sur présentation du ticket d'entrée ou du laissez-passer.
Rendez-vous à l'entrée de l'exposition (5ème étage).
Gratuit pour les moins de 7 ans.

Informations, tél : 44 78 46 73

LISTE DES DIAPOSITIVES DISPONIBLES POUR LA PRESSE

1. Francis Bacon
Study for the human body, 1982
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou

2. Jean Hélion
Parodie grave, 1979
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou

3. Simon Hantai
Rosa Tabula, 1980
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou

4. Antoni Tàpies
Les jambes, 1975
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou

5. Gaston Chaissac
Sans titre, 1960-62
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou

6. Roberto Matta
Composition monochrome, 1963
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou

7. Pablo Picasso
Couple, 1970-71
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou

8. Pablo Picasso
Le peintre et son modèle dans l'atelier, 1963
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou

9. Charles Lapicque
La mauvaise fée, 1975
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou

10. Joan Miró
Femme, oiseaux, 1976
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou

11. Zoran Music
Nous ne sommes pas les derniers, 1972
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou

12. Joan Miró
Femme, 1978
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou
13. Antonio Saura
Diada (Le grand jour), 1978-79
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou
14. Joan Mitchell
Sylvie's Sunday, 1976
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou
16. Etienne-Martin
Le Manteau, 1962
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou
17. Bram Van Velde
Composition, 1966
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou
18. Manolo Millares
Cuadro 120, 1960
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou
19. Pierre Alechinsky
Sous le feu, 1967
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou
20. Balthus
Le peintre et son modèle, 1980-81
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou
21. Alexander Calder
Trois personnages, 1963
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou
22. Jean-Paul Riopelle
Mitchikanabikong, 1975
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou
23. Jean Dubuffet
Rechaud-Four à gaz (M51), 1966
Mnam, Centre Georges Pompidou
Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou
24. Pierre Bettencourt
Sans Titre, 1961
Mnam, Centre Georges Pompidou, Photo : Mnam, Centre Georges Pompidou

INFORMATIONS PRATIQUES

Horaires du Centre Georges Pompidou :

Du lundi au vendredi : 12h - 22h

Samedi et dimanche : 10h - 22h

Fermé le mardi

Prix d'entrée de l'exposition

tarif normal : 36 Frs

tarif réduit : 24 Frs

Un accès plus facile au Centre Georges Pompidou ...

Avec la Laissez-passer annuel, le Centre Georges Pompidou offre toutes les facilités pour voir et revoir les expositions, être informé du calendrier et du contenu des manifestations, participer aux conférences et aux visites-animations. Prix : de 85 à 205 Frs.

Informations service Liaison/Adhésion, Tél : 44 78 12 33

Direction de la Communication

Centre Georges Pompidou

75191 Paris cedex 04

Attachée de presse

Nathalie Garnier

Tél : 44 78 46 48 / Fax : 44 78 13 02