

Paris, années 50 capitale des arts ?



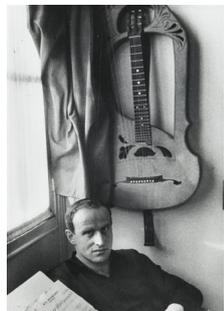
1.



2.



3.



4.



5.

LE FOYER PARISIEN DANS LES ANNEES 50

Selon le récit nationaliste, Paris ne serait plus le centre, le foyer majeur de l'art, au profit d'un déplacement à New York. Ce serait le triomphe de l'art américain confronté à la défaite ou à la chute de Paris ancienne capitale des arts, décriée autant par la défaite de 1940 que pour son conservatisme institutionnalisé.

Désormais, les historiens contestent cette lecture idéologique, dictée par les nécessités politiques de la guerre froide, qui conduisaient à faire comme si seuls certains artistes américains étaient valables au plan mondial. Il s'agit davantage d'expliquer les différences esthétiques entre Paris et New York par des expériences de vie ou des situations de vie pour reprendre l'expression de l'historien Serge Guilbaut, dans *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, leur vision du monde, exprimer ce qu'ils vivaient et comment ils voyaient le monde.

PARIS VU PAR LA PHOTOGRAPHIE HUMANISTE : DOISNEAU, IZIS, BOUBAT, RONIS, WEISS ...

Comment la photographie humaniste place-t-elle l'humain au cœur de ses préoccupations ? Comment les photographes fabriquent-ils tendresse et nostalgie ?

1. les principaux représentants

Boubat, *Les enfants dans la neige*, 1955, 20,2 x 28,9 cm (1)

Izis, *Jacques Prévert*, 1949 (2)

Robert Doisneau, *Les enfants de la place Hébert*, 1956, 40 x 30 cm (3)

Willy Ronis, *Boris Vian*, 0,25 x 0,18 cm, 1956 (4)

Sabine Weiss, *Paris. Contrejour*, 1953, 30 x 19,5 cm, accompagné d'un poème d'Eluard *L'amour, la mort, la vie*, Paris, BnF(5)

Le courant de la photographie humaniste, principalement français, rassemble, au lendemain de la guerre, des photographes principalement issus de l'agence **RAPHO**. Parisiens, juifs, appartenant à des familles d'exilés, ces photographes entretiennent un lien fort avec la poésie, les poètes et musiciens.

Boubat : parisien, reporter pour le magazine **Réalités**, suit une formation d'art à l'école **Estienne** où il étudie dans les années 30 la photographie, participe à *The Family of Man* en 1955 à **New York**

Doisneau : parisien, débute comme photographe industriel dans les années 30, lié à **Blaise Cendrars**, il publie avec le poète un ouvrage texte-photo *La Banlieue de Paris* en 1949, reçoit le **prix Niepce** en 1956

Izis : d'origine lituanienne, émigré à **Paris**, juif, rentre dans la Résistance, lié à **Jacques Prévert**, photoreporter pour **Paris Match**, se définit comme rêveur

Willy Ronis : parisien, fils d'un émigré juif d'**Odessa**, photoreporter pour **Life**

Sabine Weiss : suisse, photographe de mode, photoreporter d'origine suisse



6.



7.



8.



9.



10.



11.

2. une photographie de rue au vocabulaire pittoresque

Robert Doisneau, *Le Baiser de l'Hôtel de Ville*, 1950, 20 x 30 cm (6)

Izis, *Fête. Place de la République*, 1950 (7)

Janine Niépce, *Le Chat de la concierge rue de Tournon*, 1957, 40,5 x 30 cm, Paris, BnF (8)

Dans la France d'après-guerre, ruinée et divisée, les photographes humanistes contribuent à produire une iconographie nationale teintée à la fois de nostalgie et d'optimisme. Leur sujet, saisi dans le quotidien de la rue, ce sont les figures d'une humanité authentique et sincère, des hommes simples, travailleurs, des familles modestes, des enfants rieurs et riches de spontanéité ou des couples d'amants rendus meilleurs par la force de leurs sentiments. À travers leur objectif, la vie de tous les jours devient tour à tour théâtrale, merveilleuse ou poétique. Attentifs comme **Doisneau** au « spectacle permanent et gratuit de la vie quotidienne », ils transforment les anonymes de la rue en des figures comiques, fantastiques ou oniriques. Ces images, porteuses de rêve ou de fiction, doivent leur force évocatrice à une indéniable sensibilité formelle, à la lumière ou à la composition, que ces photographes – souvent graphistes ou peintres de formation – possèdent. Sensibles à ce qui, au quotidien, est porteur d'enchantement ou de mystère, ils affectionnent les atmosphères brumeuses, les lieux empreints de connotations poétiques, les figures mélancoliques ou songeuses, et retrouvent, dans leur quête d'imaginaire et de merveilleux, des thématiques chères aux autres arts que sont la chanson, le cinéma et la littérature.

3. une photographie qui témoigne de l'optimisme des années 1950

Robert Doisneau, *Les 20 ans de Josette, Gentilly*, 1948 (9)

Robert Doisneau, *Issy les Moulineaux, la ceinture verte*, 1949 (10)

« Correspondant[s] de paix » aux yeux de **Prévert**, ces photographes adhèrent aux idéaux et aux espoirs d'une époque, celles de la paix retrouvée, celle de la mise en place d'institutions internationales pour la diplomatie et le développement (**l'ONU** et **l'Unesco**) et celle surtout de l'exposition « *The Family of man* » qui, dans son souhait d'expliquer l'Homme aux hommes a pour ambition de créer des conditions d'échanges et de paix durable entre les peuples. Cette vision est une résolution affichée à garder foi en un genre humain uni, bon et perfectible. Beaucoup partagent les luttes des ouvriers, donnent écho aux revendications des mal-logés, relayent des actions caritatives (**Croix rouge**, **Emmaüs**). Des aspects inédits et moins rians de la société d'après-guerre retiennent aussi l'attention et l'empathie de photographes tels que **Doisneau**, qui, contre l'avis de tous, décide de consacrer un ouvrage à la banlieue de **Paris** et à ses mutations.

4. une photographie qui produit de l'identité nationale

Willy Ronis, *Le Petit parisien*, 1952, 0,24 x 0,19 cm, Paris, BnF (11)

Ces photographies sont diffusées sur des affiches touristiques, des documents pédagogiques, des calendriers ou des agendas, en réponse à des commandes du **Commissariat au tourisme**, de multiples organismes en charge de la reconstruction du pays, d'associations ou d'entreprises privées et publiques. La publicité ou la mode s'emparent avec efficacité du vocabulaire pittoresque véhiculé par le courant humaniste pour promouvoir les caractéristiques authentiques de leurs produits. L'engagement des photographes est gommé par les livres valorisant la nostalgie du temps passé et minimisant la dénonciation d'une misère endémique. Seule prévaut une vision anecdotique « *so french* » dont la presse étrangère est friande. En parallèle, de grands éditeurs tels qu'**Arthaud** ou **Seghers** relaient cette quête d'identité nationale par des ouvrages où la France cherche à se définir entre tradition et modernité.

_ PARIS, CAPITALE DU MARCHÉ DE L'ART, DE LA MODE, DU CINÉMA, DE L'ÉDITION ...

Pourquoi Paris revendique-t-elle toujours et encore le statut de capitale des arts ?



12.



13.



14.



15.



16.



17.



19.



18.



20.

1. les femmes, le marché de l'art parisien et son internationalisation

Lieu d'accueil, de rencontres, de monstration et de commerce, les galeries sont les acteurs de l'internationalisation de l'art à Paris dans les années 50. Le rôle des femmes est important dans la construction du marché de l'art parisien. La Grecque **Yvonne Zervos**, la Polonaise **Yadwiga Zack**, la Française **Denise René**... Mais le féminisme n'est pas le moteur de leur action, le discernement et la passion de l'art, plutôt. Le critique a un rôle prépondérant et les débats dans la presse, *Art d'aujourd'hui* devient une tribune, sont de véritables enjeux et les vernissages donnent lieu à des articles engagés, **Charles Estienne** défend l'abstraction dite froide, **Michel Ragon** et **Michel Tapié** défendent l'abstraction dite chaude.

_ les grandes expositions parisiennes dans les années 50

1951 : exposition *Véhémences confrontées* à la galerie **Nina Dausset** réunissant **Wols, Pollock, Riopelle, Mathieu (12)**

1951 : exposition *Signifiants de l'Informel* à la galerie **Fachetti** réunissant **Dubuffet, Mathieu, Michaux**

1951 : **E. Kelly** expose à la galerie **Arnaud**

1952 : première exposition personnelle de **Pollock** à la galerie **Fachetti**

1952 : *Un art autre* organisé par **M. Tapié** à la galerie **Fachetti**

1955 : exposition *Le Mouvement* à la galerie **Denise René**

1958 : exposition *Vide* d'**Yves Klein** à la galerie **Iris Clerf (13)**

2. Paris, capitale de la mode et de l'élégance : mode et photographie de mode

Dans les années 50, Paris demeure toujours le pilier de la créativité et de l'élégance de la Haute Couture à travers le monde.

_ la femme Dior, le *New Look*

En **1947**, pour sa première collection haute couture, **Christian Dior** dévoile une vision révolutionnaire qui va radicalement redéfinir l'allure trop masculine des femmes de l'après-guerre. À l'issue du défilé, **Carmel Snow**, rédactrice en chef de *Harper's Bazaar*, s'exclame : « *Dear Christian, your dresses have such a New Look !* ». L'expression *New Look* devient emblématique de la mode d'après-guerre. Bustes épanouis, tailles fines, épaules douces et hanches sculptées. Modèle phare du *New Look*, le tailleur *Bar* s'impose comme le manifeste de cette mode nouvelle célébrant la femme-fleur tout en courbes. Le nom de cet ensemble fait référence au bar du **Plaza Athénée**, palace voisin de la maison **Dior** et passage obligé des élégantes. La générosité des proportions, l'architecture affirmée et l'allure dansante du *New Look* expriment l'esprit d'une époque de renouveau et de reconstruction. **Christian Dior** propose un nouveau modèle féminin, moderne car en rupture avec les silhouettes du moment, mais qui renoue avec les contraintes imposées au corps de la femme.

_ Dior photographié par ...

Les magazines de mode sont de véritables creusets créatifs dans les années 50. Les photographes de mode ont une grande marge de liberté sur les sujets et la relation entre le photographe et le directeur d'édition, pour *Vogue* ou *Life*, entraîne une réelle implication dans le design de la revue. Étrangers, pour la plupart, photographes et éditeurs participent à la reconnaissance de la mode française sur la scène internationale.

Richard Avedon, Dovima avec éléphants, 1955 (14)

Cecil Beaton, Le Bal Besteigui, Daisy Fellowes, reine d'Afrique, 1951(15)

Louise Dahl-Wolfe, Suzie Parker in Dior Hat. Tuileries, 1952 (16)

Irving Penn, Gants Dior, 1950 (17)

Mark Shaw, Défilé, 1952 (18)

_ le jeune Yves Saint Laurent

Yves Saint Laurent, Croquis, la ligne Trapèze, 1958, Paris, musée Yves Saint Laurent (19) et (20)

En **1957**, **Yves Saint Laurent** succède à **Christian Dior** suite à sa disparition. **Yves Saint Laurent** continue à suivre les mêmes lignes de Dior au



21.



22.



23.



24.



25.



26.

début de sa carrière. Il crée la collection *Trapèze* qui transforme à nouveau le corps de la femme et connaît un vif succès.

_ un nouvel élan pour la maison Balenciaga

Cristobal Balenciaga, Robe baby doll, 1958 (21)

Sa maison connaît un nouvel élan. **Balenciaga** n'utilise pas comme **Dior** les artifices, baleines, bustiers, jupons pour maintenir la structure de ses toilettes. Il privilégie des matières qui lui permettent de les « sculpter » pour leur donner du volume. **Balenciaga** coupe des robes très amples, s'évasant et créant un volume nouveau tout autour du corps. On parle pour ses modèles relativement nouveaux et courts de robes sacs ou de robes *baby doll*. Ses tenues légères jouent sur des effets de transparence, grâce à l'utilisation de la dentelle.

_ le tailleur Chanel

Le tailleur Chanel porté par 4 mannequins dans les années 50 (22)

Gabrielle Chanel décide d'ouvrir de nouveau ses portes en **1954**. Elle lance ses fameux tailleurs en tweed et son sac matelassé. **Chanel** avantage le confort et la liberté des mouvements de ses créations pour les femmes actives. Elle clame *qu'il n'y a pas de mode si elle ne descend pas dans la rue*.

_ l'apparition du prêt-à-porter et la mode de la rue

Couverture de la revue Le Petit écho de la mode, 1953 (23)

Le *New Look* impose sa silhouette qui perdure jusque dans les années 50 dans le prêt-à-porter. L'apparition du prêt-à-porter engendre la très grande distribution en série des vêtements dans toutes les tailles et en maintenant l'exigence du glamour et de l'élégance. Dans ce contexte, le vocabulaire de la couturière change aussi. «Confection», «industrie du vêtement féminin» deviennent «Prêt-à-porter». Dans le domaine du tissu, des matières synthétiques apparaissent durant les années 50 : le polyester, le polyamide et l'acrylique.

3. le conflit de générations entre cinéastes : la Nouvelle Vague

Le cinéma français est dans une situation de crise, en raison du passé collaborationniste, et aux mains du PCF. De très jeunes cinéastes entendent le renouveler.

_ quelques dates

1951 André Bazin fonde la revue *Les Cahiers du Cinéma*

1954 François Truffaut rédige dans *Les Cahiers du Cinéma* un article *Une certaine tendance du cinéma français*. Il défend le cinéma comme un art à part entière avec ses auteurs, ses créateurs et son avant-garde. Âgé de 22 ans, il signe l'acte de naissance de la **Nouvelle Vague**.

1957 André Bazin publie *De la politique des auteurs*

1959 sorties de deux premiers films de **Claude Chabrol** *Le beau Serge* et *Les cousins* ; sélection du premier long métrage de **François Truffaut** *Les 400 coups* (24) qui obtient le prix de la mise en scène à **Cannes** ; sortie du film *Hiroshima mon amour* d'**Alain Resnais** avec des dialogues de **Marguerite Duras** (25)

_ une nouvelle façon de filmer

Ces jeunes cinéastes et critiques fustigent la dictature des producteurs, des scénaristes et des vedettes. Les cinéastes, **Jean Luc Godard**, **Eric Rohmer**, **Jacques Rivette**, **Jean Douchet**, vont intellectualiser le cinéma, établir un nombre de précurseurs comme **Hitchcock**, **Murnau**, **Rossellini**, **Renoir** et expérimenter des méthodes nouvelles de tournage et de production. Ils tournent le dos à l'académisme, réalisent des films à petits budgets avec des producteurs indépendants, engagent de jeunes acteurs, souvent amateurs, profitent de caméras légères et tournent en extérieur.

_ Paris, un décor naturel et autobiographique

Paris devient le cadre de toutes les errances et de toutes les rencontres. **François Truffaut** filme les rues d'un Paris populaire, sur la petite valse écrite par le chansonnier **Jean Constantine**, lorsque le jeune **Antoine Doinel** interprété par **Jean-Pierre Léaud** fait l'école buissonnière. **Louis Malle** prend pour décor le Paris nocturne dans *Ascenseur pour l'échafaud* (26) et filme les errances de Florence, personnage interprété par **Jeanne Moreau** sur une musique de jazz du trompettiste **Miles Davis**, qui, selon la légende, improvise en direct, avec son trio, en une seule prise en visionnant le film.

_ LA NOUVELLE ÉCOLE DE PARIS

La Nouvelle École de Paris est-elle un mouvement, une tendance, un style, une appellation ?

1. des tendances non figuratives

_ Paris, un foyer attractif

Le terme *Nouvelle École de Paris* est employé pour la première fois en **1952** par le critique **Charles Estienne** pour une exposition qu'il organise à la **galerie de Babylone**, à **Paris**, afin d'éviter la confusion entre la première *École de Paris* née de la présence de nombreux artistes étrangers immigrés au début du XX^e siècle et la nouvelle génération se réclamant de l'abstraction après la guerre. Le critique regroupe la majorité des peintres emblématiques des années **1950**, l'ensemble des artistes cherchent de nouvelles bases à un art s'inscrivant dans une refonte totale de la société.

L'École de Paris après **1945** est mal connue, sans cesse présentée comme un appendice de l'innovation expressionniste abstraite américaine alors qu'il n'y a pas de connexion les uns avec et les autres. À l'issue de la seconde guerre mondiale, c'est le triomphe d'une génération de peintres marqués par un usage lyrique et spontané de la couleur. Les œuvres de **Bissière**, **Vieira da Silva**, **De Staël**, **Poliakoff** témoignent de la vitalité et de l'originalité de la création en France au sortir de la guerre. Si l'année **1941** est souvent donnée pour point de départ de la seconde école de Paris, à l'occasion de l'exposition **Vingt Jeunes peintres de tradition française** qui rassemble **Jean Bazaine**, **Charles Lapicque**, **Jean Le Moal**, **Afred Manessier** et **Pierre Tal-Coat**, c'est après la guerre, en **1946**, au **Salon des Réalités nouvelles**, que s'opère la véritable rupture formelle entre les peintres de tradition française et ceux qui entrent pleinement dans le champ de l'abstraction.

Zao Wou Khi, *Vent*, 1954, huile sur toile, 195 x 96,5 cm, Paris, MNAM, Centre Georges Pompidou (27)

Après avoir étudié la calligraphie, la peinture traditionnelle chinoise et la peinture à l'huile, **Zao Wou Khi** arrive à **Paris** en **1948**. Influencé par **Paul Klee**, il abandonne la représentation. Cette œuvre, dans laquelle l'écriture paraît se diluer, est son premier tableau abstrait. « *J'ai guetté pendant des heures le passage de l'air sur le calme de l'eau, le souffle du vent qui agite les feuilles des bouleaux et des érables. [...] Ce que je cherchais à voir, c'était l'espace [...].* »

Maria-Helena Vieira da Silva, *Bibliothèque*, 1949, huile sur toile, 114,5 x 147,5 cm, Paris, MNAM, Centre Georges Pompidou (28)

D'origine portugaise, installée à Paris, l'artiste s'inscrit dans la tradition cubiste. Le thème de la bibliothèque lui permet d'imaginer un espace instable, labyrinthique : un jeu de diagonales fractionne l'espace et crée un sentiment de discontinuité et de vertige, renforcé par la répétition d'une unité simple colorée.

Bram van Velde, *PSD11*, circa 1948, gouache sur papier, 115 x 85 cm, Paris, MNAM, Centre Pompidou (29)

Hollandais, installé à Paris, l'artiste renoue avec la peinture à la fin de l'année 1945. L'acte de peindre devient plus que jamais un acte de survie. En **1948** justement, cet homme à la parole avare parle ainsi de son art : « *La peinture, c'est l'homme devant sa débâcle. Tendance picturale ou la lutte avec le néant* ». On retrouve dans cette gouache le vocabulaire formel si particulier de l'artiste, un contraste saisissant entre une construction rigoureuse de la surface picturale, charpentée par des cernes noirs, et les coulures propres au lyrisme gestuel. Chaque toile représente pour **van Velde** la genèse d'un monde nouveau.

Hans Hartung, *T 1956-14*, 1956, Huile sur toile, 180 x 136 cm, Paris, MNAM, Centre Pompidou (30)

Dans les années 50, cet artiste allemand, installé en France, traite conjointement peinture et dessin. Le trait supplante la couleur — contrepoint de la ligne sur le fond, avec l'adjonction de la tache-forme produisant ce dynamisme spatial si personnel — avant l'apparition de formes plus complexes où dominent les courbes, les croissants, les faisceaux de barres noires épaisses sous l'effet de coups de pinceau souples et rapides sur fond neutre, unique contrepoint.



27.



28.



29.



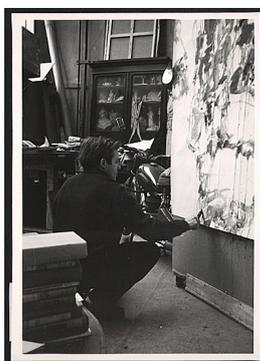
30.



31.



32.



33.



34.



35.



36.

_ des artistes américains à Paris

Nombreux sont les artistes américains à se retrouver à **Paris** au lendemain de la guerre. Leur choix est à la fois économique, ils bénéficient d'une bourse, politique, souvent de gauche, ils fuient le climat du maccarthysme, et aussi fantasmé, la vie de bohème. Ils ont la possibilité de regarder les oeuvres des maîtres modernes sans être écrasés par leur poids, à la différence des artistes français ; le rapport à l'œuvre de **Matisse** est capital, celui de **Monet** tout autant avec l'impact des *Nymphéas* pour **Francis** et **Mitchell** au retour de visite de **Giverny** ; pour les qualifier un critique parle d'impressionnisme abstrait. Paris leur offre alors l'occasion de se développer de manière autonome. **Ellsworth Kelly, Window VI, huile sur toile, deux panneaux joints, 66 x 159 cm (31)**

Pendant son séjour français, l'artiste commence une série sur le motif de la fenêtre, à l'état de structure, la croisée orthogonale. **Ellsworth Kelly**, tenant de l'abstraction géométrique, est indifférent à l'actualité artistique américaine et pour lui l'Europe est plus hospitalière.

Joan Mitchell, Peinture, 1956-1957, huile sur toile, 195 x 200 cm, Paris, MNAM, Centre Georges Pompidou (32)

L'artiste s'établit définitivement en France en **1950**. Malgré la force et la liberté des coups de pinceau qui strient la toile, leur impact reste contrôlé par une certaine pondération des lignes tout à fait étrangère à la violence de l'*Action Painting*. Quant à la couleur, le contraste des tons entre la profondeur intense des rouges, la froideur des bleus et la délicatesse des blancs, où l'artiste excelle, est d'un raffinement rare.

Sam Francis, In Lovely Blueness (n°1), 1955-1957, 300 x 700 cm, Paris, MNAM, Centre Georges Pompidou (33 et 34)

Il quitte **San Francisco** en **1950**. Le format panoramique inspiré par les *Nymphéas* de **Monet** saisit d'emblée. Le titre, *In Lovely Blueness*, traduction du début d'un poème tardif d'**Hölderlin** (*In Lieblicher Bläue*, 1823). Ici, **Sam Francis** dilue les formes, désagrège les surfaces pleines du début des années **1950** en créant des trouées de lumières qui fissurent l'espace coloré. Le bleu, souvenir ou hommage à **Matisse**, rejette les autres couleurs au bord de la toile. Bleu du ciel, bleu de l'océan aussi selon le peintre, miroitement de la lumière ou de l'eau, la couleur sensuelle enveloppe le spectateur et livre l'enchantement lyrique du regard de l'artiste sur la peinture.

2. une peinture de l'élan intérieur

_ la persistance d'un rapport à la réalité sensible

Autour de **Roger Bissière**, doyen du mouvement, **Maria-Elena Vieira da Silva**, **Alfred Manessier** illustrent dans leurs œuvres abstraites la persistance d'un rapport à la réalité sensible mais au-delà de la simple figuration. Ces artistes inventent une relation autre à la réalité, et notamment au paysage, d'un autre ordre que celui de la description. La peinture n'est pas la possibilité de figurer ce que le monde présente à nos yeux mais celle d'une transmission d'une expérience intérieure et subjective.

Roger Bissière, Émergence du printemps, 1955, huile sur toile, collection particulière (35)

Le peintre refuse qu'on le dise abstrait car il veut suggérer et non représenter, « provoquer l'imagination et aspirer à cingler vers la liberté ». Il redécouvre les possibilités de la peinture à l'huile, les glacis, la transparence, les valeurs et explore un mode de représentation où les présences de la nature sont exprimées non plus par des signes mais par les possibilités mêmes de la peinture.

Nicolas de Staël, L'Orchestre, 1953, huile sur toile, 200 x 350 cm, Paris, MNAM, Centre Georges Pompidou (37)

Un ensemble symphonique face à un chef d'orchestre qui se présente de dos, des formes géométriques carrées ou rectangulaires, des éléments plus figuratifs (profil d'une contrebasse, d'un violon, rideau de scène). L'impression suggère la sensation d'un espace ouvert et lumineux, peint à l'aide d'innombrables modulations de gris et de gris bleu, relevés çà et là de stridences d'un vert tendre, de jaunes d'or et de blancs. Telle est la vision de **Nicolas de Staël**, une vision éblouie d'un lieu préservé et voué au règne de la pure harmonie.



37.



38.

_ un effort de définition : art autre, informel, abstraction lyrique ...
Georges Mathieu, *La Bataille de Hastings*, 23 juin 1956, huile sur toile, 198,5 x 491 cm, Toulouse, collections les Abattoirs (37)

Chacun de ses tableaux est une véritable performance publique, ici dans une rue de **Londres**. La peinture est à peine sortie du tube ou brossée dans un geste puissant, la touche impulsive, rapide se déploie telle une cavalcade sur une toile au format paysage.

Jean-Paul Riopelle, *Sans titre*, 1954, huile sur toile, 73 x 92 cm (38)

L'artiste développe une technique où le tableau naît de l'application au coude de petits rectangles de couleur, auxquels se superposent des filaments qui parcourent la surface avec dynamisme : l'union de la peinture et de la nature, des éparpillements expansifs, tendant à remplir la surface d'un bord à l'autre. Il n'est plus question, ici, de représenter mais de faire autre chose que représenter : pour l'artiste il s'agit *non de s'imposer, mais de se laisser traverser, envahir, absorber*.

1947 : l'exposition *L'Imaginaire* à la **Galerie du Luxembourg** présente les œuvres de **Wols, Bryen, Hartung, Mathieu** et du peintre canadien **Riopelle**.

1947 : le peintre Georges **Mathieu** propose l'expression *l'abstraction lyrique*.

1951 : l'importante exposition de **1951** organisée à la galerie **Nina Dausset** par **Georges Mathieu** et **Michel Tapié** est le lieu à travers la confrontation d'artistes français (**Wols, Hartung, Mathieu**) et nord américains (**Pollock, De Kooning, Riopelle**) et d'un essai de définition de ce qui réunit ces peintres dans l'informel et l'abstraction lyrique.

1951 : **Charles Estienne** s'interroge sur les routines de l'abstraction dans une brochure polémique *L'art abstrait est-il un académisme ?*

1952 : apparaît le livre de **Michel Tapié**, *Un Art autre*, qui montre que cet effort de définition s'accompagne de la volonté de ne pas enfermer ce pratiques dans une acception trop rigide. Dans cet ouvrage, il propose un terme « L'informel », qui s'applique à des artistes « matiéristes » comme **Jean Dubuffet, Jean Fautrier**, ou à d'autres comme **Georges Mathieu** qui privilégie une expression spontanée à travers des performances picturales réalisées en public. **Georges Mathieu** a montré combien l'utilisation de ces vocables : *art autre, abstraction lyrique, art informel, tachisme* sert un combat critique, au service de la lutte pour la classification de la scène française.

_ PARIS MATÉRIAU DE L'ŒUVRE

Comment les artistes réinvestissent et s'approprient-ils l'espace urbain ?

1. un art spontané de la rue

Jacques Villeglé revendique avec **Raymond Hains**, non sans humour, la pratique du *non-action painting*. Ils parcourent la ville lors de leurs expéditions nocturnes de collectes d'affiches lacérées, s'intéressant plus particulièrement aux dessous d'affiches. **Villeglé** prône l'effacement de l'artiste au profit de l'expression spontanée de la rue.

2. laisser émerger la beauté du chaos urbain

A travers l'usage quasi-exclusif d'un matériau unique – l'affiche lacérée –, **Jacques Villeglé** a développé une œuvre d'une étonnante richesse formelle. Revendiquant la position du flâneur, **Jacques Villeglé** n'intervient pas sur les affiches qu'il prélève dans les rues. La pratique de décollage consiste à laisser émerger du chaos urbain les beautés cachées dans les épaisseurs de papier déchiré par des mains anonymes, qui ont parfois aussi écrit sur les affiches ou les ont maculées. La peinture n'a plus à se confronter au réel extérieur puisque celui-ci est directement intégré dans les matériaux.

Jacques Villeglé, *Rue René Boulanger - Boulevard Saint-Martin*, juin 1959, affiches lacérées marouflées sur toile, 293 x 430 cm, Nice, Mamac (39)

Difficile de dire de combien d'épaisseurs d'affiches l'œuvre est faite. C'est comme une tapisserie où grouillent les signes et les couleurs sans que jamais ils ne s'imposent par la grâce de déchirures juste faites à temps.

Raymond Hains, *Palissades de trois planches*, 1959 (40)

Raymond Hains s'approprie les palissades de chantier comme fenêtre ouverte sur le monde. *Je me contentais de sauver des échantillons. C'était une sorte de rapt archéologique.*



39.



40.

FOCUS NOUVEAU REALISME

On considère en général que le déclin de l'art abstrait en tant que mouvement historique est dû à la montée en puissance du **Nouveau réalisme** en France. **Arman, Raymond Hains, François Dufrêne, Yves Klein, Jacques Villeglé et Jean Tinguely** signent la déclaration constitutive du **Nouveau Réalisme** au domicile d'**Yves Klein**, rue Campagne-Première à Paris, le 27 octobre **1960**. C'est l'image qui s'oppose à la non-figuration, l'image banale, triviale, qui provient directement de l'environnement quotidien, qui n'est pas inventée par le génie de l'artiste.

Sitographie

les dossiers pédagogiques d'expositions

_ au musée des Beaux-Arts de Lyon, *Repartir à zéro 1945-1949* : [//www.mba-lyon.fr/static/mba/contenu/img/exposition/repartir%20a%20zero/presse%20HD/Repartir%20a%20zero_MBA%20Lyon%20oct%2008_CP_P.pdf](http://www.mba-lyon.fr/static/mba/contenu/img/exposition/repartir%20a%20zero/presse%20HD/Repartir%20a%20zero_MBA%20Lyon%20oct%2008_CP_P.pdf)

_ à la BNF, *La photographie humaniste* : <http://expositions.bnf.fr/humaniste/bande/bande.htm>

_ au Palais Galliera, *Les années 50* : <http://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/expositions/les-annees-50> et une synthèse : <https://balises.bpi.fr/arts/les-annees-50--la-mode-en-france-1947-1957>

_ au MAD, *Dior, couturier du rêve* : <https://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/expositions/expositions-terminees/christian-dior-couturier-du-reve/>

_ au MNAM, *Jacque Villeglé. La comédie urbaine* : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-villegle/ENS-villegle.html>

_ au MNAM, *Le Nouveau Réalisme* : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm>

les sites des musées

_ les notices du MNAM

_ les notices du Musée Fabre à Montpellier

les documents d'archives

_ Paris et le photographe Izis : <https://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00080/le-photographe-izis.html>

cinéma

_ extraits d'*Ascenseur pour l'échafaud* : <https://www.dailymotion.com/video/x2ysr5x>

_ dossier pédagogique sur *Les 400 coups* de François Truffaut : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-villegle/ENS-villegle.html>

_ dossier pédagogique sur *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais : <http://www.transmettrelecinema.com/film/hiroshima-mon-amour/#mise-en-scene>