



Exposition L'œil vérité

Le musée au second degré

au Musée du Val de Marne

(du 13-05-2023 au 22-09-2025)

(un rappel en photos personnelles de grandes parties de l'exposition. Cependant il manque manque les parties 7, 10, 14, 14, 15, 16)

Sous le signe de Gérard Genette et de son ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), cette nouvelle exposition de la collection a souhaité répondre à une demande : l'envie de revoir ou même de retrouver des œuvres des collections permanentes qui, pour nombre d'entre elles, n'avaient pas été montrées depuis l'ouverture du musée en 2005. Il est rapidement apparu qu'il était possible d'écrire, selon une unité de temps et de lieu, une sorte d'histoire de l'art contemporain en France. Bien sûr les artistes qui ont participé de cette histoire ne sont pas forcément conservés au MAC VAL, toutefois les principaux s'y retrouvent et peuvent en donner, par conséquent, une vue assez juste. Entre la première œuvre de ce parcours et la dernière, « L'œil vérité » éclaire la naissance d'une distinction entre art moderne et contemporain et ses ambivalences, celle-ci ne s'est pas faite immédiatement contrairement à ce que les historiennes et les historiens de l'art ont pu dire en avançant la date un peu trop commode de 1945. Cette nouvelle présentation est le récit d'une distinction et d'une construction critique et historienne. Il s'avère, qu'en suivant les mouvements, cet accrochage relate les maints débats qui ont servi pour établir des signes distinctifs entre moderne et contemporain. Certes, s'ils sont contestables et parfois presque interchangeable, ils ont toutefois le mérite d'établir des repères. Ce nouvel opus offre une réflexion sur le passage entre un art moderne, traditionnellement défini en rupture et un art contemporain qui ne se satisfait pas simplement de ce prérequis. Ce n'est donc plus simplement des notions historiques ou chronologiques mais une nouvelle relation aux problématiques de légitimation et de monstration. Il est important de noter que les œuvres semblent aussi transformer le public qui n'aura plus (ou de moins en moins) un rôle de consommation passive face à un récit trop bien ficelé. Le second degré indique clairement les limites d'un tel exercice et aussi ses bénéfices en terme de récit. Aussi a-t-il été question de solliciter l'œil à la manière de l'exposition mythique *Responsive eye* (1965) ou encore plus proche de *L'œil moteur* (2005). Plutôt que de structurer l'accrochage des collections en donnant le nom des mouvements, l'œil a été choisi comme dénominateur commun, autant d'yeux que Philippe Costamagna n'a pas hésité à passer au pluriel dans son *Histoire d'œils* (2016) pour rappeler l'importance du flair et de la sensibilité. C'est aussi au mode d'approche tel que Maurice Merleau-Ponty a pu le définir dans *L'œil et l'esprit* (1964) mêlant phénoménologie et perception, visible et sensible auquel ce premier opus de la collection fait allusion. Il joue et rompt à la fois avec certaines règles du regard et de la hauteur de vue et tente de prendre la vision sur le fait.

Un regard en 16 sections

Les visiteuses et les visiteurs sont introduits dans la poésie un peu formelle de cette proposition par *L'œil retors* : comment appréhender les œuvres des collections depuis Marcel Duchamp, au premier et deuxième degré de l'art. *L'œil abusé* à la lumière d'une vraie fausse exposition de Jacques Charlier, rappelle les principaux discours sur la neutralité du regard moderne et son autonomie faisant fi du contexte. *L'œil imprévisible* pose les premiers jalons de cette histoire à l'aune des fausses ruptures et continuités, *L'œil moteur* parle des principaux acteurs du cinématisme, de l'art construit et du rôle joué par l'œil. *L'œil impossible* se livre à l'étrange exercice d'associer des artistes autour du souvenir de la couleur bleue, trois propositions qui interrogent la foi sans aucun prosélytisme lorsqu'elle devient un

exercice formel et spirituel et invente des objets ou des postures de rituels. Le rôle de la figuration dans les années 1960 est également envisagé dans la section du parcours *L'œil biface* qui relate la révolution de la figuration narrative et son influence durable sur l'art contemporain. *L'œil incompris* évoque certaines évolutions issues des deux grandes tendances (figuration et abstraction) qui ont défini l'art, depuis la première œuvre abstraite en 1911 et ont simplifié les nombreuses ambiguïtés. Sont-elles des catégories suffisantes et n'existe-t-il pas des interférences ou des porosités entre elles ? *L'œil curieux* jouera de la relation que certaines artistes et certains artistes ont pour l'objet, le collage ou l'assemblage, créant au cœur du parcours un cabinet de curiosités comme un véritable bric-à-brac rétinien. *L'œil pilote* réinterroge le rôle surplombant que Jean Dubuffet a pu jouer. Ses liens avec le Département du Val-de-Marne ne sont plus à démontrer, ils sont ici complétés par un dépôt exceptionnel de sa série des matériologies et des texturologies consenti par la Fondation Dubuffet. L'artiste épingle la science des appellations et « cette manie d'inventer des slogans » mais synthétise également les débats issus de l'informel et un goût pour les rapprochements insolites. L'affranchissement des clivages entre abstraction et figuration un peu trop simplificateurs et la remise en cause de l'hégémonie du regard vertical sont également des données précieuses pour mieux circuler dans l'art contemporain. Les trois cabinets de *L'œil attendri* sont consacrés à la photographie humaniste et à quelques-uns de ses développements. *L'œil Restany* n'est pas qu'un hommage au critique d'art, il met en espace et en forme quelques éléments essentiels du Nouveau réalisme qui, tel un chiffonnier roué, fouille dans les poubelles de l'Histoire. *L'œil libéré* met en avant l'incroyable longévité dans l'histoire de la contemporanéité du mouvement Supports/Surfaces. La déconstruction du tableau et les métamorphoses du châssis trouve leur prolongement dans *L'œil périphérique* qui refuse de céder au trop long impérialisme de la vision centralisée. *L'œil bobine* évoque, d'une façon chorale, certains artistes de l'exposition qui, par le film, ont répondu aux mouvements qu'ils étaient censés représenter et les bénéfices et les doutes qu'ils ont su tirer de cette image-mouvement. Parce que le document, l'archive, le livre d'artiste font œuvre et peuvent parfois les remplacer tels des doublures savantes, *L'œil fertile*, en référence à Paul Eluard, leur est consacré, jouant sur la complétude des œuvres délibérément incomplètes et infinies. Enfin *L'œil blessé* synthétise, en onze plans fixes, le récit et le parcours d'une paupière irritée, celle que Sarkis a imaginée pour circuler dans les nuances entre l'histoire et la mémoire, méditation sur l'étrange parenté (presque synonymie en français) entre l'enfant et la pupille.

L'expression « au second degré » n'est pas seulement imaginée en référence à l'ouvrage de Gérard Genette, c'est aussi en pensant à l'expression qui suppose un sens plus subtil ou alors plus humoristique que la phrase, l'œuvre ne veulent bien le faire croire. Elle est souvent utilisée dans l'humour noir ou pour faire preuve d'une certaine désinvolture face au sérieux de certaines interrogations. C'est aussi pour montrer une prise de distance face à la difficulté d'écrire une histoire de l'art contemporain et plus encore de la présenter. Celle-ci sera partielle et impartiale, sérieuse et décalée, connue et inconnue, risquée et sûre à la fois.

L'exposition est rythmée de quelques contrepoids qui, entorses au confort d'un déroulé, affirment l'importance de l'hétérochronie ou même de l'anachronisme pour fonder tout parcours historique. C'est volontairement que Veit Stratmann a inventé sept modules qui soulignent les endroits où les transitions sont les plus faillibles et les porosités les plus fortes entre des artistes qui ne sont pas censés dialoguer et les styles s'ignorer. Il serait tentant de saisir ce qui pourrait ressembler à des poignées ou des garde-corps bien qu'ils soient placés précisément à des endroits qui nient toute forme d'utilité.

« L'œil vérité » essaye de reconstituer ce que pourrait être désormais un musée d'art contemporain modèle à moins qu'il ne soit plus juste de parler de « musée témoin » comme certains promoteurs immobiliers parlaient de « pavillons témoins », derniers vestiges d'une histoire de l'art clé en main.

Commissariat général : Nicolas Surlapierre
Assisté de Florence Cosson, Anaïs Linares et Margaut Segui

1. L'œil retors

Joël Brisse, *Sans titre*, 1982. Acrylique sur toile, 135,5 × 190 × 2 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2023. Photo © Claude Gaspari.

Michel Ragon écrivait dans *Chronique vécue de la peinture et de la sculpture, 1950-2000* : « L'histoire de l'art, il est vrai, se partage toujours en deux courants, qui sont la marque de deux tempéraments opposés et inconciliables. D'un côté ce que j'appellerais les architectes, et de l'autre les magiciens ». C'est un peu ces oppositions qui ont déterminé le choix des œuvres. L'art contemporain n'est pas né au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, mais s'est construit pendant vingt ans et un peu au-delà. Il est donc important de s'interroger sur sa naissance et ses conditions d'émergence. Tout aurait pu se passer normalement si Marcel Duchamp n'était pas venu contrarier ou complexifier l'art et la création. Cette figure est devenue le paradigme du second degré : comprenant qu'il aurait été un peintre moyen, il se détourne de la peinture. À partir de l'œuvre *Marcel Duchamp en douze images* de André Raffray, visiteuses et visiteurs peuvent entrer dans le musée au second degré et imaginer qu'aux douze tableaux répondent les différentes sections du parcours « L'œil vérité », pensé comme un tableau de montage.



Joël Brisse
1953

Sans titre

1982

Acrylique sur toile

En représentant une assiette et des couverts aux proportions démesurées, Joël Brisse fait coexister espace réel et espace illusionniste, tout en jouant sur l'aspect « trompe-l'œil ». Une silhouette de cavalier se dessine au fond par un effet « négatif » qui dévoile l'absence du sujet tout en le plaçant au centre de l'attention. L'œuvre témoigne de son attrait pour les formes issues de l'art populaire et traditionnel en ce qu'elles dévoilent de notre inconscient et, par extension, de notre rapport au monde.



Daniel Buren

La cabane éclatée
polychrome aux miroirs

2000

Bois, miroirs, peinture acrylique de quatre couleurs, vinyle auto-adhésif noir

351 × 584 × 584 cm.

Photo © Jacques Faujour

2. L'œil abusé Profession : faussaire, artiste, ou les deux.

En 1988, Jacques Charlier réalise à partir de quinze cadres issus de la collection de Fernand Graindorge des peintures dont l'esthétique rappelle des mouvements artistiques du XXe siècle. Censées appartenir à Sergio Bonati – un personnage créé de toutes pièces par l'artiste –, les œuvres sont exposées tel un « dispositif immersif » intitulé *Peintures – Schilderijen*. Chaque toile est accompagnée d'un nom d'artiste fictif et d'une notice biographique rédigée par Jacques Charlier lui-même. L'ensemble est une imposture, la caricature d'une collection. L'œuvre fonctionne comme un dispositif subversif du musée, en tant qu'institution et système de légitimation des artistes et des œuvres d'art. Mettre aujourd'hui l'œuvre de Jacques Charlier en exergue d'un parcours historique retraçant l'histoire d'une collection et des mouvements artistiques, c'est accepter de devenir complice d'une vaste supercherie. C'est surtout reconnaître les difficultés inhérentes à l'historicisation ou prendre de la distance sur ce que font les musées aux récits.



Alexandre Brodinski
Né à Moscou en 1903.
Décède à Kiev en 1996.
Études à Vkhutein. Participe à d'importantes expositions en Union soviétique et à l'étranger (Syrie, Indonésie, Bulgarie, Allemagne démocratique).
Réalise son œuvre dans l'indifférence la plus complète. La majeure partie de son œuvre abstraite est détruite dans un incendie en 1954.
Il retourne à la figuration en 1955.



José María Gonzales
Né à Alcora en 1928.
Études de droit et Académie des Beaux-arts de San Carlos. Prix du salon d'automne de Valence. Participe en 1955 à la troisième Biennale hispano-américaine d'Art.
Fréquente l'Académie Ranson dans l'atelier de Bissière.
Ses coloris sont pleins de réserve, des teintes allusives suggèrent des espaces fluides et profonds. On y voit dominer les gris et les blancs sous de subtils accords de couleurs tendres.



Hassan Kosarich

Né à Petinja en 1910.

Diplômé de l'Académie de Zagreb.

Exposé à Kumanov, Belgrade, Celj, Ljubljana.

Après une brève période figurative, il passe à l'abstraction en 1922.

Voyage d'études en Albanie, en Mongolie, en Chine.

Disparaît au cours de la Guerre 40-45, en faisant une œuvre de plus de 400 peintures, 300 gravures, de nombreux dessins et quelques écrits sur l'abstraction.



Boris Dmitrienov

Né à Plovdiv en 1897. Mort à Sofia en 1972.

Tour à tour peintre en bâtiments, greffier au tribunal de Kustendil et employé des postes. Voyages en Russie, Turquie, Italie, Venezuela, Australie. Exposé à Vienne, Dresde, Florence, Rome et Venise.

Pendant la guerre balkanique, il est incorporé comme peintre militaire et exécute un grand nombre de dessins à l'encre de Chine et au crayon. Bien que nommé professeur depuis 1928 à l'Académie de Sofia, il en démissionne en 1935. Il se réfugie à Kustendil où il travaille pour oublier la gêne et les dettes. Après une rétrospective à Sofia en 1952, il cesse toutes activités.



Gilberto Marangoni

Né à Modena en 1897. Mort à Milan en 1965.

Autodidacte.

Principales expositions: Milan (1934, 1936, 1939, 1954, 1957), Genova (1936), Gallarate (1953), Modena (1955). Quadriennale de Rome en 1935, 1943, 1948, 1955. Premier Prix de peinture « Ultima visiva ».

En 1951, il écrit des articles sur l'architecture dans « Gazzettino ». A enseigné à l'Académie de Turin de 1947 à 1958.



Takamatzso Watanabe

Né à Kobé en 1921. Vit à Paris depuis 1973. Études d'histoire de l'art à l'Université de Tokyo. Études à l'École des Beaux-arts d'Osaka.

Participe à « The Development of Japanese Abstract Painting » au Musée d'art moderne de Tokyo en 1958.

Expositions personnelles à Paris, Bruxelles, Milan, New-York, Copenhague, Rotterdam, Tokyo, Hanovre.



Hans Kirchenfeld

Né à Brême en 1893. Mort à Berlin en 1976. Études à l'Académie de Berlin, Hambourg, Baden-Baden. Voyages en Afrique et en Asie du Sud-Est.

Fréquenté Kurt Schwitters en 1927. Se marie avec l'artiste Léa von Hulberg avec laquelle il réalise secrètement d'énormes fresques abstraites souterraines dans une carrière abandonnée en Autriche (1938/42). Soupçonné par le régime nazi, il n'a pu maintenir ses recherches que grâce à ses relations privilégiées avec un ami intime de Speer.

Auteur du livre : « Über Luft und Boden » en 1945, il subvient à ses besoins jusqu'en 1962 en tant que chroniqueur sportif au « Heute Blatt ».



Andrei Lajos

Né à Budapest en 1911. Mort à Vienne en 1973.

Études d'ingénieur agronome. Assiste aux leçons de Moholy-Nagy qui propage en Hongrie les principes du Bauhaus.

En 1935, il se fixe à Vienne, où il travaille dans le domaine de la décoration et de la publicité. Influencé par Kandinsky, Klee, il s'exprime dans un style très personnel qui se traduit par un flot nerveux et sans cesse renouvelé de traits, de lignes et des taches de couleur.



Camille van Meeren

Né à La Haye en 1926. Vit à Breda.
Autodidacte.

Pour subvenir à ses besoins, il travaille dans une entreprise portuaire de Rotterdam de 1946 à 1961. Il s'engage ensuite dans la marine marchande et parcourt le monde jusqu'en 1969. Exposition à Amsterdam, Londres, Naples, Munich.

Cesse toute activité picturale à partir de 1972 pour se consacrer à l'écriture et à la photographie.



Aginor Dynopoulos

Né à Larissa en 1932.

Études aux Beaux-arts d'Athènes et de Florence. Nombreux voyages, surtout en France.

Participe à l'exposition organisée par l'Institut français d'Athènes, et en 1957 à l'exposition de la Méditerranée orientale organisée en Amérique.

Subvient à ses besoins en restaurant de nombreuses fresques d'églises grecques. Médaille d'honneur à la biennale de São Paulo en 1955. A publié de nombreuses études sur l'art.



Raymond Vandersanden

Né à Anvers en 1917. Vit à Saint-Raphaël.

Frère du critique d'art Louis Vandersanden. A 19 ans, il rencontre Servrankx qui réalise sa fresque pour le Salon de la Radio à Bruxelles.

Après un cours à l'Académie de Bruxelles, il travaille dans une fabrique de papiers peints.

Il s'installe à Nice en 1943, et rencontre Delaunay, Magnelli et de Staël, pour qui il vouera une très grande admiration et dont il subira l'influence. On retrouve dans son œuvre le même goût pour la pleine pâte, mais sans intention figurative. La fluidité et le débordement sont plus sensuels que pathétiques. Les compositions sont pratiquement toutes réalisées sur des petits formats mais n'empêchent nullement une certaine monumentalité.

Expositions en France, Allemagne, Italie.



Régine Bertin

Née à Bordeaux en 1924. Vit à Lausanne. S'installe à Paris en 1946, où elle travaille dans une fabrique de carton d'emballage. Elle fréquente un peu l'Académie Colarosi, mais son enthousiasme l'écarte rapidement de l'environnement scolaire et besogneux. Après une courte série de natures mortes et de paysages, elle accroît le lyrisme de ses couleurs. Progressivement les objets disparaissent, pour faire place à une abstraction bâtie sur l'ordonnance, la solidité et l'intensité de la couleur. Expose à Dublin, Copenhague, Lisbonne, Athènes, Milan, Genève.



Leo Josefstein

Né à Pittsburg en 1926. Vit à New York. Études de littérature et de philosophie. Autodidacte en matière d'art. Nombreux essais poétiques reliés à la Beat generation. Auteur de nombreux articles dans la presse et les magazines spécialisés. Passe alternativement de l'abstraction à la figuration jusqu'en 1965. Son œuvre se concrétise lorsqu'il abandonne définitivement la peinture pour s'adonner au cinéma et à la critique d'art à partir de 1967. Refuse systématiquement d'exposer dans les galeries, tout en fréquentant le cercle étroit et éphémère des artistes conceptuels réunis autour de Seth Siegelaub. Participe indirectement à la biennale de Paris en 1971.



Ibrahim Kenaoul

Né à Beni-Souef en 1924. Vit à Paris. Académie des Beaux-arts d'Alexandrie. Études d'architecture à Paris. Obtient en 1955 une bourse pour se consacrer à l'art. Plusieurs expositions individuelles. Participe à des expositions collectives à Paris, Londres, Rouen, Turin, New-York.



Roger Mersch

Né à Esch-sur-Amzette en 1918. Vit à Rome.

Études à l'École Professionnelle et Artistique de Trèves. Après un court passage à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, il s'inscrit à l'Académie voor Beeldende Kunsten à Amsterdam. Voyages d'étude en Afrique, Italie, Amérique du Sud, Australie.

Abandonne la peinture de 1952 à 1963 pour se consacrer à une compagnie d'import-export à Montevideo. Retour à la peinture en 1964.

Expose à l'instigation de Licinio Carrieni à Rome. Expositions en Europe, au Canada et en Amérique du Nord.

3. L'œil imprévisible

Alberto Magnelli, *Sans titre*, 1956. Feutres de couleur et crayon graphite sur papier marouflé sur toile, 80 × 107,5 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2023. Photo © Claude Gaspari.

L'histoire de l'art en France depuis la Seconde Guerre mondiale ne s'est pas simplifiée la tâche. Rien ne fut plus vrai et contestable à la fois que de « repartir à zéro » et plus rassurant que d'imaginer une rupture radicale. En réalité, des années plus tard, il devenait impossible de qualifier cette période parce que d'autres formes d'art étaient apparues, contredisant souvent les tentatives de catégories. Le mot est faible de dire que la situation de l'art à partir de la fin des années 1950 est contrastée entre lyrisme et intellectualisme.

« L'œil imprévisible » résume les tendances que la critique a parfois regroupées un peu trop rapidement sous le terme d'informel : le paysagisme abstrait représenté par Martin Barré et Alfred Manessier, l'abstraction lyrique par Olivier Debré, Camille Bryen et Jacqueline Lamba, puis Germaine Richier qui introduit une nuance entre observation et ressemblance. Or cette période est avide de prévisions qui prennent souvent la forme de prophéties et Camille Bryen rappelle que la question de la non-figuration dans son lien au surréalisme ne peut pas être évacuée.

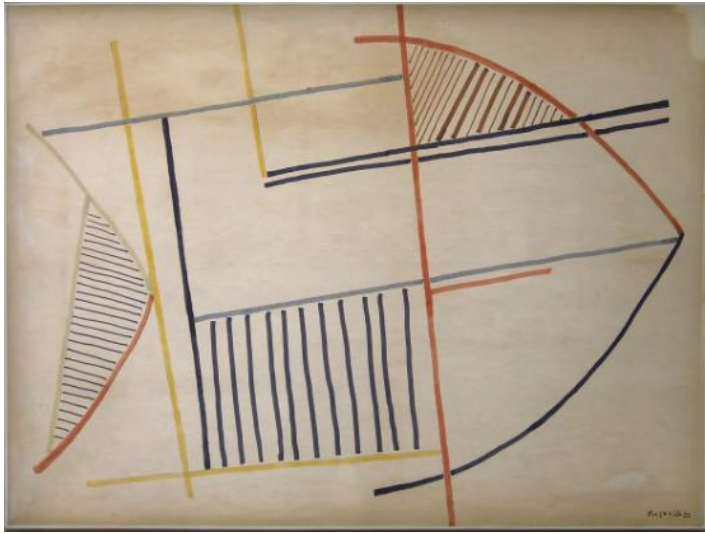


Alberto Magnelli
1888-1971

Légende

1958

Huile sur toile



Alberto Magnelli
1888-1971

Sans titre

1956

Feutres de couleur, crayon graphite
sur papier marouffé sur toile

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, le vocabulaire artistique d'Alberto Magnelli subit une simplification progressive évoquant une composition architecturale. Les formes géométriques s'harmonisent grâce à un trait rigoureux et une gamme chromatique subtile. Considérés comme des hypothèses de travail, essais du cheminement de la pensée de l'artiste, les dessins sont pour lui des lieux secrets d'investigation, où il peut tester, découvrir, expérimenter.



Geer Van Velde
1898-1977

Composition

1970

Huile sur toile



Geer Van Velde
1898-1977

Composition

1965

Huile sur toile

Geer Van Velde fait de sa quête intérieure une production artistique prolifique dans laquelle est palpable la prise de conscience de l'équilibre, de l'espace et de la lumière. Produits à la fin de sa carrière, ces deux tableaux témoignent de son aboutissement vers un univers abstrait. Évoquant des compositions musicales, la surface picturale devient un lieu clos bien délimité, un espace silencieux où les formes, les lignes et les tonalités créent un mouvement sensible faisant du tableau son propre sujet.



Alberto Magnelli
1888-1971

Sans titre

1962

Feutres de couleur, crayon graphite
sur papier marouffé sur toile



Camille Bryen
1907-1977

**Évidence
de l'incertitude**

1956

Huile sur toile

Camille Bryen
1907-1977

Hors jaune

1963

Huile sur toile

Poète, Camille Bryen fait interagir la couleur, les mots et les signes. Pendant les années 1950, sa production glisse progressivement de l'écriture à la peinture, toujours en lien avec l'univers poétique. Ces toiles en sont un témoignage : la construction en damier, la transparence des teintes ainsi que le dynamisme des axes obliques permettent de libérer son œuvre de toute allusion à la réalité. Les jeux de mots intégrés aux titres soulignent également cette correspondance.



Germaine Richier
1902-1959

Trio I ou La place

1954

Bronze

Œuvre rare dans le travail de Germaine Richier, *Trio I* est indéniablement liée à l'atelier de l'artiste. À l'instar d'Alberto Giacometti avec *La place* (1948), Richier met en scène la rencontre de silhouettes incertaines sur un plan de travail. Les formes abstraites correspondent à des fragments d'outils plongés dans le plâtre : un piolet enchâssé sur un creuset de fonderie, une herminette et un chenet de cheminée. L'ensemble témoigne de recherches menées autour de l'espace et du dialogue instauré entre les formes.

Germaine Richier
1902-1959

L'Aigle

1948

Bronze, patine



Pour réaliser la sculpture *L'Aigle*, Germaine Richier fait appel à l'ancien modèle d'Auguste Rodin: Libero Nardone, alors octogénaire. L'artiste malaxe la terre et la dispose sur une potence afin de lui donner plus aisément la forme d'une tête aux yeux évidés. Lors de la fonte, elle décide de conserver cet élément de construction, apportant ainsi une dimension architecturée à la sculpture. Le titre et la facture de l'œuvre supposent qu'il s'agit davantage d'une représentation symbolique, à la fois visage et masque, que d'un portrait réaliste.



Tal Coat
1905-1985

Abrupt

1966

Huile sur toile, sable

Le rapport profond que Tal Coat entretient avec la nature l'a progressivement fait évoluer vers l'abstraction. Selon lui, la figuration échoue à représenter la réalité, plus vaste que ce que l'œil peut voir. Le dépouillement dans *Abrupt* confirme sa conception de la peinture qui doit être capable de « rendre visible » les apparitions fugitives dans un paysage. Tal Coat témoigne d'une perception personnelle et fantasmée de l'art pariétal. Il exprime ainsi son désir de revenir à l'origine du geste artistique.

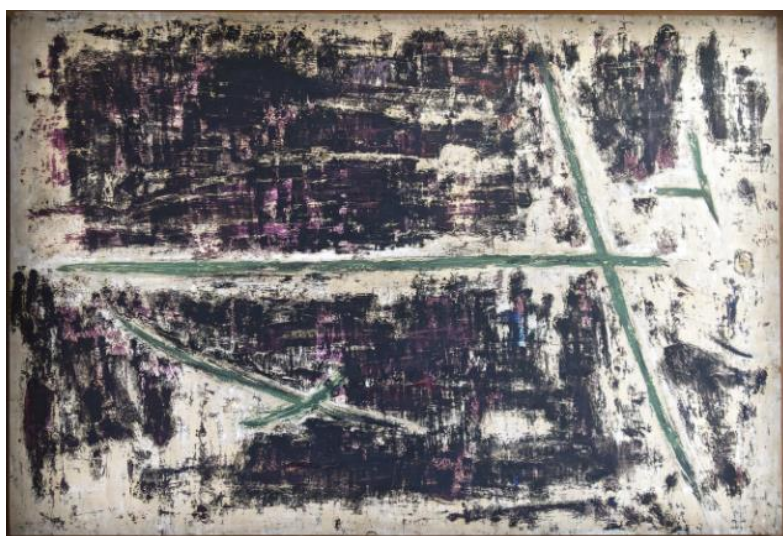


Alfred Manessier
1911-1993

Le procès de Burgos
1970-1971

Huile sur toile

Figure majeure de la non-figuration d'après-guerre, Manessier fait entrer le mystique et la politique dans ses toiles. Il aborde la résistance et la souffrance à travers des faits d'actualité. Cette toile incarne une protestation contre le procès de Burgos de 1970, lors duquel un tribunal franquiste condamne à mort seize autonomistes basques, verdict qui soulève une vague de protestation internationale. La gestuelle et les couleurs employées revêtent un sentiment de révolte et constituent une analogie avec la Passion du Christ.



René Laubiès
1924-2006

Sans titre

1954

Huile sur papier vélin marouffé
sur panneau



Olivier Debré
1920-1999

Signe personnage
violet

1957-1958

Hulle et brindilles sur toile

Développée dès la fin des années 1940, « Signe-personnage » est une série d'œuvres dans laquelle Olivier Debré évoque symboliquement la nature humaine à travers l'expression des émotions. Conçue d'abord sur papier, puis sur toile à partir de 1950, la peinture est appliquée en aplats avec un couteau, conférant un léger relief à la surface et créant un jeu de matière. Les couleurs, sombres, sont à l'origine d'une ambiance chromatique presque monochrome dans laquelle le geste du peintre trouve sa place.



Martin Barré
1924-1993

63-L-5

1963

Huile et bombe aérosol sur toile

Martin Barré
1924-1993

67-AZ-2

1967

Bombe aérosol sur toile

Martin Barré **67-AZ-2, 1967**

« Si Martin Barré n'a jamais été un peintre gestuel, ce n'était sûrement pas pour exhiber le geste, c'est-à-dire faire en sorte que l'attention s'y attarde. C'était tout au contraire parce que, rapide, le geste retenait le moins possible le peintre devant – et conséquemment dans – la toile »

Catherine Millet, catalogue de l'exposition *Martin Barré*,
Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, RMN, 1993.

La toile donne à voir douze lignes obliques de longueurs différentes, réalisées à la bombe aérosol. Tout geste a une origine et une fin : chaque ligne est le résultat d'un mouvement bref et incisif qui débute dans la toile ; certaines se poursuivent au-dehors du cadre, questionnant l'espace au-delà de l'œuvre. Ces zébrures ou hachures noires sur fond blanc, plus ou moins parallèles, plus ou moins serrées, révèlent simultanément un subtil tremblé, une régularité, une légèreté.

Quoi de plus fragile et constant que la respiration ?
Et si cette toile était une partition de souffle ?
Inspirez en suivant la longueur d'un trait noir, expirez en suivant le vide blanc. Parcourez toute la toile et ressentez le dynamisme pictural qui habite l'œuvre.

Après avoir expérimenté supports et techniques les plus diverses, Martin Barré poursuit, à partir des années 1960, sa quête formelle avec les séries « Flèches » et « Zèbres ». Pionnier dans l'utilisation de la bombe aérosol, celle-ci lui permet de s'approprier la surface au moyen d'un geste brusque et rapide à travers lequel le rapport entre le mouvement et son empreinte sont remis en question. Ces signes noirs mats, immatériels, sont les traces distinctives choisies pour explorer les limites de la toile.



Émile Compard
1900-1977

Éminence blanche

1957

Huile sur toile



Martin Barré
1924-1993

59-100×90-A

1959

Huile sur toile

4. L'œil moteur

Jesús Rafael Soto, *El cuadrado escarlata*, 1987. Acrylique à l'aérographe sur panneau de bois et reliefs métalliques polis, 153 × 102 × 16 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2023. Photo © Claude Gaspari.

Cette section prend pour point de départ le dynamisme de l'art optique et cinétique qui, des murs des galeries aux salles de cinéma, de la mode au design, transporte les années 1960 dans un flux de lignes vibratoires, de jeux de lumières, de couleurs et motifs qui se répètent et s'impriment sur la rétine.

Cependant, à la croisée de l'abstraction géométrique et de l'art informel, cette partie de l'exposition démontre la porosité, les continuités, les influences entre ces différents mouvements, tout en mettant en relief les prémices de l'art optocinétique à la fin des années 1950 et son héritage jusqu'au tout début des années 1990.

En clôturant la section, l'œuvre de Peter Stämpfli intitulée *M 301* illustre ce croisement entre plusieurs courants : pop art, hyperréalisme, figuration narrative. Les œuvres de Soto soulignent quant à elles l'inévitable présence du spectateur pour que s'activent divers effets optiques. Il affirme à ce sujet : « Comme moteur, je n'ai jamais utilisé que l'œil. À aucun moment je n'ai cherché à utiliser le moteur électrique ou la mécanique. J'ai voulu mettre en œuvre le spectateur en tant que mécanique ».



Peter Stämpfli
1937

M 301

1970

Huile sur toile

Dans les années 1960, l'industrie automobile connaît un grand essor. Peter Stämpfli choisit comme sujet de prédilection la voiture, devenu un bien de consommation courant. Par un effet de zoom, il entre dans l'objet, en isole des éléments, jusqu'à aboutir dans les années 1970 à la représentation exclusive du pneu et de son empreinte. La taille monumentale de l'objet et sa décontextualisation permettent de se concentrer sur la répétition de motifs géométriques, rythmant le regard et le déplacement du visiteur.



Bernard Moninot 1949

**Frontenay II, Lodi I,
Mathura I**

1992

Émail blanc, cordes à piano, plastique

En 1981, Bernard Moninot visite en Inde le Jantar Mantar, un observatoire astronomique du XVIII^e siècle. Comme le décrit l'artiste: «La mesure du temps se fait par l'action de la lumière sur les éléments de l'architecture, qui jouent le rôle d'obstacles et produisent au sol, ou sur différents plans, une ombre». De retour en France, il installe un observatoire et produit des formes géométriques dont il observe au fil du jour l'étirement à travers leurs ombres portées, tel une matérialisation de l'expérience de la durée.



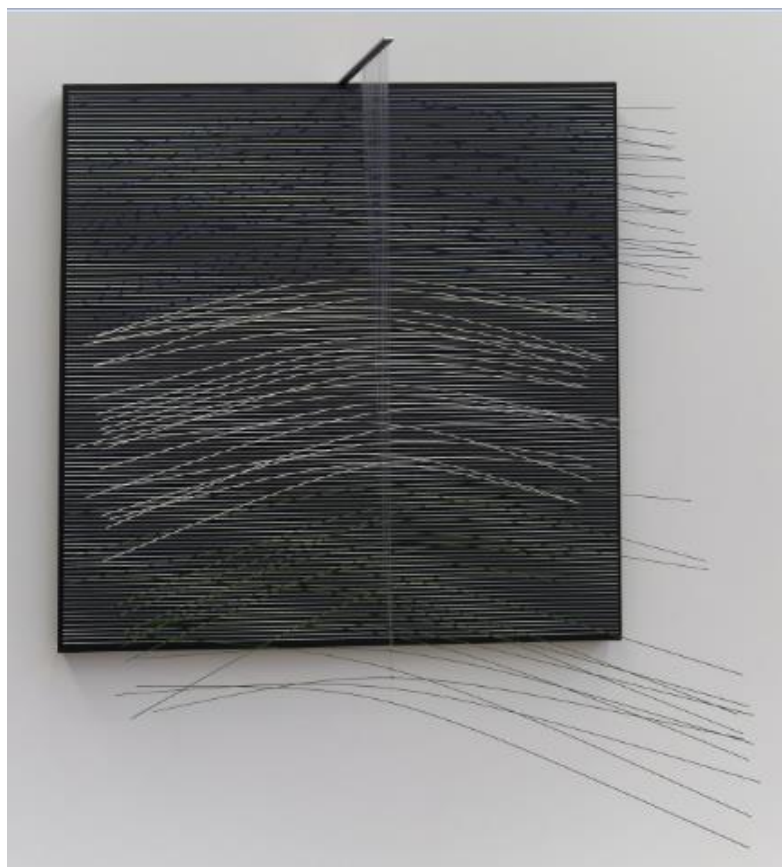
**Pol Bury
1922-2005**

**1815 et 2185 points
blancs**

1967

Bois, nylon, moteur

Pol Bury participe en 1955 à l'exposition « Le Mouvement » organisée à la galerie Denise René à Paris, qui marque les débuts de l'art optique et cinétique. Il se singularise par un éloge délibéré de la lenteur. Un moteur placé à l'intérieur de ses œuvres anime subtilement et avec un léger murmure des courbes de métal ou des petits points blancs peints à l'extrémité de fils de nylon. Les sculptures deviennent pour l'artiste les réceptacles de « ces humbles mouvements de l'immobilité ».



**Jesús Rafael Soto
1923-2005**

Tres vibraciones

1988

Acrylique sur bois
et sur baguettes métalliques,
fils synthétiques

**Jesús-Rafael Soto
Tres vibraciones, 1988**

« Le déplacement du spectateur est un prodigieux facteur démultiplicateur de la sensation visuelle, dont l'intensité s'enrichit et s'accroît proportionnellement à la dépense motrice qu'il aura consentie. »

Arnauld Pierre, extrait du catalogue *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, sous la direction de Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007.

L'œuvre *Tres vibraciones* se compose d'un carré noir où, Soto, figure majeure de l'art cinétique, joue sur la superposition de lignes droites et courbes qui produisent des effets d'optique et de profondeur. Des tiges métalliques suspendues, de trois couleurs différentes, créent des vibrations visuelles quand on se déplace. Le point de vue que vous choisissez et le mouvement que vous effectuez devant l'œuvre changent la perception : c'est l'œil qui « active » l'œuvre.

Pour éprouver les vibrations visuelles que provoquent les tiges métalliques, examinez l'œuvre tout en effectuant quelques pas. Placez-vous ensuite bien en face ; fixez la ligne verticale qui scinde le carré en deux parties, puis accroupissez-vous lentement. Une fois au sol, prenez le temps d'intensifier votre regard ; observez les lignes en détail. Enfin, tout en continuant à fixer ce grand carré noir, remettez-vous debout. Que remarquez-vous ?



Pol Bury
1922-2005

**Douze courbes
allongées**

1990

Cuivre, moteur



Jesús Rafael Soto
1923-2005

El cuadrado escarlata

1987

Acrylique à l'aérographe sur bois,
reliefs métalliques

Chez Jesús-Rafael Soto, le choix des couleurs, l'agencement de lignes, la répétition de formes géométriques, la distance entre les différents éléments de la composition, concordent afin de créer différents effets optiques qui troublent la perception du visiteur. La vision et le déplacement de celui-ci animent les surfaces en relief, les rendent mouvantes et vibrantes. Pour Soto, l'œil est le « moteur » de ses œuvres, l'élément qui les actionne.

5. L'œil impossible

Gina Pane, Philippe Lepeut et Geneviève Asse ont une approche presque métaphysique. Ils ont plusieurs points communs : donner une forme géométrique à leur vision avec le choix d'un cadre et des œuvres fortement architecturées, la couleur bleue pour traduire les efforts de la réminiscence et la matière poreuse de l'imagination. Si l'œil est impossible, c'est que les structures et les couleurs sont insatisfaisantes pour rendre compte d'une expérience vécue, d'un souvenir mais qu'elles sont les seuls moyens d'y parvenir.

Substituer l'espace vécu par un fragment chromatique renvoie aux théories de l'art abstrait et plus largement à l'histoire des mentalités. Le ciel devient bleu et à travers lui, la lumière divine se matérialise. La portée mélancolique que l'on incombe à la couleur se rapporte davantage à un idéal inaccessible.

Gina Pane cherche à rendre visible la production, quasiment au sens industriel, d'une mémoire affective tel un processus de remémoration. Geneviève Asse participe à cette tendance immatérielle, provenant de l'art conceptuel américain, qui tente de sortir du cadre. Suite *Figmenta Poetica* est une série de dix peintures de Philippe Lepeut qui prolonge ses réflexions autour de l'agencement d'objets.



Gina Pane *Souvenir enroulé d'un matin bleu,* 1969

« Dans cet objet, Gina Pane capture non seulement un moment précis, mais aussi le ciel de son enfance, succession de matinées bleues. »

Sophie Delpeux, « Le tissu du monde », *Les Cahiers du Mnam 91*, printemps 2005.

Avez-vous déjà été saisi par la beauté d'un ciel ? Allongé dans l'herbe à contempler les nuages qui le traversent, le temps semble parfois s'arrêter. Gina Pane a grandi dans la région du Piémont, en Italie. Son souvenir prend ici la forme d'un présentoir horizontal. Un morceau de feutre bleu protège un cylindre de bois. Un support en aluminium maintient cette forme en s'enroulant à ses extrémités. L'œuvre se présente telle une offrande, un reliquaire.

Fragment matériel de sa propre mémoire, le souvenir enroulé de Gina Pane se révèle impossible à déplier. Face à l'échec de retrouver l'intensité de l'instant vécu, l'artiste choisit un bleu qui évoque la spiritualité, le sacré, deux thèmes qui sous-tendent l'ensemble de son œuvre. Et vous ? Quelle couleur revêtirait votre « souvenir enroulé » ? Prenez le temps de regarder cette œuvre avec attention. Puis fermez les yeux et faites remonter à votre esprit un moment de votre vie qui fut particulièrement fort pour vous. Quelle en serait la teinte, la forme, la texture ?

Gina Pane
1939-1990

**Souvenir enroulé d'un
matin bleu**

1969

Dans cette œuvre au caractère énigmatique, Gina Pane témoigne d'un travail éloigné des premières sculptures monumentales et des « constats d'actions » qu'elle débute en 1969. La teneur du souvenir évoqué reste secrète. Des indices, tel que l'usage de sa langue maternelle, poussent à penser que l'artiste effectue un retour intime et poétique sur l'impression gardée de l'Italie, qu'elle quitte en 1961 pour s'installer à Paris. À cela s'ajoutent la feutrine comme doux réceptacle de ce souvenir et le bleu, « couleur pure et limpide du ciel », qui symbolise la mémoire et l'imaginaire.



**Geneviève Asse
1923-2021**

**Hommage
à Saenredam**

1968-1969

Huile sur toile

Après des débuts consacrés aux natures mortes, Geneviève Asse a évolué du paysage vers l'abstraction. Soulignée par les vibrations atmosphériques de la lumière, l'exploration de l'espace devient son intention principale à partir de 1960. Elle s'inspire de l'architecture sacrée pour construire un espace sans limite. *L'Hommage à Saenredam* renvoie à l'atmosphère dépouillée et dynamique des églises cisterciennes de la fin du Moyen-Âge, notamment décrite dans les œuvres du peintre hollandais Pieter Jansz Saenredam.



**Philippe Lepeut
1957**

**Suite Figmenta
Poetica I**

1988

Huile sur toile

Au début des années 1980, le travail de Philippe Lepeut est essentiellement pictural et graphique. Il construit des écosystèmes rythmés d'objets mentaux et où le temps est suspendu dans sa matérialité. Ces figures énigmatiques octroient aux tableaux une orientation d'une radicale verticalité, accentuée par les cadres volontairement architecturés et imposants. Philippe Lepeut montre ce qui est retenu, sans description supplémentaire.



Philippe Lepeut
1957

**Suite Figmenta
Poetica II**

1988

Huile sur toile



Geneviève Asse
1923-2021

Cercle fenêtre

1973

Huile sur toile

Geneviève Asse répond à une quête de rigueur et d'austérité toujours plus forte. Le règne du bleu nous plonge dans ses souvenirs d'enfance imprégnés de la lumière propre aux paysages de sa Bretagne natale. La ligne verticale rythme l'espace et octroie de la profondeur à la peinture à travers un jeu de symétrie décalé. Son œuvre s'inscrit dans une temporalité immuable qui invite à toucher des yeux l'impalpable, l'infini qui s'échappe au-delà du strict format de la toile.



Marino di Teana
1920-2012

Tour-jardin II

1963-1972

Acier

Membre du Groupe International d'Architecture Prospective, Marino di Teana conçoit des sculptures monumentales installées dans l'espace public, tout comme des œuvres plus restreintes toujours liées à l'habitat et à l'environnement. Il développe une théorie « tri-unitaire », basée sur l'idée que l'espace entre deux volumes est aussi important que le volume lui-même. C'est cette alternance régulière entre le vide et le plein qui rythme le regard de la base de la sculpture jusqu'à son sommet.



Bernard Rancillac
1931-2021

Le retour de Mickey

1964

Huile sur toile

6. L'œil biface

« L'œil biface » est consacré aux différentes possibilités offertes par la figuration à partir des années 1960 et jusqu'aux années 1980, couvrant un champ large, de la figuration critique et narrative à l'émergence de la figuration libre.

La figuration narrative est née, entre autres, d'une réaction face à la volonté de galeries américaines d'imposer sur la scène française ou européenne le pop art. Hervé Télémaque et Bernard Rancillac avaient commencé à intégrer les principaux attributs et motifs de ce mouvement pour mieux le critiquer. À son caractère lisse, les artistes opposent des motifs issus de la peinture, et les associent à d'autres symboles ruinant leur caractère séduisant.

Dès 1967, un débat apparaît et confirme l'emploi sinon la pertinence du terme de biface. La figuration narrative justifiait sa différence avec le pop art sur la notion de chaleur. Toutefois, peut-être sous l'influence de Jacques Monory et de Valerio Adami, la froideur de l'image, le jeu sur les surfaces et le refus des effets matérialistes introduisent une prise de distance pour une peinture fondamentalement critique vis-à-vis de la société de consommation.



**Jean-Claude
Silbermann
1935**

**Et nous irons à
Valparaiso,
Rham-ba-ta-tam**

1979

Huile sur bois, cordes et boules peintes

Écrivain et artiste, Jean-Claude Silbermann s'est initié à l'écriture automatique et à la peinture par le surréalisme, groupe dont il était membre de 1956 à 1969. En 1962, il délaisse la toile traditionnelle et invente ses premières « Enseignes sournaises », inspirées d'un porteur de menu disposé à la porte d'un restaurant à Brest. À travers ces silhouettes découpées, l'artiste témoigne de son spectacle intérieur et exprime son attention aux détails de la vie quotidienne tout en usant de symboles comme d'une ruse.



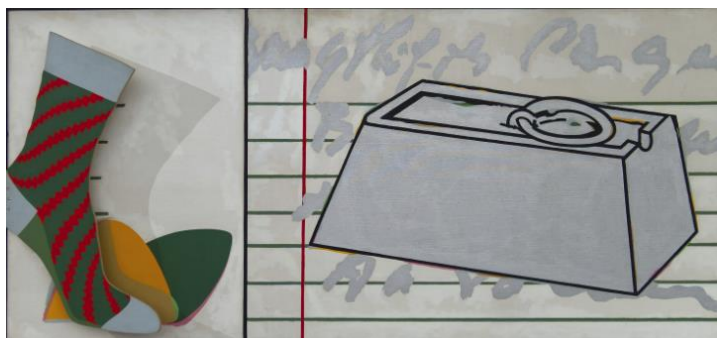
**Antonio Seguí
1934-2022**

Marcas en la nieve

1966

Huile et acrylique sur bois

L'artiste argentin Antonio Seguí réalise des reliefs en bois découpés et invente un monde de miniatures inspirées des jouets de son enfance et de la bande dessinée. Dans *Marcas en la nieve*, un homme coiffé d'un chapeau marche dans la neige avec son chien. Cette scène de la vie quotidienne est troublée par des détails insolites : la silhouette de l'homme est démultipliée et les traces laissées dans la neige sont inversées. Ces infimes variations apparaissent comme autant d'anomalies poétiques.



Hervé Télémaque
1937-2022

Tableau engagé

1967

Acrylique sur toile, bois

Tableau engagé présente une juxtaposition d'éléments du quotidien représentés de façon ludique et fantastique. La composition est à la fois savante et soignée, nourrie autant de la tradition caribéenne que de la littérature surréaliste. Si les images semblent pouvoir se déchiffrer à la manière d'un rébus, elles restent cependant hermétiques et ouvertes à l'interprétation. C'est avec humour et ironie que Hervé Télémaque aborde ses engagements politiques, anticolonialistes et antiracistes.



Ivan Messac

La chaise

1973

Acrylique sur toile





**Valerio Adami
1935**

**Allégorie I
Ubu roi
Allégorie II
Plein air
Le bonnet phrygien
Le mariage
Le jongleur
Le fils prodigue**

1983

Acrylique sur toile

En 1985, la ville de Vitry-sur-Seine commande à Valerio Adami un ensemble de huit vitraux pour le nouvel Hôtel de Ville. Ces toiles, correspondant au travail préparatoire, sont caractéristiques du mouvement de la Figuration narrative: le corps est à nouveau au cœur de la peinture. L'artiste reprend des figures iconiques, comme le fils prodigue ou Ubu roi, et les retranscrit avec de grands aplats colorés et un aspect très graphique.



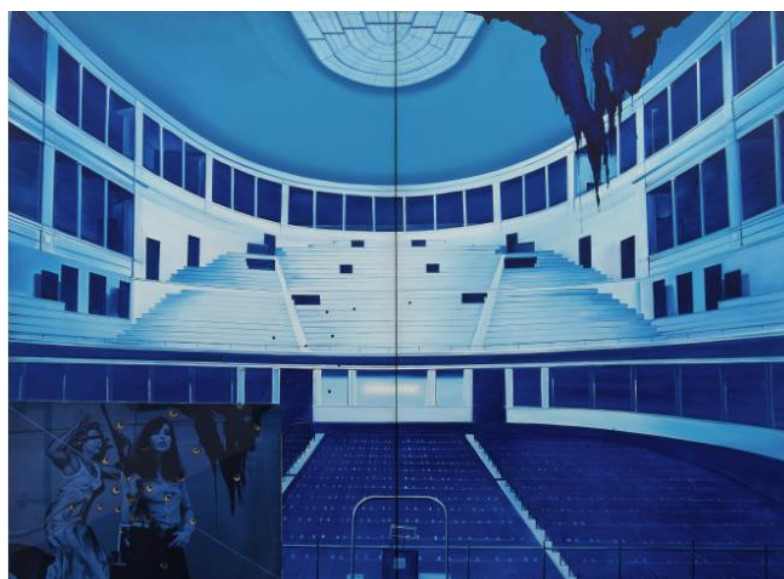
**Veit Stratmann
1960**

**Angle pour
un appartement**

1999

Tubes en acier peints, caillebotis

Les interventions de Veit Stratmann s'inscrivent dans un vocabulaire formel et discret issu du répertoire industriel. L'œuvre *Angle pour un appartement* donne à voir une plateforme qui interpelle par son apparence faussement utilitaire et matérialise l'introduction d'une perturbation dans un endroit donné. L'objet n'attire pas l'œil pour son aspect esthétique mais interroge le statut du visiteur et le regard qu'il porte sur les œuvres et sur leur environnement.



**Jacques Monory
1924-2018**

Opéra intime n°12

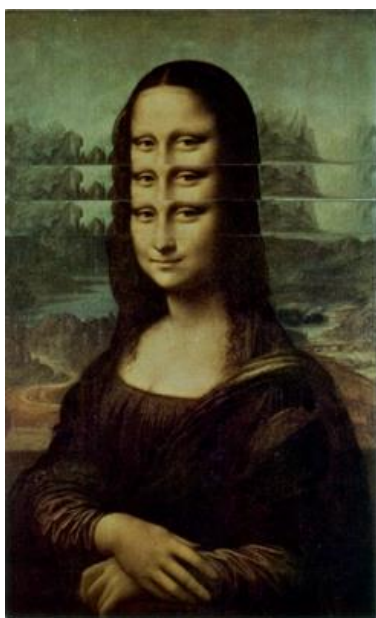
1975

Huile sur toile,
photographie sous Plexiglas,
impacts de balles

Inspiré par le cinéma et notamment par les films noirs américains de séries B, Jacques Monory débute la série des « Opéras glacés » en 1975. Dans *Opéra intime n°12*, la narration de la scène demeure énigmatique : une image de salle d'opéra est juxtaposée à celle criblée d'impact de balles de deux femmes, l'une armée et l'autre fuyant et criant. La couleur bleue déréalise cette apparente violence. Pour l'artiste, « Le bleu n'est pas [...] la couleur de la peur. C'est la couleur du rêve. »

7. L'œil curieux

Les cabinets de curiosités se développent pour répondre aux ambitions propres à la nature humaine : comprendre et découvrir le monde. L'attrait pour l'insolite devient un véritable phénomène entre le milieu du XVIe et le début du XVIIIe siècle, avant d'être progressivement dévalorisé par les discours rationalistes des Lumières. Il faut attendre le XIXe siècle pour que le terme « bizarre » soit réhabilité par le Romantisme. Dans le champ artistique du XXe siècle, l'étrangeté devient synonyme d'une liberté dont s'emparent les dadaïstes et les surréalistes comme aucun autre mouvement. Cet esprit de transgression se poursuit dans les années 1950 et 1960, au point de presque devenir la nouvelle norme. L'œil du regardeur est invité à passer de l'espace public à la sphère intime d'un cabinet d'un tout autre genre. Tour à tour absurdes et drôles, inquiétantes et dangereuses, les œuvres présentées constituent une sorte d'armée hétéroclite d'« objets 2.0 ». En s'opposant à l'art et, plus particulièrement à l'expression picturale de leur époque, ces artistes appellent aussi le public à exister d'une autre manière. Une manière où l'idée du « beau » n'a plus sa place, où tout, même ce qui est à priori « banal » ou « laid », peut susciter l'émerveillement et être promu à la dignité d'œuvre d'art.



Roman Cieslewicz

M.L. horizontale V

1969

. Collage, papier, carton

17 × 10 cm.

Photo © Claude Gaspari.



Daniel Pommereulle

Objet de prémonition

1974-1975

Pot de peinture, lames de scalpel, lames de baïonnettes, feuilles de plomb et peinture acrylique

56 × 33 × 47 cm

Photo © André Morin

8. L'œil attendri

La dignité des travailleurs, les loisirs du dimanche, les congés payés et le cadre de vie des habitants sont des sujets centraux pour la photographie humaniste qui émerge dans les années 1940 autour d'Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau et Willy Ronis. Ce regard agit à la fois comme un espoir et un exorcisme face à la montée des fascismes des années 1930, aux conséquences de la crise économique de 1929 et à la lente reconstruction d'un pays endeuillé après la Seconde Guerre mondiale. Les « lendemains qui chantent » sont ceux des sorties au bal, des ouvriers, des commerçants, mais aussi des premiers grands ensembles de logements sociaux qui bouleversent le paysage de la banlieue. Les premiers tirages acquis en 1986 par le Fonds Départemental d'Art Contemporain sont issus d'une commande du Conseil général du Val-de-Marne à Sabine Weiss, dernière représentante de la tendance humaniste française. L'année suivante, Robert Doisneau, François Despatin et Christian Gobeli, Jacques Faujour, François Kollar et Willy Ronis font leur entrée dans la collection. Les années 1980 marquent la fin d'une époque, la photographie ne peut plus faire comme si le monde ne changeait pas.



**Gilles Charles Roger
Bec**

1955-1996

**Pont de Brooklyn,
New York**

1988

Tirage noir et blanc sur papier

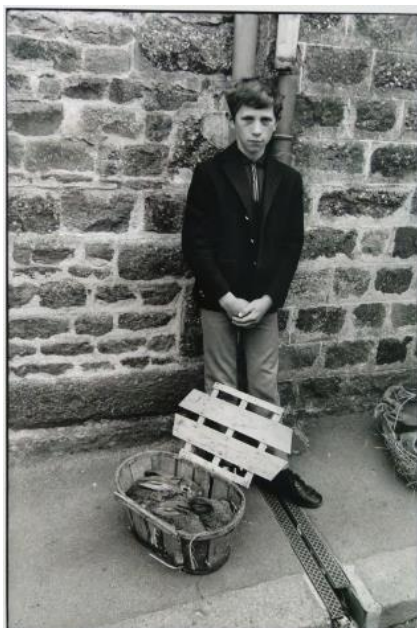


**Jacques Faujour
1949**

**Marché couvert
à Granville, Manche**

1988

Tirage noir et blanc
au gélatino-bromure d'argent sur
papier baryté



Jacques Faujour
1949

**Marché à la Haye-
Pesnel, Manche**

1972

Tirage noir et blanc
au gélatino-bromure d'argent sur
papier baryté



Jacques Faujour
1949

**Saint-Planchers
(Manche)**

1978

Tirage en noir et blanc sur papier



François Kollar
1904-1979

Le bûcheron basque
s.d.

Tirage au gélatino-bromure d'argent
sur papier baryté



**François Kollar
1904-1979**

Paysan

1938

Tirage au gélatino-bromure d'argent
sur papier baryté



**François Kollar
1904-1979**

Mineur

1932

Tirage au gélatino-bromure d'argent
sur papier baryté



**Jacques Faujour
1949**

**Étude photographique
sur les jardins ouvriers
du Val-de-Marne,
Ville de Vitry**

1989

Tirage noir et blanc
au gélatino-bromure d'argent sur papier
baryté



**Jacques Faujour
1949**

**Étude photographique
sur les jardins ouvriers
du Val-de-Marne,
Ville de Créteil**

1989

Tirage noir et blanc sur papier



**François Despatin,
Christian Gobeli
1949, 1949**

La cartonnerie

1983

Tirages en noir en blanc sur papier



**François Despatin,
Christian Gobeli
1949, 1949**

La cartonnerie

1983

Tirages en noir en blanc sur papier



**François Despatin,
Christian Gobeli
1949, 1949**

La cartonnerie

1983

Tirages en noir en blanc sur papier



**François Kollar
1904-1979**

**Manufacture des
Gobelins**

s.d.

Tirage au gélatino-bromure d'argent
sur papier baryté



**Jacques Faujour
1949**

**Étude photographique
sur les jardins ouvriers
du Val-de-Marne,
Ville de Thiais**

1989

Tirage noir et blanc
au gélatino-bromure d'argent
sur papier barvté



**Jacques Faujour
1949**

**Étude photographique
sur les jardins ouvriers
du Val-de-Marne,
Ville de Thiais**

1989

Tirage noir et blanc
au gélatino-bromure d'argent
sur papier baryté



**Jacques Faujour
1949**

**Étude photographique
sur les jardins ouvriers
du Val-de-Marne,
Ville de Thiais**

1989

Tirage noir et blanc
au gélatino-bromure d'argent
sur papier baryté



**Jacques Faujour
1949**

**Bords de Marne
à Bonneuil**

1987

Tirage noir et blanc sur papier



**Jacques Faujour
1949**

**Bords de Marne
à Saint-Maur,
quai du Port-au-Fouarre**

1987

Tirage noir et blanc sur papier



**Jacques Faujour
1949**

**Bords de Marne
à Saint-Maur**

1985

Tirage noir et blanc au gélatino-bromure
d'argent sur papier baryté

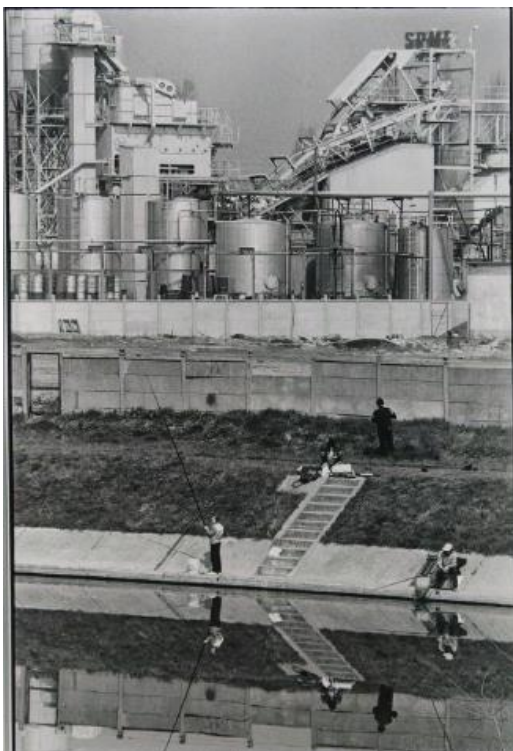


**Jacques Faujour
1949**

**Bords de Marne
à Saint-Maur**

1986

Tirage noir et blanc sur papier



**Jacques Faujour
1949**

**Bords de Marne
à Bonneuil,
île Saint-Julien**

1982

Tirage noir et blanc sur papier



**Jacques Faujour
1949**

**Étude photographique
sur les jardins ouvriers
du Val-de-Marne,
Ville de Thiais**

1989

Tirage noir et blanc
au gélatino-bromure d'argent
sur papier baryté

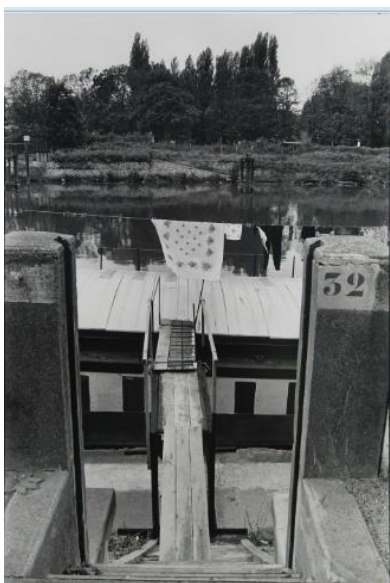


**Jacques Faujour
1949**

**Étude photographique
sur les jardins ouvriers
du Val-de-Marne,
Ville de Chevilly-Larue**

1989

Tirage au gélatino-bromure d'argent



**Jacques Faujour
1949**

**Bords de Marne
à Saint-Maur,
quai Winston Churchill**

1986

Tirage noir et blanc sur papier



**Jacques Faujour
1949**

**Étude photographique
sur les jardins ouvriers
du Val-de-Marne,
Ville de Thiais**

1989

Tirage noir et blanc
au gélatino-bromure d'argent
sur papier baryté

**Sabine Weiss
1924-2021**

**Étude photographique
sur les habitants du
Val-de-Marne**

1986

Tirages en noir et blanc
au gélatino-bromure d'argent
sur papiers barytés

Un coup de fil...

On me propose un travail photographique
sur les échangeurs d'autoroute du
Val-de-Marne...

Bien que je sois séduite à l'idée de survoler
leur graphisme, la relation humaine
m'aurait cependant fait défaut, et c'est
ainsi que je leur propose une étude sur les
habitants du Val-de-Marne.

L'idée est de montrer la diversité de
population : les différentes classes
sociales, compositions des familles, reli-
gions, ethnies ; les photographier dans leur
milieu, chez eux, afin que dans les années
futures, reste ce témoignage d'eux, de
leurs vies, de leurs intérieurs, de leur envi-
ronnement et leurs occupations.
Ces photos ont été prises en 1986.



9. L'œil incompris

Et si c'était un pari de vouloir faire tenir en une salle certaines problématiques de la peinture en France dans les années 1970 et 1980 ? Ces années sont celles d'une double crise qui touche à la fois l'art abstrait et un pan de l'art figuratif. En France, certaines expositions donnent un aperçu de l'abstraction contemporaine et de son évolution par rapport aux décennies précédentes. L'art abstrait est moins

dominant et moins sûr de lui-même. Des ambiguïtés naissent entre des œuvres qui se ressemblent alors que les artistes ne partagent rien de commun. Certaines et certains s'expriment avec gravité, d'autres au contraire sous forme de boutades. Les différentes façons de combiner toiles et châssis répondent à une logique bien particulière et transforment finalement le tableau. Elles renvoient au retable et confirment que le tableau en tant que forme ne suffit plus. Dans cet esprit, Marie-Claude Bugeaud s'approprie la déconstruction du châssis tandis que les tondos de Jean Degottex et d'Émile Compard évitent le piège formaliste de la symétrie. Ils déconstruisent, dans cette figure pourtant symbole de la perfection et peut-être même du sacré, la géométrie pour lui donner un autre statut qui relève probablement du rituel.



Jean Degottex
1918-1988

Horsphère 73

1967

Pulvérisation de peinture
sur toile sur bois

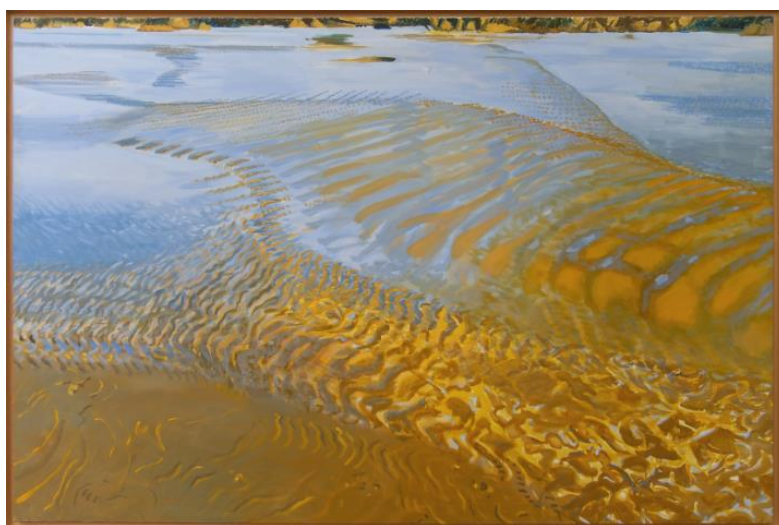


Hans Hartung
1904-1989

T 1980 — K2

1980

Acrylique sur toile



Gilles Aillaud
1928-2005

**Marée basse,
courant I**

1986

Huile sur toile

Marée basse, courant I appartient à une série de tableaux réalisés en 1986, où l'eau et le sable sont présentés à un jeu lié aux limites de la représentation. Entre figuration et abstraction, Gilles Aillaud décrit une nature vivante à la perfection presque hallucinatoire. L'aspect figé octroie au paysage une temporalité interdissant tout sentiment nostalgique. Il se joue ainsi du visitant, en peignant un non-lieu à la fois inconnu et familier, une vision de monde marquée par l'absence d'être humain.

Gilles Aillaud *Marée basse, courant I*, 1986

« Aillaud a souvent peint des paysages entre deux mondes, entre deux eaux, qui semblent à la fois apparaître et disparaître. »

Extrait du film documentaire *Quand l'art prend le pouvoir – La figuration narrative*, réalisé et écrit par François Lévy-Kuentz, Les Poissons Volants/RMN Centre Pompidou, 2008.

Marée basse, courant I est une peinture de paysage de bord de mer, aux confins de l'abstraction. Grâce à un cadrage resserré et une vue plongeante, la représentation de l'eau qui se retire sur le sable occupe l'espace de la toile en entier. Vous vous trouvez alors immergé, au cœur d'un espace dont les teintes oscillent entre une dominante bleutée plutôt froide et une dominante orangée, plutôt chaude.

Que se passe-t-il une fois que l'eau s'est retirée ? Entrez dans le paysage qui s'offre à vous. Déchaussez-vous, et posez les pieds sur la grille d'aération métallique puis sur les lames de parquet en bois. Éprouvez le changement de température, comme si la plante de vos pieds se mettait en contact avec une flaque d'eau tiède et un sol compact, strié et frais.



Olivier Debré
1920-1999

Brune longue de Loire

1983-1984

Huile sur toile

Sensible à l'art impressionniste, Olivier Debré se tourne vers l'abstraction à partir des années 1940. Malgré de nombreux voyages, l'artiste revient sans cesse sur les bords de la Loire pour peindre ces paysages qu'il affectionne. Il travaille à même le sol, tout proche de l'eau. Les jeux de couleurs et de textures traduisent son émotion face aux mouvements du fleuve. Le grand format invite le visiteur à plonger dans la toile : il ne regarde plus la Loire, il est dedans.



Claude Bellegarde
1927-2019

Cabine chromatique
1965

Bois, aluminium, papier miroir coloré

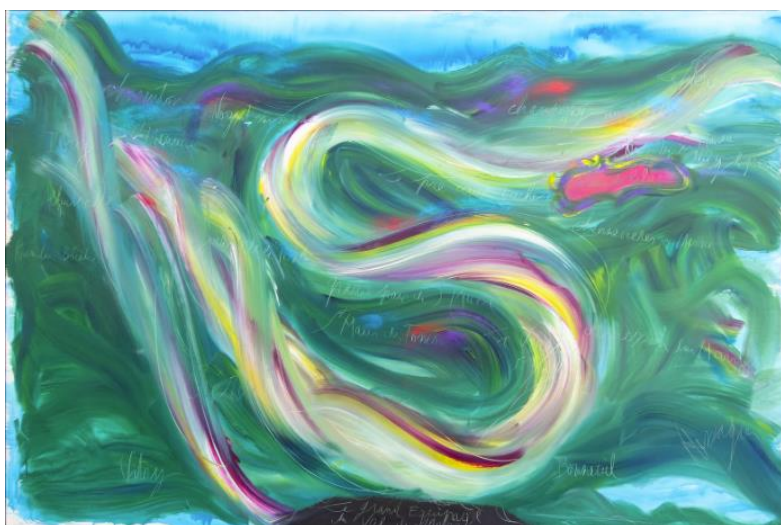


Émile Compard
1900-1977

Points concertants
1972-1973

Acrylique sur toile

Peintre-poète, Émile Compard s'inspire, pendant la dernière partie de sa carrière, de la calligraphie chinoise et de la poésie taoïste. Il crée des représentations abstraites où domine une nuée de signes et de taches qui fluctuent dans l'espace avec équilibre et raffinement. L'aspect musical est très présent dans *Points concertants*: ce tableau chargé de vibrations rappelle une partition imprimée.

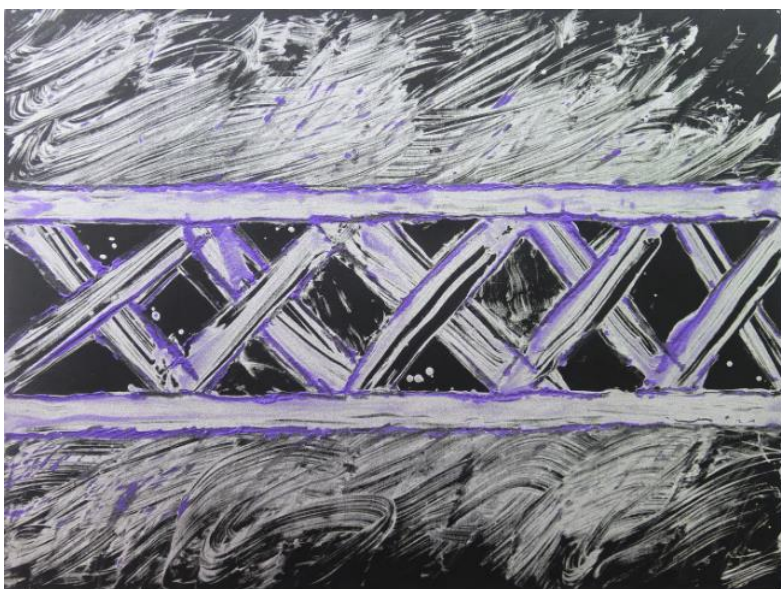


Jean Messagier
1920-1999

**Le grand équipage
du Val-de-Marne**

1986

Huile et paillettes sur toile



Robert Malaval
1937-1980

Amalia Nuit

1977

Acrylique et paillettes sur toile

Dès 1973, Robert Malaval emploie les paillettes pour leur évocation au maquillage et à l'euphorie de la fête. Leur usage souligne une prise de position face aux problématiques picturales de lumière et de planéité. Floquées, soit à la volée, soit avec un ventilateur ou un compresseur, les paillettes ajoutent de la couleur, comme « ce que la guitare électrique apporte au Rock'n'roll ». Dans le texte-manifeste *Kamikaze fin du monde* (1977), Malaval exprime son désir de créer des toiles aussi rapides et instantanées que la musique.



Vladimir Veličkovič
1935-2019

« 1992 » #7

1997

Huile sur toile

Hanté par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale durant son enfance à Belgrade, Vladimir Veličković peint, depuis les années 1960, des paysages dévastés et des corps souffrants. Faisant écho au début du conflit en Yougoslavie, la peinture « 1992 » #7 place le spectateur au cœur du massacre. Devant un trou d'obus, un brasier entouré de potences témoigne de la violence déjà survenue. Teintée de théâtralité et difficilement localisable, cette scène revêt un caractère universel, tristement d'actualité.



Michèle Katz
1936

**Derrière le ciel,
il n'y a rien 1**

1983

Huile sur toile marouflée sur bois

Artiste plasticienne engagée, Michèle Katz participe à la redéfinition de la figuration pendant les années 1980 et à la reconnaissance des femmes dans le milieu artistique. Dans ce tableau à la composition irrégulière, la trace du geste s'enfuit en-dehors des limites du cadre, lui donnant un sentiment d'intemporalité et de spatialité illimitée. La combinaison de plusieurs toiles participe à la singularité de cette œuvre aux couleurs tendres.



Jean Degottex
1918-1988

**Lignes-143—
Report-noir**

1981

Acrylique sur toile



Marie-Claude Bugeaud
1941

**Hommage
à Virginia Woolf**

1983

Huile sur toile

Marie-Claude Bugeaud expérimente le potentiel plastique de la peinture sous sa forme la plus pure. Ses toiles aux couleurs vibrantes témoignent de son intérêt pour ce médium sans omettre la matérialité du support. Rappelant les œuvres pointillistes de la fin du XIX^e siècle par la juxtaposition de petites touches de couleur ou les compositions *all over* de l'expressionnisme abstrait, cette peinture est aussi l'évocation d'un monde imaginaire et symbolique. Son titre est une référence au roman *Les Vagues* (1931) de l'autrice Virginia Woolf.



Judit Reigl
1923-2020

Entrée-sortie

1986

Huile sur toile

Judit Reigl
Entrée-sortie, 1986

« Et pourquoi une porte existe-t-elle si ce n'est pour permettre au corps humain de la franchir ? »

Marcia E. Vetroco, *Between two states but belonging to none. The Paintings of Judit Reigl*, Vienna, W&K Edition, 2013.

Le rectangle bleu foncé au centre de la composition est bordé de contours blancs qui évoquent la lumière. Judit Reigl applique des bandes de scotch sur une toile ancienne, déjà peinte. Puis elle superpose des couches de peinture, créant ainsi une matière épaisse, visible au moment où elle retire en partie les bandes adhésives. Ce procédé cher à l'artiste crée une frontière, un passage entre l'intérieur et l'extérieur.

Concentrez-vous sur le rectangle bleu foncé, les contours blancs qui le bordent suggèrent une ouverture. Tandis que vous vous trouvez au seuil de cette porte : quel paysage pourrait se présenter à vous de l'autre côté ? La profondeur du cosmos bleu marine ? L'intérieur d'une architecture que vous observerez du dehors et de nuit ?

Judit Reigl applique des bandes de scotch sur une toile réemployée et superpose les couches pour amplifier l'effet d'épaisseur. Les traces d'adhésif dessinent les limites d'un espace clos et l'encadrement d'une porte imposante. Inspirée par les entrées des mastabas égyptiens, elle reprend souvent ce motif pour figurer une ouverture sur l'éternité, ainsi que pour matérialiser la frontière entre l'intériorité et l'extériorité, la vie et la mort. C'est aussi un hommage à *La porte-fenêtre à Collioure* (1914) peinte par Henri Matisse.



Léonardo Delfino
1928-2022

Sans titre

1992

Bois, textile, polychromie

Léonardo Delfino développe au début de sa carrière une sculpture fantastique proche de la science-fiction en utilisant des résines synthétiques. En 1987, un tournant radical s'opère et l'artiste se concentre sur des formes simples, élancées et géométriques. *Sans titre* témoigne de ce changement avec l'utilisation du cercle et l'assemblage de matériaux bruts. À la fois destructeur et chirurgien, Delfino coupe, fend, tranche puis restaure et répare. Il laisse visibles les traces de montage, tels des pansements et des marques de guérison.



Claude Bellegarde
1927-2019

**Bélier, Taureau,
Gémeaux, Cancer,
Lion, Vierge,
Balance, Scorpion,
Sagittaire, Capricorne,
Verseau, Poisson
Série «Zodiaque»**

1967

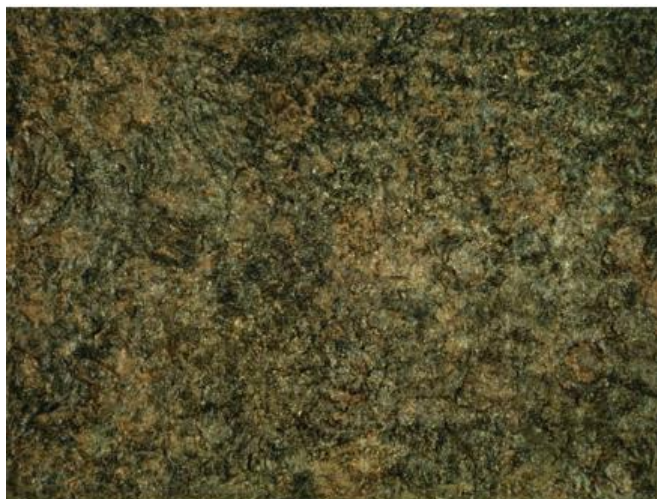
Nitrocellulosique sur toile

10. L'œil pilote

Entre 1957 et 1960, Jean Dubuffet consacre plusieurs centaines de peintures et de lithographies à la représentation du sol dans le cadre du cycle « Célébration du sol ». Il est convaincu que les choses en apparence les moins exceptionnelles sont source d'émerveillement.

Contrairement aux apparences, Dubuffet utilise essentiellement des matières artificielles comme le papier mâché, le papier d'argent ou les pâtes plastiques. En 1960, il constate que cette entreprise revêt un aspect trop réaliste et s'engage dans une voie opposée. Dubuffet refuse tout système, l'infinie multiplicité et diversité est pour lui le propre de la création d'art.

Si l'artiste se dédit de l'art informel, la critique continue encore aujourd'hui de taxer ses travaux de la sorte, en particulier, les œuvres nées pendant sa période de « Célébration du sol ». Dubuffet considérait que ses peintures étaient trop réalistes car elles reposaient sur des allusions directes au monde réel. Envisagées à l'origine comme des « machines à fascination », ces peintures de sols fragmentés et de terres morcelées ont fini par perdre leur pouvoir de surprise et de choc.



Jean Dubuffet

Matière et poids

1960

Papier mâché et pâte plastique

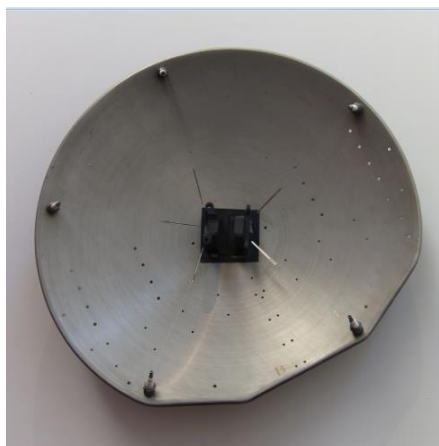
87 × 116 × 6,5 cm

Photo © Jacques Faujour

11. L'œil Restany

Critique d'art à partir de 1953, Pierre Restany s'engage auprès de certains artistes et prend part aux échanges concernant l'abstraction, participant notamment à son essoufflement. Sa rencontre avec Yves Klein constitue un tournant dans sa perception et sa compréhension de l'art. Ensemble, ils amorcent une révolution sur la scène artistique française. C'est aussi le début d'une multitude de rencontres et d'amitiés pour Restany : Arman, César, Raymond Hains, Villeglé, Martial Raysse, Daniel Spoerri, François Dufrêne, Takis...

Le 27 octobre 1960, Restany rassemble son cercle d'amis et le Manifeste du Nouveau Réalisme voit le jour, officialisant la naissance du mouvement. Le travail de chacun des signataires témoigne du besoin de présenter l'objet tel qu'il est. Pierre Restany fonde avec son épouse, Jeannine de Goldschmidt, la galerie J qui devient un véritable lieu de recherche et d'expérimentation pour les Nouveaux Réalistes. D'apparence parfois simple, faisant sourire ou interpellant le visiteur, les œuvres des Nouveaux Réalistes témoignent d'un profond bouleversement sociétal et d'une appropriation de la réalité par les artistes.



Takis
1925-2019

Radar Solar System

1959

Disque de radar en aluminium,
aimants, aiguilles,
fils de nylon, bougies d'allumage

	Artiste autodidacte d'origine grecque, Takis est considéré comme l'un des fondateurs de l'art cinétique, cet art du mouvement qui apparaît à partir des années 1950. Après avoir fui son pays, il arrive à Paris en 1953 et rencontre des personnalités telles que Jean Tinguely et Constantin Brancusi avec qui il développe sa pratique. Sensible à la pensée des Nouveaux Réalistes, aux problématiques de communication et d'espace, Takis mêle art et science et réemploie des éléments issus de l'industrie.
	François Dufrêne 1930-1982 Le Cirque 1968 Dessous d'affiche marouflé sur toile
	François Dufrêne 1930-1982 À Raymond Hains 1960 Dessous d'affiche marouflé sur toile

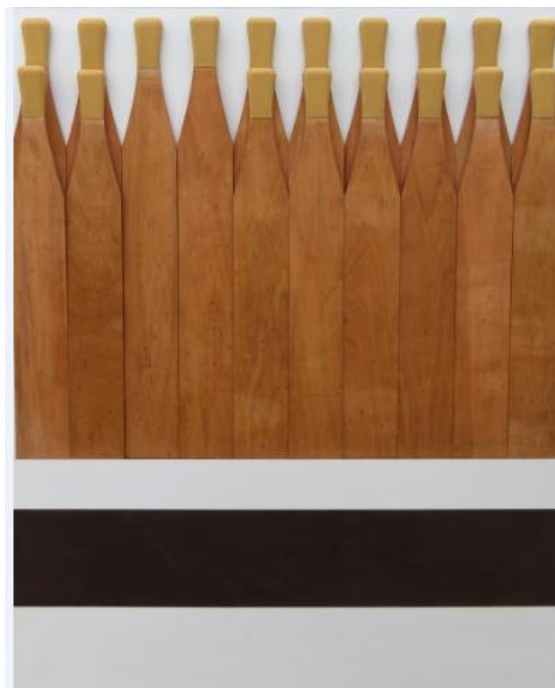


François Dufrêne
1930-1982

Au cactus

1964

Dessous d'affiche marouffé
sur toile blanche



Raymond Hains
1926-2005

Saffa

1971

Bois, papier de verre, peinture

En 1964, Raymond Hains invente deux artistes fictifs, Seita et Saffa, en s'inspirant des entreprises italienne et française distribuant des allumettes et du tabac. Il produit alors une série d'allumettes de grandes dimensions sous ces faux noms. Hains joue sur le rôle et l'identité des artistes mais aussi sur la place de l'objet et le monopole existant dans une société de consommation en plein essor à cette époque.



NIKOS
1930-2004

Raymond Hains
Série « Fantasmagories
de l'identité »

1979

Photographie anamorphosée
et projetée, acrylique,
collage sur toile



Arman
1928-2005

Palettes brûlées

1968

Bois, résine polyester,
méthacrylate de méthyle



Arman
1928-2005

**Remède de cheval
ou O! combien
de capitaines**

1962

Ampoules hypodermiques, résine,
verre, bois, métal

Artiste de la collecte et de l'accumulation, Arman cherche et conserve des objets reflétant les préoccupations de son époque. L'artiste leur donne une place centrale dans ses créations. À travers *Palettes brûlées*, Arman fige dans la résine l'attribut caractéristique du peintre et l'érige comme une relique. À cette époque, la peinture semble avoir atteint une limite et a ouvert la porte à d'autres formes de création, idée soutenue par le critique Pierre Restany, fondateur du Nouveau Réalisme.



Daniel Spoerri
1930

**L'éruption du
Wesuwoff en Sibérie**

1985

Acrylique sur tapis contrecollé sur bois

Signataire du Manifeste du Nouveau Réalisme, Daniel Spoerri s'illustre à travers des œuvres composites interrogeant avec humour et dérision la société de consommation alors en plein essor. À travers la série « Trésor des pauvres », l'artiste se joue des tapisseries d'Aubusson, renommées et prisées par les rois. Il récupère des tapis synthétiques, de qualité médiocre, et y ajoute des objets décalés, créant ainsi un nouveau récit et invitant au voyage.



Martial Raysse
1939

**Hygiène de la vision.
Proposition 1.
Illustration D**

1969

Feuilles d'aluminium, acier

La série « Hygiène de la vision » témoigne des recherches de Martial Raysse concernant la figure et sa représentation. Progressivement, il simplifie des corps afin de n'en garder qu'une silhouette. Ce buste féminin très schématisé prend son indépendance et n'existe que par lui-même, sans aucun autre atout ou artifice. Cette idée est renforcée par l'assemblage et la découpe de matériaux simples, ici l'aluminium. Raysse va ainsi créer et décliner progressivement un répertoire de formes.



Alain Jacquet
1939-2008

**Le déjeuner sur
l'herbe**

1964

Quadrichromie sérigraphiée, vernis
cellulosique sur toile



Alain Jacquet 1939-2008

Bulldozer

1967

Sérigraphie sur Plexiglas

À partir des années 1960, Alain Jacquet débute sa carrière et adopte rapidement des techniques nouvelles telle que la sérigraphie. L'artiste se réapproprie des œuvres classiques ou des éléments du quotidien, ici le *Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet et le *Bulldozer*, pour soumettre une lecture inédite. Il grossit et laisse apparaître la trame de la sérigraphie, donnant ainsi cet effet pixelisé. Jacquet s'inscrit alors dans le *Mechanical Art*, mouvement reposant sur l'idée de reproduction mécanique.



César 1921-1998

Compression

1995

Bicyclettes

César *Compression*, 1995

« La compression réunit des qualités de tension et de compacité, de puissance contenue et de masse, de gravité et d'aplomb, propres à la définition même de la statuaire. »

Philippe Piguet, catalogue de l'exposition *César*,
Musées de Marseille, 1993.

Composée de cadres de vélos pliés et tordus, de roues, de guidons, et de pédales imbriqués les uns dans les autres, cette œuvre entremêle diverses couleurs et textures. Dès 1960, César crée des sculptures en détournant une presse hydraulique qui comprime le métal. La force de la compression plie et déforme les vélos, permettant à l'artiste d'associer les contraires : une forme géométrique qui contient un entrelacs quasi organique.

Pressez vos pouces l'un contre l'autre. Faites la même chose avec les index. Ajoutez ensuite les majeurs et ainsi de suite jusqu'à ce que tous les doigts soient tendus les uns contre les autres et exercent une poussée continue. Entrecroisez à présent les doigts des deux mains ; faites glisser vos paumes l'une dans l'autre tout en conservant une pression maximum.



Niki de Saint Phalle
1930-2002

**La cathédrale
aux aigles**

1962

Peinture, plâtre,
objets divers sur bois

Issue de la série des «tableaux-tirs», *La cathédrale aux aigles* présente un assemblage d'objets recouvert de plâtre. L'ensemble est ponctué d'impacts de peinture noire réalisés à la carabine. Fascinée par l'idée de voir un tableau saigner, Niki de Saint-Phalle invente ce protocole agressif pour simultanément tuer et ressusciter la peinture. Elle se saisit de tout ce qu'elle trouve dans son environnement: les jouets de ses enfants côtoient ainsi une arme et des figures religieuses surmontées d'aigles. Dans un état d'exaltation, l'artiste vise une cathédrale issue de son imagination, pour exprimer une révolte contre la religion qui a bouleversé son enfance.



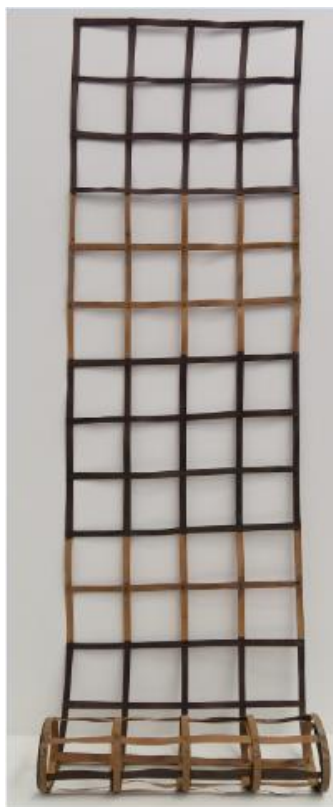
Noël Dolla
1945

Palissade

1970-2009

Bois, peinture lasurée

Proche du groupe BMPT dans les années 1960, Noël Dolla s'investit ensuite auprès du mouvement Supports/Surfaces. Il participe aux réflexions liées à la peinture, sa représentation et son mode d'exposition. L'artiste ne cesse d'explorer de nouvelles formes artistiques, il déconstruit le geste, le réinvente et propose une pluralité de formes. *Palissade*, réalisée en 1970 puis réactivée en 2009, illustre ses interrogations sur la mémoire des gestes.



Daniel Dezeuze
1942

Échelle

1974

Bois, pigments verts et bruns

Soucieux de la place du châssis, souvent oublié et relégué à un simple support, Daniel Dezeuze se saisit de cet élément et lui redonne une place d'honneur. Sans toile, le châssis est visible et se déroule le long du mur et au sol. Il devient sculpture et s'affranchit de tous codes de représentation. Le châssis, les treillages ou encore les claies, sont pour l'artiste des éléments autonomes. Cette redéfinition de la peinture a un impact fort sur la signification des espaces et sur les modalités d'exposition.

12. L'œil libéré

La fin des années 1960 est marquée par une envie de liberté qui interroge les constituants mêmes de la peinture : couleur, châssis, toile mais aussi les modalités d'exposition. La scène américaine est également présente : les grands formats abstraits impliquent un nouveau rapport à l'œuvre qui fascine les artistes français. Le groupe Supports/Surfaces prend son nom officiel en septembre 1970 mais les artistes partagent dès le milieu des années 1960 ces mêmes préoccupations. Nourris de ces influences, ils adoptent une démarche particulièrement engagée qui libère la peinture de la toile et du châssis. Ils s'inspirent aussi des méthodes artisanales tout en ravivant les savoir-faire industriels.

Neuf mois après l'officialisation du groupe, la séparation est déjà là. La scission est nette : un pôle issu de la région niçoise se constitue autour de Claude Viallat tandis qu'un second, parisien, regroupe Louis Cane, Marc Devade et Daniel Dezeuze. Bien qu'il fut de courte durée, le mouvement a marqué durablement les années 1970 en réinterrogeant la place de l'œuvre, de l'artiste au sein des institutions.



Christian Jaccard
1939

Toile écrue calcinée

1983

Toile libre écrue calcinée



**Christian Jaccard,
1939**

**Joseph Guglielmi
1929-2017**

**Manuscrit
« Le pyromène »
Série
« Les yeux fertiles » /
Suite « Paul Éluard »**

2001

Encre et mèches noires
sur Plexiglas

Inventaires n°2001-909 et 2001-909-1



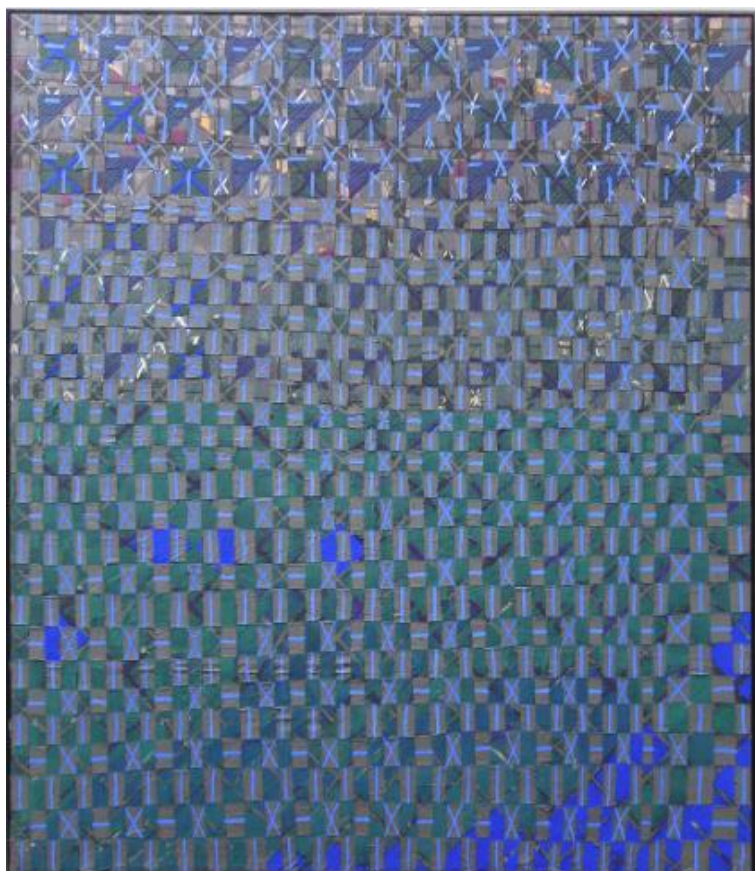
**Claude Viallat
1936**

Peinture

1990

Acrylique sur bâche

Acteur majeur du groupe Supports/ Surfaces, Claude Viallat s'affranchit des codes de la peinture de chevalet en abandonnant le châssis et en travaillant sur des toiles libres. *Peinture* est ici réalisée sur une grande bâche, travaillée au sol puis simplement épinglée au mur. La récurrence du motif est le résultat d'une réflexion sur l'empreinte. La neutralité et la répétition du geste ont pour but de mettre en valeur la couleur elle-même et non le résultat final.



François Rouan
1943

**Tressage gris, vert
et bleu**

1967-1972

Pigments, colle vinylique sur toiles



Bernard Pagès
1940

**Série de six
assemblages jumelés**

1975

Bois, fil de fer

Dès 1968, Bernard Pagès conçoit des sculptures qu'il appelle « assemblages ». Il utilise des matériaux bruts, parfois manufacturés, et les façonne d'après des techniques artisanales. Les artistes de Supports/Surfaces rendent compte de la matérialité des œuvres en se réappropriant leurs éléments constitutifs et leur redonnent une certaine indépendance. Ici, bois et fer oxydé sont rassemblés et se mélangent. L'espace et la scénographie sont questionnés par leur disposition, à même le sol.



Jean Hélion
1904-1987

Le marché à l'atelier
1975

Acrylique sur toile

Les dernières œuvres de Jean Hélion se distinguent par un langage symbolique dans lequel l'artiste retranscrit son rapport à la vie. Peintre figuratif, il ne cesse pourtant pas d'être abstrait. Dans *Le marché à l'atelier*, toutes les conventions liées à l'espace sont abandonnées et la théâtralisation du sujet se fait à travers la couleur et la lumière afin de retranscrire avant tout un état émotionnel. La peinture de Jean Hélion propose ainsi une image mentale des objets.

13. L'œil périphérique

Les bords, les contours, les marges sont devenues des zones que les artistes ont souvent préféré investir plutôt que de s'attaquer au centre. Le rassemblement des trois artistes Pierre Buraglio, Sylvie Fanchon et Philippe Gronon pourrait commencer par l'œuvre de Jean Hélion, artiste que Buraglio apprécie et cite dans ses écrits.

« L'œil périphérique » envisage la question du collage et de l'assemblage. Sylvie Fanchon dit aimer les traces d'adhésif car elles gardent le souvenir d'un frottement et d'un contact qui a eu lieu et dont il ne reste plus que les marques de différents moments de la contemplation. Les masquages de Buraglio ne couvrent pas, ils forcent à s'extraire du tableau et à considérer le rôle joué par le hors-champ. Les « châssis-presses » de Philippe Gronon évoquent quant à eux par leur esthétique l'histoire de la peinture abstraite. « L'œil périphérique » n'indique pas forcément un seuil, il crée des bordures et des lignes pour échapper à la tyrannie du centre et pour finalement élargir le champ de vision.



Philippe Gronon
1964

Verso n°35, Portrait de Michel-Ange, par Bugiardini Giuliano, collection du musée du Louvre

2009

Épreuve numérique pigmentaire



Sylvie Fanchon
1953

Sans titre

2014

Acryliques sur toiles

Avec la série des « Tableaux scotch », Sylvie Fanchon expérimente la dimension matérielle de l'œuvre. Elle se sert du ruban adhésif, simple outil de peintre, pour jouer sur l'accumulation et le retrait des couches picturales tout en créant des empreintes. Le ruban devient un motif artistique évoquant une géométrie des formes à la fois simple, abstraite et aléatoire. Ces formes sont extraites de la culture populaire et du quotidien, décontextualisées, isolées et schématisées à l'extrême.



Éric Dalbis
1957

Sans titre

1995-1996

Huile sur toile

La peinture *Sans titre* est composée de larges aplats de couleurs pastel. La composition est ouverte, les bords de la toile semblant élargir le champ de la couleur plutôt que le limiter. Les œuvres d'Éric Dalbis rappellent le *color-field painting*, ou « peinture du champ coloré », né après-guerre aux États-Unis. Ce mouvement se caractérise par une peinture abstraite qui se concentre sur les qualités plastiques inhérentes à la couleur (luminosité, contrastes, vibration optique), sans négliger une dimension méditative voire métaphysique.



Pierre Buraglio
1939

Fenêtre

1977

Fenêtre, verres, mastic

Pendant longtemps, Pierre Buraglio interroge la pratique picturale en revêtant un rôle de peintre sans pinceau ni toile. Sensible à une certaine « banalité de la beauté », il préfère créer au moyen de gestes liés au charpentier et au peintre-vitrier. L'artiste commence notamment la série *Fenêtre* à partir de 1976. Cet élément architectural, issu d'un chantier de démolition, reprend les formes traditionnelles du tableau et du châssis. La peinture devient le réel, usé et exposé dans sa perte de contexte.



Pierre Buraglio
1939

Rue Ben Barka

2007

Huile sur contreplaqué, tôle émaillée

Au début des années 2000, Pierre Buraglio opère un retour à la peinture. Dans les paysages comme *Rue Ben Barka*, l'artiste recadre et agence ses tableaux à la manière d'un jeu de construction. Il questionne ainsi le pouvoir d'illusion de ce genre artistique à travers un échantillon de tissu urbain placé dans un cadre. L'œuvre n'est pas un trompe-l'œil mais la représentation d'une ligne d'horizon, une limite incarnée par le vide donnant naissance à la peinture.





**Philippe Gronon
1964**

**Châssis-presse n°7,
n°8, n°11, n°17, n°20**

2018-2021

Épreuves numériques pigmentaires

Depuis les années 1990, Philippe Gronon photographie à échelle 1 des objets extraits de leur contexte (ascenseurs, écriitoires, coffres forts, moteurs) afin de rendre compte de leur matérialité le plus objectivement possible. Il s'interroge ainsi sur les possibilités d'une représentation exacte et précise de la réalité. Les châssis-presses, outils servant au tirage d'une photographie par contact avec un négatif, illustrent les réflexions du plasticien sur les processus de fabrication des images.

14. L'œil bobine

Dans les années 1950, le film expérimental constitue un espace de liberté nouveau. Ce médium prolonge les enjeux de l'art cinétique et traduit les préoccupations politiques de la période mais sans être pensé pour la salle de cinéma. Deux tendances de l'image en mouvement se dégagent : d'une part, une extension de la peinture abstraite ou figurative, et d'autre part, le contexte politique. Ces moyens d'expression se caractérisent par leur aspect fragmentaire qui tient encore beaucoup de l'esthétique du collage avant d'adopter le procédé du montage.

Robert Breer est le premier à explorer avec humour et fantaisie les propriétés abstraites du film. Le passage d'une mécanique encore contrôlée par l'humain à un système d'assemblage qui s'en affranchit trouve sa correspondance chez Pol Bury et Clovis Prévost. Quelques années auparavant, Raymond Hains et Jacques Villeglé explorent le collage optique avec la liberté propre aux lendemains de guerre. Villeglé réalise son premier film abstrait *Paris Saint-Brieuc* (1950-1952) et intervient alors directement sur la pellicule – un procédé remontant au réalisateur Georges Méliès (1861-1938).



Robert Breer

Pontus Hultén, Un Miracle

1954

Film 16 mm transféré sur Betacam Digital
4/3, couleur, muet, 22"

© Kate Breer. Photo © André Morin.

15. L'œil fertile

« L'œil fertile » est une sélection de documents provenant du fonds d'archives Raoul-Jean Moulin et de livres d'artistes. Elle témoigne de la richesse des fonds présents au centre de documentation du MAC VAL en lien avec les artistes de la collection du musée. Le fonds de livres d'artistes se veut le reflet des multiples formes et définitions autour de cette production artistique singulière, des années 1950 à nos jours : livre illustré, livre de dialogue, livre-objet, livres d'artistes pour les enfants...

Reçues en don en 2007, les archives privées de Raoul-Jean Moulin constituent un autre fonds remarquable. Critique d'art aux journaux et revues *Les Lettres françaises*, *Opus International* et *L'Humanité*, commissaire d'exposition notamment du pavillon français à la Biennale de Venise (1972), écrivain, directeur du Fonds départemental d'art contemporain (FDAC) du Val-de-Marne, Raoul-Jean Moulin (1934-2014) a été un témoin et un acteur de la scène française et internationale de l'art des années 1960 aux années 1990. L'immersion dans ces archives offre un nouvel éclairage sur le parcours atypique de cet autodidacte qui a contribué à la collection du FDAC et à la création du MAC VAL.

Le livre d'artiste est une œuvre d'art qui prend la forme d'un livre ou qui en adopte l'esprit.



Sarkis

Trésors de la mémoire

2002

Photographies noir et blanc, néons, variateur électronique, chaque photographie : 144 × 216 cm.

Photo © André Morin

16. L'œil blessé

Les œuvres de Sarkis naissent de « conversations » entre ce qu'il nomme les « protagonistes actifs ». En favorisant leur rencontre, l'artiste cherche à déséquilibrer les rythmes trop linéaires par un procédé de déconstruction des chronologies et des frontières spatiales. Placée au cœur de sa démarche, la mémoire est façonnée à partir d'éléments biographiques et de formes d'expressions multiples et communes : cinéma, théâtre, musique, photographie, littérature. Ce travail de métissage aboutit à la création d'une « œuvre d'art totale » en prise directe avec la vie. *Trésor de mémoire* donne à voir onze photographies tirées de films réalisés entre 1927 et 1992. Grand lecteur des *Cahiers du cinéma*, c'est dans cette revue qu'il découpe les reproductions de photogrammes pour composer cet album cinématographique. Dans ce théâtre de la mémoire, Sarkis crée une mise en scène où les enfants occupent le premier rôle. Ils incarnent une foi irraisonnée en des lendemains, une promesse d'avenir qui s'accomplit à travers la mémoire de celles et ceux qui se souviennent. En choisissant la photographie, Sarkis éternise « un

moment qui ne sera jamais plus » et soumet une représentation figée de ces personnages qui, dans nos esprits, resteront à jamais enfants.