

ROY LICHTENSTEIN 1970-1980

Pour tous renseignements et photos, s'adresser au Service de Presse, 260 32 14 p. 934 & 956

Exposition organisée aux Etats-Unis par le Saint Louis Art Museum
avec la participation de la Fondation American Express et
présentée à Paris dans le cadre du Festival d'Automne 1982

du 22 septembre au 19 décembre 1982

Horaires : de 13h à 19h - samedi et dimanche de 11h à 18h
fermé le mardi

Prix d'entrée : 15 F

demi-tarif : 8 F (pour les membres de l'UCAD, les personnes
de moins de 25 ans et de plus de 65 ans)

SOMMAIRE

1 - Textes extraits du dépliant "Roy Lichtenstein 1970-1980",
traduits par Sabine Boulongne

. Entorse au règlement par Jack Cowart, Conservateur au
Saint Louis Art Museum

. Retour au sujet par Carter Ratcliff

2 - Liste des oeuvres : peintures
sculptures
dessins

3 - Notice biographique

4 - American Express et l'Art

5 - Affiches et sigles du Festival d'Automne à Paris (1972-1982)

ROY LICHTENSTEIN 1970-1980

ROY LICHTENSTEIN 1970-1980

Entorse au régime par JACK COWART

Les peintures de Lichtenstein accrochent l'oeil parce qu'elles sont composées d'importants blocs de couleur, plus grands que nature, de lignes, de rayures et de pointillé.

Lichtenstein relègue au second plan les questions universelles de l'esthétisme, de l'influence, de la politique et de la valeur culturelle de l'art. L'intérêt de son oeuvre réside avant tout dans le fait qu'il modifie la nature même de ces concepts et des liens qui les unissent en faisant une entorse aux règles établies pour créer de brillantes oeuvres d'art, quelquefois contradictoires, quelquefois pleines d'humour avec quelque chose de différent de ce que nous croyons voir initialement. L'état d'esprit de l'artiste, réflexif - Pop et au delà du Pop - nous laisse pourtant une latitude absolue. Les oeuvres exposées ici parlent d'elles-mêmes ; elles sont destinées en outre à nous en dire plus long sur la façon dont nous considérons l'art, dont nous y pensons, sur ce dont nous nous souvenons, sur ce qu'il est convenu d'appeler l'avant-garde et sur notre vision de ce concept difficilement définissable qu'est le style. Les intuitions de Lichtenstein conditionnent l'ensemble de ses décisions. Nous avons ici le loisir d'évaluer la pertinence (ainsi que la touchante impertinence et le caractère subversif) de son oeuvre volumineuse.

Le premier essai qui suit est l'oeuvre de Jack Cowart, le conservateur qui a organisé cette exposition. Il nous en fournit un aperçu général et précise certaines de ses caractéristiques essentielles.

Le second essai du critique d'art et poète Carter Ratcliff aborde l'oeuvre de Lichtenstein dans le contexte de la Modern New York School. Il suggère avant tout que les attitudes créatrices de l'artiste qui commencèrent à s'imposer dans les années soixante ont aujourd'hui sur nous une influence marquante.

Tout cela n'est qu'un aperçu de l'oeuvre de Lichtenstein. Les représentations de miroirs sont des images "gauches" et ne fonctionnent en aucun cas comme des miroirs authentiques. Elles se contraignent, ils déforment, intriquent, et sont un défi à la logique. C'est le début d'une période d'une dizaine d'années au cours desquelles Lichtenstein a travaillé avec une très grande liberté.

Traduction d'après les textes du dépliant Roy Lichtenstein 1970-1980

Ce sont des œuvres réalisées à l'aquarelle, inspirées par des détails architecturaux et des objets new-yorkais. Le premier groupe est noir et blanc ; par la suite, les œuvres utilisent des couleurs inhabituelles et des véritables textures.

Ces entablures sont destinées à être vues comme des peintures et non pas comme des fragments architecturaux. Au début, l'artiste peint sur des collages très allongés, mais rapidement il opte pour une forme rectangulaire standard, barrée de bandes de couleurs vives sur de grandes zones de couleurs non modulées.

ROY LICHTENSTEIN 1970-1980

Entorse au règlement par JACK COWART

Entre 1970 et 1980, Lichtenstein aborde et étudie au moins seize thèmes différents. Pour chaque thème, il met au point une sorte d'imagerie et une palette nouvelles très personnelles et souvent surprenantes, permettant ainsi d'explorer un éventail de techniques extrêmement vaste et de communiquer ses idées avec un maximum d'efficacité.

A la fin de cette période, Lichtenstein se présente comme un coloriste de talent. De plus il a conçu un système de représentation analytique mettant en jeu des variations complexes qui modifient certains de nos schémas visuels et historiques. Parce qu'il dispose d'une palette parfaitement adaptable, d'une grande maîtrise et d'un sens profond du choix artistique, il pourrait, semble-t-il, prendre n'importe quel objet ou image pour le faire sien, pour en donner une version unique et tout à fait personnelle.

Ce bref exposé ne peut en aucun cas remplacer l'ouvrage/catalogue publié sous le titre Roy Lichtenstein 1970-1980 qui retrace en profondeur tout l'itinéraire suivi par l'artiste.

I. Miroirs, 1970-1972

A l'époque où il vivait encore à Manhattan, en 1969, Lichtenstein peint plusieurs miroirs, mais ses œuvres majeures sur ce thème ont été réalisées après son installation à Southampton en 1970. Ce sont des représentations systématisées de lumière, de réflexion, d'étranges couleurs aux tonalités inexplicables, sur toile circulaire, ovale ou rectangulaire. Il a peint également plusieurs diptyques et des pièces à trois, quatre, voire six panneaux. La prolifération fréquente du pointillé dit 'Benday' rappelle ses premiers paysages Pop (1964), les Cathédrales de Rouen et les Meules de foin (1969) d'après Monet.

Tout cela n'est qu'évanescence et intangibilité. Les représentations de miroirs sont des images "gelées" et ne fonctionnent en aucun cas comme des miroirs authentiques. Bien au contraire, ils déforment, intriguent, et sont un défi à la logique. C'est le début d'une période d'une dizaine d'années au cours desquelles Lichtenstein suit son intuition et travaille avec une très grande liberté.

2. Entablements, 1971-1976

Ce sont des manipulations rigoureusement formelles, inspirées par des détails architecturaux classicistes new-yorkais. Le premier groupe est noir et blanc ; par la suite, ces œuvres utilisent des couleurs inhabituelles et des véritables textures.

Ces entablements sont destinés à être vus comme des peintures et non pas comme des fragments architecturaux. Au début, l'artiste peint sur des toiles très allongées, mais rapidement il opta pour une forme rectangulaire standard, barrée de bandes de couleurs vives sur de grandes zones de couleurs non modulées.

Ces entablements complètent d'une manière expérimentale le début de la période Pop de Lichtenstein, lorsqu'il était fasciné par les monuments et les ruines grecques tant fréquentés par la gente touristique (Temple d'Apollon, 1964). Ils font ainsi appel à nos gênes de touristes et sont aussi peut-être une référence aux premiers mouvements artistiques du 'Minimal and Color Field'.

3. Natures mortes

A partir de natures mortes simples, représentant du raisin, des bananes ou un pamplemousse, Lichtenstein créa des compositions plus compliquées, incluant toutes un élément nouveau dans l'oeuvre de l'artiste, la bande diagonale. Certes, les rayures et le pointillé 'Benday' sont des techniques courantes dans le domaine de l'art commercial ; mais jusqu'alors Lichtenstein n'avait utilisé qu'un pointillé plus nuancé, plus tonal, plus doux. Dès lors, l'apparition de rayures parfaitement proportionnées fournit à sa peinture un nouveau demi-ton, une impression de fini, une énergie visuelle dirigée. La plupart de ces natures mortes sont basées sur le thème du reflet et/ou les codes de forme et de couleur pour la représentation de fruits ou de plantes.

Dans le sillage de ces peintures plus anciennes, dans le style imagerie journalistique Pop (Tire, Golf Ball, Ball of Twine, Roller Skates, Jewels, etc, 1961-1963 - Pneu, Balle de golf, Boule de ficelle, Patins à roulettes, Bijoux, etc), Lichtenstein imagine à présent des compositions tout aussi anonymes, mais plus complètes. Dans cette série, ainsi que dans celle des 'Trompe l'Oeil' et celle des 'Atelier de l'artiste' (Artist's Studio), il se trouve confronté à la longue histoire, tant professionnelle qu' 'amateuriste' de la nature morte.

4. Triptyques (Vers l'Abstrait), 1972-1974

Vers l'abstrait, c'est tout simplement une question de point de vue. Puissamment influencé par la manière de l'artiste (issue de Theo van Doesburg) nous avons l'impression que les peintures du premier triptyque sont réalistes et que les deux panneaux suivants deviennent progressivement plus abstraits. En réalité, il n'en est rien. Le premier est tout aussi abstrait et réaliste que le dernier. Seuls la nomenclature stylistique et notre sens de l'abstrait et du concret ont changés. Au début, à gauche, c'est de la bande dessinée stylisée ; à la fin, à droite, c'est l'oeuvre sanctifiée du Stijl et de Mondrian, mais tout en désordre. Les peintures sont implicitement d'habiles oeuvres d'animation accompagnées de commentaires explicites.

5. Ateliers de l'artiste, 1973-1974 (Artist's Studios)

Sous l'influence d'Henri Matisse qui peignit quelques unes des meilleures toiles d'ateliers d'artiste et de natures mortes de ce siècle, Lichtenstein exécuta quatre grands tableaux représentant des ateliers à la manière de Matisse. L'artiste y engage un dialogue provocateur avec lui-même : il introduit dans ces toiles une série de reproductions réelles ou imaginaires de ses propres oeuvres et celles d'autres artistes (Matisse et Léger notamment). Plusieurs de ces représentations sont d'anciens dessins Pop de son cru, exécutées cette fois-ci bien sûr au pinceau, ce qui démontre en quelque sorte le potentiel de ces images, prêtes à être re-crées par le biais d'autres techniques.

6. Trompe l'Oeil, 1973

Traditionnellement, ce terme s'applique à des oeuvres d'art hyper-réalistes, presque photographiques 'au point que l'oeil peut s'y méprendre'. Ici, Lichtenstein s'exerce au mimétisme et parvient à un autre degré de confusion des réalités : ce n'est pas l'oeil mais l'esprit qu'il cherche à tromper. L'artiste place des éléments sur sa toile comme s'il s'agissait d'un tableau d'affichage, composant ainsi des images fortuites issues de sources variées supposées personnelles. A cette époque, outre les rayures et le pointillé 'Benday', il introduit dans son oeuvre une troisième variété de demi-ton, le faux bois. On trouve là une référence directe aux peintures en Trompe l'Oeil de l'Amérique du dix-neuvième siècle (Peto, Harnett, Haberle, et d'autres). Mais Lichtenstein laisse une fois encore son empreinte déformante et subversive sur une forme d'expression artistique qui nous est familière.

7. Cubisme, 1973-1975

Historiquement parlant, le Cubisme est le premier mouvement du vingtième siècle que l'on peut qualifier d'avant-gardiste. Il vit le jour à Paris, sous l'impulsion de Picasso, Braque, Léger, Gris et d'autres. Il acquit finalement une réputation internationale. Ses initiateurs furent les premiers à tenter de rendre différents angles et le mouvement d'un objet à partir de plusieurs plans, tous représentés sur la même toile. Lichtenstein, pour sa part, a recours au même principe, mais il le rend moins impressionniste et plus consciemment décoratif. Ses contrastes exacerbés d'images tranchées nous expliquent en définitive comment le Cubisme a pu devenir une sorte de cul-de-sac analytique pour l'Ecole de Paris.

8. Futurisme, 1974-1976

Le Futurisme italien, qui connut son apogée entre 1909 et la fin de la première guerre mondiale, fut sans doute l'une des périodes les plus exaltantes de la polémique radicale européenne, même si ce fut peut-être aussi l'une des plus signifiantes. Les anarchistes frustrés, influencés par le Cubisme français trouvèrent en la personne d'artistes comme Marinetti, Boccioni et Carlo Carrà, parmi d'autres, des leaders inconditionnels en matière d'art, d'architecture et d'arts décoratifs. Lichtenstein s'approprie leurs images de chevaux au galop, de têtes en mouvement, de mains de musiciens, d'éclairage électrique, ou d'astronomie et crée des oeuvres qui démontrent l'impraticabilité de leurs desseins avant-gardistes. Ce Futurisme 'Lichtensteinien', de même que son Cubisme et son Purisme mis au point un peu plus tard, évoluèrent rapidement pendant ces mêmes années pour constituer finalement une sorte d'ouvrage chronologique d'histoire de l'art, en couleurs. Puis ce fut l'époque du Surréalisme, de l'Expressionnisme et d'autres thèmes qui confirmèrent et nièrent simultanément la perspective de Lichtenstein sur les orthodoxies de notre tradition européenne telle qu'elle apparaît dans d'innombrables ouvrages illustrés sur l'art.

9. Purisme, 1975-1976

Ici encore, Lichtenstein passe un mouvement artistique moderne au crible de son art Pop 'historique', en prenant pour sujet les oeuvres géométriquement équilibrées, extrêmement organisées et denses de Le Corbusier et de Jeanneret. Toutefois, Lichtenstein remplace modulations et séparations estompées par des lignes épaisses et des couleurs mates. Il utilise plusieurs bleus et verts pastel ainsi qu'un gris pâle qui ajoutent une certaine confusion optique à ces peintures ainsi qu'à celles faisant partie de la série 'Office Still Life' (Natures mortes de bureau).

Comme toujours, le Purisme de l'artiste n'est pas pur. Tout comme son Futurisme n'était pas futuriste, tout comme son Cubisme n'avait rien à voir avec des cubes. Tandis qu'il s'applique à projeter l'art dans de nouvelles directions, il nous invite à prendre part à un débat sémantique plein d'ironie. De toute évidence, il choisit un format pré-établi et l'ajuste de manière à atteindre son objectif personnel. Il estime que l'avenir de l'art nouveau ne réside pas dans la conception de styles nouveaux au-delà des deux pôles que sont l'Expressionnisme abstrait de Pollock et de Kooning et l'absolu spirituel et intellectuel de Mondrian. Dans l'esprit de Lichtenstein, le véritable progrès et la communication visuelle des idées importantes se trouvent quelque part entre les deux.

10. Natures mortes de bureau, 1976

Temporairement impliqué dans une série de peintures que l'on pourrait prendre pour des réclames du New York Times, Lichtenstein crée des intérieurs de bureau, curieusement vides et presque ton sur ton. Il utilise des systèmes de référence simplistes pour montrer, d'une manière sophistiquée, que dans la publicité ce sont des lignes, un simple contour, qui déterminent des notions d'environnement.

11. Surréalisme, 1977-1979

Au cours de cette période, l'artiste produisit un nombre important de toiles, petites, grandes et moyennes. Lichtenstein utilise cette fois-ci des coloris nouveaux. C'est la plus grande série sur un même thème qu'il ait exécuté entre 1975 et 1980. A force de juxtapositions, apparemment maladroitement, de nouvelles formes et d'éléments provenant de ses séries précédentes, il provoque et envoûte. Ces oeuvres ne s'inscrivent pas dans sa quête réactionnaire pour une liberté absolue et ne s'apparentent aucunement à un Surréalisme historique ésotérique. Elles sont typiquement 'Lichtensteiniennes', pourrait-on dire.

12. Amerind/Surreal, 1978-1979 (Amérindien/Surréaliste)

Fasciné depuis longtemps par l'Ouest américain, Lichtenstein amalgame ici un certain nombre de symboles tribaux avec plusieurs aspects de révélation oniriques indiennes. Ces oeuvres sont une sorte de substitut de l'art moderne indien, l'incorporation, par l'artiste, de symboles jadis puissants dans son propre jargon, au demeurant soigneusement choisis.

13. Expressionnisme, 1979-1980

Stimulé d'abord par les premières séries d'estampes dans le style indien-américain qu'il effectua dans les années cinquante, puis par ses plus récentes expériences avec des illustrations et des gravures expressionnistes allemandes, Lichtenstein se lança finalement dans la 'caractérisation' de différents expressionnismes. Le pointillé 'Benday' est utilisé au minimum ; ce sont les diagonales et les formes pointues qui dominent. Certaines zones ne sont couvertes que d'une fine couche de peinture, concession au demeurant expérimentale de l'artiste se pliant au règlement généralement accepté, et reconnu du public, de l'Expressionnisme. Il peint plusieurs séries de portraits en utilisant comme modèles Nolde, Heckel, Jawlensky, Kirchner et d'autres 'expressionnistes allemands' de la période 1909-1920. Il peint également de vastes paysages, dont le plus récent s'apparente aux oeuvres mystiques 'Blaue Reiter' de Franz Marc. Dans cette série, une fois encore, sa palette de couleurs s'élargit ; la ligne devient de plus en plus marquée et l'arrière-plan s'intensifie. On pourrait presque parler d'émotionnalisme si l'on n'avait vu Lichtenstein assembler,

retoucher encore et encore ses peintures dans son atelier, avec un soin et une attention infinis, avec une lenteur extrême. Chaque étape de ce processus, tout comme le résultat final doit paraître fini, achevé, accompli, sans effort. Nous acceptons souvent trop aisément la virtuosité de Lichtenstein, mais tel est son désir. Car cela aussi fait partie du subterfuge.

14. Brushstrokes, 1980-1981 (Coups de pinceaux)

Ce sont de nouvelles versions de ses Brushstrokes Pop de 1965-1966 qui peuvent relever de n'importe quelle forme d'expressionnisme (et non pas seulement du 'New York Abstract Expressionism'). Utilisée pour une série de natures mortes et de paysages, de nouvelles couleurs argentées, assez proches les unes des autres, sèment la confusion tandis que des formes faites de coups de pinceaux curvilignes entrent en collision avec des diagonales. Une fois encore, l'artiste explore un thème ouvert avec une flexibilité qui lui permet de traiter toute une gamme de sujets qui rappellent par certains aspects l'envol onirique de sa série surréaliste.

15. Dessins, 1970-1980

Lichtenstein dessine exclusivement pour 'planifier' d'éventuelles peintures ou sculptures. S'il garde le dessin de petite dimension, et relativement simple au début, c'est précisément pour ne pas être tenté d'y introduire trop de détails et de trop le figurer. Cette échelle 'intime' préserve la spontanéité, l'élan de l'idée initiale. Puis, ligne par ligne, il ajuste ces notes 'prises en sténo' pour ne pas briser l'harmonie de l'ensemble dans la peinture finale. Bien que très nombreux et souvent peu engageants, ses dessins sont sa forme d'expression la plus vitale et la plus personnelle.

A l'aide d'un projecteur Lichtenstein en fait une version plus grande sur une toile, un dessin que nous ne voyons jamais puisqu'il est par la suite recouvert de peinture. Bon nombre de ces études préliminaires sont exposées ici afin de souligner le contraste existant entre ces esquisses rapides, gribouillées, de la taille d'un ongle et ses peintures colossales et soigneusement 'finies'. Ces petits dessins, dynamiques, attirants malgré tout, sont essentiels à la compréhension de l'ensemble des capacités de l'artiste.

16. Sculptures, 1977-1980

Durant ces années, Lichtenstein réalisa une vingtaine de sculptures. Chacune d'entre elles est la transposition d'un dessin sur une maquette de bois peinte, moule pour la version définitive en bronze. Elles donnent l'impression d'être produites en masse, mais en réalité ces oeuvres nécessitent un travail de finissage très élaboré. Miroirs, tasses de café fumantes, poissons immobiles dans un bocal, tête d'inspiration expressionniste, Brushstroke, les sculptures de Lichtenstein sont des dessins de métal, des dessins dans l'espace. Elles ont du poids, une largeur, mais très peu de profondeur. Elles sont quasiment bi-dimensionnelles, de sorte que l'artiste entre en conflit avec les notions conventionnelles selon lesquelles la sculpture est une entreprise exclusivement tri-dimensionnelle.

Cette exposition regroupe pour la première fois l'ensemble de l'oeuvre massive et complexe de Lichtenstein. Elle est destinée, non seulement à ravir l'oeil, mais aussi à remettre en ordre l'ensemble de ses oeuvres. Bien que de renommée internationale, Lichtenstein n'avait jamais jusqu'à présent exposé ensemble toutes ces oeuvres. Son travail entre 1970 et 1980 prouve qu'il nous reste encore beaucoup à apprendre sur la créativité contemporaine.

ROY LICHTENSTEIN 1970-1980

Retour du sujet par CARTER RATCLIFF

Roy Lichtenstein est le père fondateur du Pop Art, c'est selon l'artiste "l'utilisation de l'art commercial comme sujet de peinture, je pense". C'est ce que nous pensons tous également et pourquoi pas ? Lichtenstein partage ses thèmes avec les artistes créateurs de bandes dessinées, les dessinateurs publicitaires et les illustrateurs de la presse populaire. Et pourtant, son oeuvre est depuis longtemps considérée comme une forme d'art en soi. Ses premiers 'Picasso' datent de 1962, juste un an après l'exposition new-yorkaise au cours de laquelle il dévoila son style Pop pour la première fois. Ses peintures 'Non-Objectives' qui sont du Mondrian à la manière Lichtenstein commencèrent à apparaître quelques années plus tard.

Cette 'Lichtensteinisation' consiste notamment à traduire une image toute faite en lignes noires, en zones de couleurs mates entrecoupées d'autres zones de pointillé dit 'polka', une texture caractéristique de Lichtenstein depuis ses premières peintures Pop. Il ne part jamais d'un vrai Picasso ou d'un vrai Mondrian, mais utilise plutôt des reproductions en couleurs de leurs oeuvres, qui sont donc le produit du travail de photographes, de designers ou d'imprimeurs qui demeurent souvent anonymes. C'est la grille en demi-ton de l'imprimeur que Lichtenstein agrandit et qui lui permet d'obtenir ce fameux pointillé. Le travail du photographe associé à celui de l'imprimeur assure la séparation des couleurs à partir de quoi Lichtenstein base son strict système de couleurs primaires et secondaires. C'est le goût des metteurs en pages de livres d'art qui pousse Lichtenstein à penser que certaines peintures célèbres le sont plus que d'autres, au point de devenir de véritables icônes et qu'elles méritent donc d'être 'Lichtensteinisées'.

Aussi, même s'il a refait l'histoire de l'avant-garde à sa manière, de Picasso et des Futuristes jusqu'à Dali en passant par Mondrian, c'est de l'art commercial qu'il part, d'images provenant de livres et de magazines et non pas de musées. André Malraux parla d'un 'musée sans murs', d'un endroit imaginaire où, grâce à la photographie et à la diffusion en masse, nous aurions tous à notre disposition toutes les oeuvres d'art jamais réalisées, que ce soit au sein de notre culture ou dans une autre. Lichtenstein souligne que ce 'musée sans murs' élimine la frontière qui séparait jusque là l'Art et l'art commercial. Inondés d'images que nous ne pouvons certainement pas toutes regarder, il nous est de plus en plus difficile de faire la distinction entre le bon, le mauvais et le passable. La richesse de notre culture et de notre histoire s'estompe et s'affadit - ou plutôt elle le serait si Lichtenstein avec d'autres artistes contemporains n'avaient réussi à mettre le bon en valeur au milieu de ce déluge d'images. Comme tous ses contemporains qui se sont rangés sous la bannière de l'art Pop, Lichtenstein ne se contente pas de faire la satire de la situation dans laquelle nous nous trouvons tous. Il va plus loin.

Vers la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, alors que l'Amérique semblait s'enfoncer dans le conflit américano-vietnamien, plusieurs oeuvres de Lichtenstein inspirées des bandes dessinées de guerre furent interprétées comme étant anti-militaristes. Il n'y fit aucune objection. En 1971, il déclarait : "Mes peintures de guerre ont notamment pour mission de démontrer l'absurdité de l'agressivité militaire." Il voulut préciser toutefois que son art "se préoccupe avant tout de la conception américaine de l'image et de la communication visuelle." Ces peintures se rapportant à la guerre révèlent l'aspect primitif de nos stéréotypes dans ce domaine, mais il est clair que Lichtenstein cherche d'abord à définir avec netteté le concept même du stéréotype. Il veut nous montrer comment, dans le contexte de ce bombardement quotidien d'images, le thème le plus banal peut s'avérer le véhicule d'une intention esthétiquement élevée. 'Lichtensteiniser' un motif, ce n'est pas seulement le traduire en lignes, en pointillé et en couleurs inexpressives. Ces moyens formels implacablement simplifiés doivent participer à la 'reconstruction' du sujet, comme l'artiste le dit lui-même. Ces clichés doivent être 'réorganisés' de manière à ce que la forme atteigne un niveau d'intensité visuelle maximum, sans obscurcir le cliché lui-même - que ce soit un pneu ou une reproduction de la cathédrale de Rouen de Monet baignée dans la lumière d'une après-midi ensolleillée.

Les images Pop d'Andy Warhol présentent des zones d'ombre qui sont quelquefois terrifiantes. Les ombres de la version Pop Art de Claes Oldenburg sont celles de la rêverie, obsessionnellement érotiques et en même temps infantiles. Oldenburg est un blagueur. Avec ses contours d'une extrême précision et sa palette acide et primaire, Lichtenstein fait lui aussi de l'humour, et tout particulièrement lorsqu'il fait l'osmose entre un thème d'art mineur et une exécution d'une finesse digne des plus grands artistes. Insufflant à ses lignes, ses couleurs, son pointillé, élégance et subtilité, il nous rappelle comment distinguer entre le banal et l'inédit, entre l'image anonyme et les manifestations de la 'reconstruction' qu'il a effectuée. Et lorsque la source n'est pas anonyme - par exemple lorsqu'il imprime son style sur une femme cubiste de Picasso - il nous montre l'importance des enjeux dans les hautes sphères du modernisme, où chaque artiste tente d'exécuter une oeuvre d'une originalité absolue. Lichtenstein est un artiste ambitieux. En définitive, il cherche à resensibiliser l'oeil pour que chaque image, depuis l'oeuvre d'un maître de la Renaissance jusqu'au coucher de soleil tropical d'une publicité pour une agence de voyages, soit perçue avec une netteté parfaite. Il souhaite, ne serait-ce que l'espace d'un instant, que cette surabondance de messages visuels qui nous assaillent redevienne clairement lisible.

Seul un artiste profondément sensible aux couchers de soleil tropicaux dans toute la splendeur d'une photo Kodacolor peut affronter ces questions avec autant d'aplomb. Lichtenstein ne méprise absolument pas 'notre définition américaine de l'image et de la communication visuelle'. Bien au contraire, il aime l'énergie qui émane de cet environnement saturé de media, cette jungle d'images qui fait notre monde quotidien ; il respecte ces logos publicitaires, ces marques déposées, ces affiches et ces symboles hyper-simplifiés qui survivent assez longtemps pour laisser leur empreinte sur nous, en nous. Mais, même lorsqu'il fait sien un art commercialement couronné de succès, il le transforme. Et il a montré, avec une netteté presque choquante ce que cette transformation signifie.

Le pointillé de Lichtenstein constitue le texte de l'une des premières leçons qu'il nous a données, l'une des plus amusantes aussi - La Loupe (Magnifying Glass), 1963. Dans la plupart de ses peintures, ce pointillé

apparaît en zones bien délimitées. Quelquefois, il désigne des ombres, quelquefois une surface plane - un mur ou le dessus d'une table - un ton ou deux en dessous des surfaces qui leur sont adjacentes. Lorsqu'il forme un voile recouvrant un coucher de soleil, le pointillé suggère une atmosphère particulière. Comme tous les autres procédés qui font partie du répertoire savamment contrôlé de Lichtenstein, celui-ci est à usage multiple, souple et adaptable. Dans le cas de 'Magnifying Glass', ce pointillé recouvre uniformément toute la surface de la toile. La loupe flotte au-dessus de cette surface et les points qui se trouvent derrière le verre sont bien sûr deux fois plus grands. Le message de l'artiste : l'art requiert une attention extrême. Il peut nous apprendre à opposer une certaine résistance au courant accéléré d'imageries qui nous assaillent. L'art peut nous rappeler la délicatesse et la précision de la vision humaine.

Une peinture a la même incidence quand elle offre une image délicate. Sa structure formelle doit être puissante et raffinée à la fois, frappante et tout en nuances. Dans la série de peintures 'Stretcher Frame', commencée aux alentours de 1968, Lichtenstein suggère, de la façon la plus directe possible, que la structure de son imagerie part de données physiques. Chacun de ces tableaux est une reproduction de son propre envers, un inventaire visuel du châssis en bois et des barres transversales chevauchant les bords de la toile. Une oeuvre d'art, selon Lichtenstein, est avant tout une chose, un objet parmi d'autres. L'artiste veut donner à l'objet des qualités visuelles qui justifient le regard particulier associé automatiquement aux peintures accrochées dans les musées. Et si l'artiste concerné est Lichtenstein, il doit atteindre son but en des termes conditionnés par l'explosion incessante d'images express et populaires dans laquelle nous vivons. Aussi tire-t-il ses procédés formels des techniques de reproduction des couleurs et ses motifs de ce qu'il qualifie lui-même de "grands thèmes": des thèmes qui ont une signification pour toute la société, que ce soit par le biais de la publicité, des livres d'art ou d'anciennes fresques telles que l'on en trouve encore parfois dans les bureaux de postes.

Lorsque Lichtenstein parle de "grands thèmes" d'intérêt général, on pourrait l'accuser d'être vague, voire naïf - quel est l'artiste qui ne rêverait de toucher tout le monde, toutes les couches de la société ? Replacée dans le contexte de sa propre histoire, toutefois, cette affirmation prend tout son sens.

Vers la fin des années quarante, Lichtenstein étudia aux Beaux-Arts de la Ohio State University où il enseigna après avoir obtenu ses diplômes. Il y resta jusqu'en 1951, date à laquelle il vint s'installer à Cleveland pour peindre. Il y vécut quelque temps avec les moyens du bord. Durant cette période, qui se prolongea jusqu'en 1957, l'Expressionnisme Abstrait prit son essor à New-York pour acquérir une renommée internationale. Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, toute la première génération de l'Ecole de New-York, se méfiait féroce de la 'culture élargie' qui leur paraissait inconstante, voire hostile et oppressive. Chacun d'eux cherchait à développer son propre style sans se préoccuper le moins du monde des attentes du public et dans le mépris le plus total de l'art commercial.

Lichtenstein, qui était alors un jeune peintre ambitieux, tenta de les imiter. Il en fut incapable. Cowboys, Indiens, signatures de traité, Washington traversant le Delaware, et autres images comparables surgissaient inconsidérément sur ses toiles. A une époque où l'art était considéré comme un moyen de dévoiler son moi le plus profond d'une façon aussi personnelle et individualiste que possible, Lichtenstein était irrésistiblement

ROY LICHTENSTEIN 1970-1980

attiré par les thèmes de l'Americana. De 1957 à 1960, il enseigna sur le campus Oswego de la New York State University. Au cours de cette période, il voulut tenir son rôle de peintre expressionniste abstrait de la deuxième génération. Résultats acceptables, mais rien de transcendant, et l'Americana était toujours aussi tenace, si ce n'est qu'il tirait désormais son inspiration du présent et non plus du passé national. "J'ai commencé alors à dissimuler des images de bandes dessinées et de dessins animés dans mes peintures, des personnages tels que Mickey Mouse, Donald Duck et Bugs Bunny." Il s'était mis à faire des tableaux pour ses enfants, en utilisant les bandes dessinées miniatures reproduites sur les papiers d'emballage des bubble-gums. "Et puis un jour j'ai eu l'idée d'en reproduire un tel quel, mais géant, juste pour voir." C'est en définitive ce qui le conduisit à la peinture Pop qui eut un si grand impact sur New York l'année suivante.

Lichtenstein répudia ainsi l'introspection obsessive, l'auto-examen torturé de l'Expressionnisme abstrait. Mais il n'a jamais nié les vastes ambitions de ce style en matière d'art. En fait, paradoxalement, il n'a jamais tourné le dos à l'abstrait. Lichtenstein fait le lien entre les préoccupations formelles de l'art abstrait et les "grands thèmes" fournis par notre société de consommation. Ainsi, il tente de racheter ces thèmes, de les revaloriser. Filles anxieuses, pilotes déments, bandes dessinées d'amour ou de guerre, emblèmes simplifiés de la publicité, il fait de tout cela des images usuellement riches pour récompenser l'oeil d'avoir bien voulu apprendre la leçon de patience et d'attention donnée par la Loupe, celle de la structure fondamentale de l'image donnée par ses peintures 'Stretch Frame'. Et depuis que son style a acquis une certaine maturité dans le début des années soixante, Lichtenstein a continué, semble-t-il, à "reconstruire" cette banque d'images de la culture occidentale.

En 1964, il exécuta deux peintures intitulées 'Composition'. Un cahier d'écolier tacheté de noir et blanc remplit toute la surface de la toile et symbolise la continuité. Dans la peinture Pop, on voit souvent les contours de l'image s'aligner aux bords de la toile, procédé formel d'une extrême clarté qui s'inspire de l'idée de Jasper Johns qui fit des peintures ayant la forme du drapeau américain. Cette idée fut d'ailleurs influencée par le style 'non composition' - sans arrière-plan - de Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko et d'autres peintres de l'Ecole de New York. Les 'Compositions' de Lichtenstein sont donc une satire de l'histoire de l'art américain de l'après guerre. Privé de son humour, Lichtenstein ne serait qu'un artiste mineur, cela ne fait aucun doute.

Lichtenstein continue à provoquer notre regard avec une adresse que l'on interprète souvent comme une forme de grâce, et avec un grâce qui s'élève quelquefois au rang de la grandeur. Ses immenses parodies des peintures murales de style 1930, 'Preparedness' et 'Progress through Chemistry' notamment, remettent en cause certaines idées reçues sur l'art monumental tout en nous présentant sa propre vision de l'art "héroïque", un art qui capture une grande surface par des moyens formels puissants et connus et qui, ce faisant, redéfinit un "grand thème" avec délicatesse et générosité. Par un déploiement de tracés puissants, de couleurs mates et de points également dispersés, Lichtenstein redonne à l'art une dimension monumentale, avec d'autant plus d'efficacité qu'il laisse libre cours à son humour.

Textes extraits du dépliant "Roy Lichtenstein 1970-1980"
traduits par Sabine Boulongne

LISTE DES OEUVRES

PEINTURES

Toutes les oeuvres sont à l'huile et acrylique sur toile, sauf indication différente.

- . MIRROR IN SIX PANELS. 1971
Miroir en six panneaux
- . MIRROR 1. 1971
Miroir 1
- . MIRROR 3. 1971
Miroir 3
- . BANANAS & GRAPEFRUIT 1. 1972
Bananes & pamplemousse
- . MIRROR. 1971
Miroir
- . STILL LIFE WITH GLASS AND PEELED LEMON
1972. Nature morte au verre et au citron
- . STILL LIFE WITH GOLDFISH. 1972
Nature morte au poisson rouge
- . ARTIST'S STUDIO, LOOK MICKEY. 1973
Atelier de l'artiste, Regarde Mickey
- . CAPE COD STILL LIFE II. 1973
Nature morte "Cape Cod" II
- . CUBIST STILL LIFE WITH VASE AND FLOWERS
1973. Nature morte cubiste avec vase
de fleurs
- . STILL LIFE WITH CRYSTAL BOWL. 1973
Nature morte à la coupe de cristal
Whitney Museum of American Art
New York. Acrylique sur toile.
- . THINGS ON THE WALL. 1973
Objets sur le mur
- . TROMPE L'OEIL WITH LEGER HEAD
AND PAINTBRUSH. 1973
Trompe l'oeil avec pinceau et
tête à la manière de Léger
Acrylique sur toile
- . COW TRIPTYCH (COW GOING ABSTRACT). 1974
Vache devenant abstraite.
- . CUBIST STILL LIFE WITH PLAYING CARDS. 1974
Nature morte aux cartes à jouer
- . ENTABLATURE. 1974
Entablement
Huile, acrylique et peinture métallique,
avec sable, sur toile
- . ENTABLATURE. 1974
Entablement
Acrylique et peinture métallique,
avec sable, sur toile
- . ECLIPSE OF THE SUN II. 1976
Eclipse du soleil II
- . PURIST PAINTING IN GREEN. 1975
Peinture puriste en vert
- . PURIST STILL LIFE. 1975
Nature morte puriste
- . THE VIOLIN. 1976
Le violon
Denver Art Museum
- . STILL LIFE WITH BEADS. 1976
Nature morte aux perles
- . STILL LIFE WITH FOLDED SHEETS. 1976
Nature morte aux draps pliés
Sydney and Frances Lewis Foundation,
Richmond
- . STILL LIFE WITH TABLE LAMP. 1976
Nature morte à la lampe
- . GIRL WITH TEAR III. 1977
Jeune fille à la larme III
- . PORTRAIT. 1977

- . THE CONVERSATION. 1977
- . SELF PORTRAIT. 1978
Autoportrait
- . DR. WALDMANN. 1979
- . HEAD WITH BRAIDS. 1979
Figure avec des tresses
Acrylique sur toile
- . PORTRAIT OF WOMAN. 1979
Portrait de femme
- . POW WOW. 1979
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Ludwig Collection, Aachen
- . FOREST SCENE. 1980
Scène de forêt

SCULPTURES

- Maquettes en bois peint
- . CUP AND SAUCER II. 1977
Tasse et soucoupe
 - . GOLDFISH BOWL I. 1977
Bocal à poissons rouges
 - . LAMP II. 1977
 - . MIRROR II. 1977

DESSINS

Les dessins sont à la mine de plomb et aux crayons de couleurs, sauf indication différente.

- . ENTABLATURE. 1971
Entablement
Mine de plomb sur papier
- . ENTABLATURE N° 13. 1971
Mine de plomb sur papier
- . Esquisses de Miroirs. 1971
Mine de plomb sur papier
- . Esquisses de Brushstroke, Miroirs ovales
Miroirs à six panneaux. 1971
- . Etude pour un Miroir à six panneaux. 1971
- . Etude pour un Miroir à trois panneaux.
1971

- . JAR AND APPLE. 1980
Pichet et pomme
- . LANDSCAPE WITH FIGURES AND RAINBOW. 1980
Paysage avec personnages et arc en ciel
Ludwig Collection, Aachen
- . RED APPLE. 1981
Pomme rouge
- . TWO YELLOW APPLES. 1981
Deux pommes jaunes
- . LANDSCAPE THROUGH TREES. 1981
Paysage à travers des arbres
- . WOMAN. 1981
Femme

- . GOLDFISH BOWL II. 1978
Bocal à poissons rouges
- . DOUBLE GLASS. 1980
Verre double
- . EXPRESSIONIST HEAD. 1980
Tête expressionniste
- . Esquisses pour 'Artist's Studios',
'Still Lives' 1972
- . Esquisses pour 'Still Life'. 1972
- . Etude pour 'Grapefruit Triptych'
1972
- . Etude pour 'Still Life with Longhorn Skull
and Cactus' (Nature morte : crâne de bête
cornue et cactus). 1972
- . Etudes pour 'Still Life with Bottle and
Bluefish' (Nature morte : bouteille et
poisson bleu). 1973

- . Etude pour 'Artist's Studio, Look Mickey'
1973
- . Etude pour 'Sailboats.' (Voiliers). 1973
- . Etude pour 'Things on the Wall'. 1973
(Objets sur le mur)
- . Esquisse de Trompe l'Oeil. 1973
- . Etude pour 'Artist's Studio', 'Danse' 1974
Mine de plomb, crayon de couleur, et
collage sur papier

- . Etude pour 'Artist's Studio, Foot Medication'
1974. (Atelier de l'Artiste, soin de pied)
Mine de plomb, crayon de couleur, et
collage sur papier
- . Etude pour 'Cubist Still Life with Cello'
1974 (Nature morte cubiste avec violoncelle)
- . Etude pour 'Glass and Lemon Before a Mirror'
1974. (Verre et citron devant un miroir)
- . Etude pour 'Portrait Triptych'. 1974
Mine de plomb, crayon de couleur et collage
sur papier.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

1929 86 à New York

1939 Etudes à l'Art Students League, New York

1940-43 Cours à l'Ohio State University, Columbus

1943-45 Sert dans l'armée en Europe

1945 Diplômé de l'Ohio State University

1948-51 Enseigne à l'Ohio State University

1951 Première exposition personnelle à la Carlisch Gallery, New York

1951-52 Vit à Cleveland, Ohio où il exerce des métiers variés (dessinateur industriel, graphiste)

1952-57 Expose régulièrement à la John Heller Gallery, New York

1957-60 Professeur assistant à la State University of New York, Oswego

1960-63 Professeur assistant au Douglass College, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey
Dans les années 60 participe à de nombreuses expositions à l'étranger

1962 Exposition à la Galerie Leo Castelli, New York, où il exposera désormais régulièrement

1963 S'installe à New York

1963-68 Expositions : Ferus Gallery, Los Angeles; Galerie Thana Sonnabend, Paris.
Walker Art Center, Minneapolis; Contemporary Arts Center, Cincinnati; Stedelijk Museum, Amsterdam...

1969 Exposition de l'ensemble de son oeuvre au Solomon R. Guggenheim Museum, New York

1970 S'installe à Southampton, New York

Depuis 1967, l'oeuvre de Lichtenstein a été présentée régulièrement dans les galeries des Etats-Unis et d'Europe et dans les principaux musées du monde : Centre National d'Art Contemporain, Paris (1975), Nationalgalerie, Berlin (1975); Seattle Art Museum (1976); The Institute of Contemporary Art, Boston (1978)...

ROY LICHTENSTEIN 1970-1980

AMERICAN EXPERIENCE ET L'ART

NOTICE BIOGRAPHIQUE

- 1923 Né à New York
 - 1939 Etudes à l'Art Students League, New York
 - 1940-43 Cours à l'Ohio State University, Columbus
 - 1943-46 Sert dans l'armée en Europe
 - 1949 Diplômé de l'Ohio State University
 - 1949-51 Enseigne à l'Ohio State University
 - 1951 Première exposition personnelle à la Carlebach Gallery, New York
 - 1951-54 Vit à Cleveland, Ohio où il exerce des métiers variés (dessinateur industriel, graphiste)
 - 1952-57 Expose régulièrement à la John Heller Gallery, New York
 - 1957-60 Professeur assistant à la State University of New York, Oswego
 - 1960-63 Professeur assistant au Douglass College, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey
Dans les années 60 participe à de nombreuses expositions à l'étranger
 - 1962 Exposition à la Galerie Leo Castelli, New York, où il exposera désormais régulièrement
 - 1963 S'installe à New York
Expositions : Ferus Gallery, Los Angeles; Galerie Ileana Sonnabend, Paris...
 - 1966-68 Expositions au Cleveland Museum of Art ; Pasadena Art Museum ; Walker Art Center, Minneapolis ; Contemporary Arts Center, Cincinnati ; Stedelijk Museum, Amsterdam ...
 - 1969 Exposition de l'ensemble de son oeuvre au Salomon R. Guggenheim Museum, New York
 - 1970 S'installe à Southampton, New York
- Depuis 1967, l'oeuvre de Lichtenstein a été présentée régulièrement dans les galeries des Etats-Unis et d'Europe et dans les principaux musées du monde : Centre National d'Art Contemporain, Paris (1975), Nationalgalerie, Berlin (1975); Seattle Art Museum (1976); The Institute of Contemporary Art, Boston (1978)...

NOTICE BIOGRAPHIQUE

1923 Né à New York
 1929 Études à l'Art Students League, New York
 1940-43 Cours à l'Ohio State University, Columbus
 1943-48 Part dans l'armée en Europe
 1949 Diplôme de l'Ohio State University
 1949-51 Enseigne à l'Ohio State University
 1951 Première exposition personnelle à la Carlisbach Gallery, New York
 1951-54 Vit à Cleveland, Ohio où il exerce des métiers variés (dessinateur industriel, graphiste)
 1952-57 Expose régulièrement à la John Heller Gallery, New York
 1957-60 Professeur assistant à la State University of New York, Oswego
 1960-63 Professeur assistant au Douglass College, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey
 Dans les années 60 participe à de nombreuses expositions à l'étranger
 1963 Exposition à la Galerie Leo Castelli, New York, où il expose désormais régulièrement
 1963 S'installe à New York
 1966-68 Expositions au Cleveland Museum of Art ; Pasadena Art Museum ; Walker Art Center, Minneapolis ; Contemporary Arts Center, Cincinnati ; Stedelijk Museum, Amsterdam ...
 1969 Exposition de l'ensemble de son oeuvre au Solomon R. Guggenheim Museum, New York
 1970 S'installe à Southampton, New York
 Depuis 1967, l'oeuvre de Lichtenstein a été présentée régulièrement dans les galeries des États-Unis et d'Europe et dans les principaux musées du monde : Centre National d'Art Contemporain, Paris (1972), Nationalgalerie, Berlin (1973) ; Seattle Art Museum (1976) ; The Institute of Contemporary Art, Boston (1978) ...

ARTICLES AMERICAN EXPRESS ET L'ART TROUVÉ À PARIS

1972 - 1982

22 septembre - 18 décembre 1982

American Express est une société internationale de voyage et de tourisme qui propose des services financiers. La société considère que la protection et la promotion de l'art constituent l'une des responsabilités des entreprises : l'art est un langage universel qui rapproche les êtres humains et les cultures.

Ainsi l'American Express a-t-il créé, en 1954, une fondation destinée à promouvoir des activités artistiques, la santé, le bien-être social, la conservation du patrimoine artistique, la sauvegarde de l'environnement, etc.

Outre l'exposition consacrée à Roy Lichtenstein, la Fondation American Express participe actuellement à une importante rétrospective des oeuvres de Henri Cartier-Bresson, organisée à la Fondation de la Photographie, à Lyon (du 2 septembre au 31 octobre).

En 1982, la société a également patronné une exposition consacrée au maître espagnol dit Le Gréco, à Madrid. Cette exposition circulera aux États-Unis en 1983.

Citons parmi les récentes activités de la Fondation, sa participation à une tournée américaine du London Symphony Orchestra, en l'honneur du 75e anniversaire de l'orchestre, et à une exposition de quatre peintres - Chirico, Ernst, Magritte et Miró - organisée par le Musée d'Art Moderne de New York, ou encore, la restauration d'une fontaine du 16e siècle à Bruxelles, la remise de dons à de nombreux organismes d'aide sociale, etc.

En France, la Fondation a participé, en 1981, à la restauration des orgues Renaissance de la cathédrale de Strasbourg et a décidé, en 1982, de doter d'un prix de 6.000 dollars la jeune compagnie de ballet qui obtiendra le prix de la critique décerné lors du Forum de la Danse organisé dans le cadre du 20e Festival de Danse de Paris. Ce Forum, qui se tiendra au Centre Georges-Pompidou, du 4 au 24 octobre prochains, rassemblera douze compagnies en provenance de sept pays.

Paris, Septembre-octobre 1982

Musée des Arts Décoratifs

AFFICHES ET SIGLES DU FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS

1972 - 1982

22 septembre - 19 décembre 1982

A l'occasion de la publication du livre sur les dix premières années du Festival d'Automne, le Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale présente les maquettes d'affiches et de sigles que le Festival d'Automne lui a données en 1981, avec l'ensemble des archives du Festival.

Dans sa volonté de donner une place privilégiée à la création artistique, le Festival d'Automne a fait appel chaque année à un artiste différent pour la conception de l'affiche et du sigle.

- 1972 : Pierre ALECHINSKY
- 1973 : ARMAN (affiche) et Jean DUBUFFET (sigle)
- 1974 : BRAM VAN VELDE
- 1975 : Pierre COURTIN
- 1976 : Valerio ADAMI
- 1977 : Jean TINGUELY
- 1978 : Juan MIRO
- 1979 : Cy TWOMBLY
- 1980 : Louis CANE
- 1981 : Eduardo ARROYO
- 1982 : Roy LICHTENSTEIN

L'ensemble est présenté dans le cadre de l'exposition Roy Lichtenstein

Horaires : en semaine de 13h à 19h - samedi et dimanche de 11h à 18h
Fermé le mardi.

AMERICAN EXPRESS ET L'ART

American Express est une société internationale de voyage et de tourisme qui propose des services financiers. La société considère que la protection et la promotion de l'art constituent l'une des responsabilités des entreprises. L'art est un langage universel qui rapproche les êtres humains et les cultures.

Ainsi l'American Express a-t-il créé, en 1954, une fondation destinée à promouvoir des activités artistiques, la santé, le bien-être social, la conservation du patrimoine artistique, la sauvegarde de l'environnement, etc.

Une exposition consacrée à Roy Lichtenstein, la Fondation American Express participe actuellement à une importante rétrospective des œuvres de Henri Cartier-Bresson, organisée à la Fondation de la Photographie, à Lyon (du 2 septembre au 31 octobre).

En 1982, la société a également patronné une exposition consacrée au maître espagnol dit Le Greco, à Madrid. Cette exposition circulera aux Etats-Unis en 1983.

Citons parmi les récentes activités de la Fondation, sa participation à une tournée américaine du London Symphony Orchestra, en l'honneur de l'anniversaire de l'orchestre, et à une exposition de quatre peintres - Chirico, Ernst, Magritte et Miró - organisée par le Musée d'Art Moderne de New York, ou encore, la restauration d'une fontaine du 16^e arrondissement de Bruxelles, la remise de dons à de nombreux organismes d'aide sociale, etc.

En France, la Fondation a participé, en 1981, à la restauration des orgues Renaissance de la cathédrale de Strasbourg et a décidé, en 1982, de doter d'un prix de 5.000 dollars la jeune compagnie de ballet qui obtiendra le prix de la critique décerné lors du Forum de la Danse organisé dans le cadre du 30^e Festival de Danse de Paris. Ce Forum, qui se tiendra au Centre Georges-Pompidou, du 4 au 24 octobre prochains, rassemblera dans une compagnie en provenance de sept pays.

Paris, septembre-octobre 1982

APPRETS ET STAGES DU FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS
1972 - 1982

23 septembre - 19 décembre 1982

A l'occasion de la publication du livre sur les dix premières années du Festival d'Automne, le Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale présente les supports d'affiches et de signes que le Festival d'Automne lui a données en 1981, avec l'ensemble des archives du Festival.

Dans sa volonté de donner une place privilégiée à la création artistique, le Festival d'Automne a fait appel chaque année à un artiste différent pour la conception de l'affiche et du signe.

- 1972 : Pierre ALCHINSKY
- 1973 : ARMAN (affiche) et Jean DUBUFFET (signe)
- 1974 : BRAM VAN VELDE
- 1975 : Pierre COURTH
- 1976 : Valerio ADAMI
- 1977 : Jean TINGURLY
- 1978 : Juan MIRA
- 1979 : CY TOWMBLY
- 1980 : Louis CASE
- 1981 : Eduardo ARROYO
- 1982 : Roy LICHTENSTEIN

L'ensemble est présenté dans le cadre de l'exposition Roy Lichtenstein
Horaires : en semaine de 10h à 18h - samedi et dimanche de 11h à 18h
Fermé le mardi.

FRFAP - 1982 - AP - 01 - DDP