



SERVICE **E**DUCATIF

ABSTRACTION(S) en France

(Seconde moitié
du XX^e siècle)

9 novembre 07 - 20 janvier 08

Oeuvres d'André Marfaing
et
de l'Ecole de Paris

Exposition proposée par Alain Mousseigne

DOSSIER PEDAGOGIQUE ENSEIGNANTS
SERIE *A LA CROISEE DES CHEMINS*



SOMMAIRE :

ABSTRACTION(S) EN FRANCE DANS LA SECONDE MOITIE DU XX ^e SIECLE :	3
QUELQUES RAPPELS :	3
L'ECOLE DE PARIS :	4
PETITS RAPPELS SUR LA GENESE DE L'ABSTRACTION :	5
MARFAING, BROYEUR DE NOIR ? ANALYSE D'OEUVRES :	7
LES ŒUVRES DE MARFAING DANS LA COLLECTION DES ABATTOIRS :	16
BIBLIOGRAPHIE :	16
BIOGRAPHIE :	17
AUTRES ARTISTES PRESENTÉS DANS L'EXPOSITION : Oeuvres de la collection	18
QUELQUES RAPPELS LEXICAUX:	25
PISTES PEDAGOGIQUES :	27
ARTS PLASTIQUES ET VISUELS	27
EDUCATION MUSICALE	29
PHILOSOPHIE	30
HISTOIRE	30
HISTOIRE DES ARTS	30
TRANSDISCIPLINARITE	31
DOCUMENTATION PEDAGOGIQUE :	33
BIBLIOGRAPHIE :	34

ABSTRACTION(S) EN FRANCE DANS LA SECONDE MOITIE DU XX^e SIECLE :

QUELQUES RAPPELS :

C'est en 1910 que Wassily Kandinsky propose sa première aquarelle abstraite, d'ailleurs encore tout emprunte d'allusions naturalistes. Ses *Impressions*, réalisées un an plus tard, procèdent d'ailleurs encore d'une perception de la nature, alors que ses *Improvisations* ou *Compositions* se dissocient plus nettement de tout signe représentatif.

« *C'était l'heure du crépuscule naissant. J'arrivais chez moi avec ma boîte de peinture après une étude, encore perdu dans mon rêve et absorbé par le travail que je venais de terminer, lorsque je vis soudain un tableau d'une beauté indescriptible, imprégné d'une grande ardeur intérieure. Je restai d'abord interdit, puis je me dirigeai rapidement vers ce tableau mystérieux (sur lequel je ne voyais que des formes et des couleurs et dont le sujet était incompréhensible). Je trouvai aussitôt le mot de l'énigme : c'était un de mes tableaux qui était appuyé au mur sur le côté [et non sur sa base]. J'essayai le lendemain de retrouver à la lumière du jour l'impression éprouvée la veille devant ce tableau. Mais je n'y arrivai qu'à moitié : même sur le côté je reconnaissais constamment les objets et il manquait la fine lumière du crépuscule. Maintenant j'étais fixé, l'objet nuisait à mes tableaux.* » Ainsi le peintre rapporte-t-il, dans *Regards sur le passé*¹, la scène – véridique ou légendaire ? – de la naissance de l'art abstrait.

Longtemps, l'abstraction, objet d'épouvante ou étendard, provoqua des remous. Les partisans de la tradition voyant dans son avènement un parfait exemple de la confusion des valeurs esthétiques tandis que ses défenseurs, à l'inverse, estimaient acquis et irréversible l'abandon de la représentation en peinture comme en sculpture.

Fondée sur des aspects et des théories multiples, elle ne se laisse pas cerner facilement : Informelle² ou géométrique, intuitive ou calculée, expressionniste, lyrique, tachiste³ ou constructiviste, l'abstraction échappe à toute généralisation stylistique et ne relève d'aucun champ sémantique déterminé : elle s'est montrée capable d'accueillir des intentions artistiques et/ou philosophiques contradictoires.

Des critiques, tel Léon Degand, l'opposent à la figuration pour dire non ce qu'elle est, mais ce qu'elle n'est pas : « *La peinture abstraite est celle qui ne représente pas les apparences visibles du monde extérieur, et qui n'est déterminée, ni dans ses fins, ni dans ses moyens, ni dans son esprit, par cette représentation. Ce qui caractérise donc, au départ, la peinture abstraite, c'est l'absence de la caractéristique fondamentale de la peinture figurative, l'absence de rapport de transposition, à un degré quelconque, entre les apparences visibles du monde extérieur et l'expression picturale* »⁴

Avant d'être acceptée dans le langage courant, la désignation *art abstrait* fut donc pour le moins quelque peu "contournée". On lui préféra notamment les termes "art non figuratif", "art non objectif", ou encore "art concret" - puisqu'une œuvre est toujours "concrète".

Les œuvres abstraites s'adressent-elles plus directement que les autres à la sensibilité ou relèvent-elles d'une approche essentiellement intellectuelle ? Tout art, même le plus réaliste, est-il toujours d'abord abstrait, comme on l'a souvent prétendu ? S'il ne semble guère possible d'arbitrer définitivement, on peut en revanche conclure par une évidence : l'art abstrait n'est plus un véritable sujet de polémique.

La postmodernité a confiné cette querelle au rang de celles appartenant à une époque révolue. Les artistes eux-mêmes n'en font plus une opposition déterminante : l'abstraction est désormais une possibilité disponible parmi d'autres.

Elle s'avère cependant l'une des grandes aventures artistiques du XX^e siècle.

¹ *Regards sur le passé*, Vassili Kandinsky, Hermann, 1995

² Terme introduit en 1951 par Michel Tapié, critique d'art et théoricien, à l'occasion de l'exposition "Signifiants de l'informel"

³ Initialement utilisé dès 1889 par le critique Félix Fénéon pour décrire la technique impressionniste, le mot fut repris par Pierre Guéguen (critique d'art) en 1954

⁴ In Léon Degand, *Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction*, Boulogne : Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1956

L'ECOLE DE PARIS :

La plupart des artistes présentés dans l'exposition "Hommage à André Marfaing" s'apparente plus ou moins à ce que l'on a appelé *L'École de Paris*. Cette dénomination nécessite, pour sa part, quelques précisions :

" Ambiguë et discutable, ainsi apparaît en effet l'expression « École de Paris », désignant le rassemblement de peintres et d'artistes fixés à Paris, étrangers pour la plupart, attirés par le prestige des mouvements artistiques antérieurs et des quelques personnalités marquantes qui ont assuré le renom de la capitale française. Expression fabriquée, a posteriori, par quelques historiens de l'art et directeurs de galerie pour classer commodément et désigner à un public friand d'étiquette ce rassemblement hétéroclite d'artistes.

Après la longue nuit de la guerre et de l'occupation nazie, les années 1945-1950 apportaient à un public traumatisé, sevré de révélations dans le domaine des arts, la découverte éclatante offerte à une nouvelle génération d'un art caché, méprisé et méconnu du plus grand nombre, qui, brusquement, prenait la saveur inestimable d'une liberté retrouvée pour les uns, révélée pour la plupart des autres. Matisse, Braque, Picasso et, plus accessibles, Modigliani, Chagall, Soutine, Van Dongen devenaient synonymes de liberté, de joie, d'insouciance, d'insolence ou de défi.

Les conservateurs du musée d'Art moderne à Paris d'abord, premiers artisans de cette révélation, les marchands ensuite, comprirent très vite qu'il fallait faire quelque chose. Conférence d'initiation, films de moyen métrage, expositions rétrospectives, livres d'art répondirent à cet engouement d'un public grandissant.

Le Salon de mai est fondé dès 1945, celui des Réalités nouvelles en 1946.

Le directeur de la galerie Charpentier, organise alors une grande exposition annuelle, réunissant un choix d'œuvres récentes d'artistes « parisiens » sélectionnées par un jury et intitulée l'École de Paris, un catalogue-livre de l'organisateur tentant alors d'en préciser la « formule ».

Le terme d'école convient cependant bien mal à des artistes aussi divers que Bazaine, Pignon, Manessier d'une part, Bissière, Hartung, Soulages, de Staël, Atlan ou Zao Wou-ki d'autre part, assurant la relève des grands aînés de l'avant-guerre.

Quoi de commun entre eux, sinon qu'ils vivaient à Paris ? Il en faut plus pour constituer une école. "⁵

Après la Seconde Guerre mondiale, en Europe, et tout spécialement en France, les abstractions "gestuelle", "tachiste", "informelle" et/ou "lyrique"⁶ apparaissent. Malgré l'avalanche d'appellations qu'elles suscitent - et qui engendrent encore des débats de nos jours, elles ont pour point commun d'inverser le processus traditionnel : le signe précède sa signification. S'engage alors un travail d'inspiration formaliste sur les éléments constitutifs de la peinture : couleur, surface, cadre, format, etc. Dans cette perspective, chaque oeuvre résulte d'une invention fabricatrice jubilatoire, que le spectateur doit comprendre pour en jouir : "Voir" consiste alors à identifier le "faire". Cependant, l'identité du tableau ne se voit pas totalement remise en cause : les lois traditionnelles de la composition ou de la construction s'y perpétuent.

À l'interrogation de leurs aînés sur le sujet - « Quoi peindre ? » - les artistes émergents des années 1960 ont substitué une autre question : « Comment peindre ? ».

Question qui n'aurait pu spontanément surgir si des signes avant-coureurs n'avaient jalonné l'histoire de l'art depuis la fin du XIX^e siècle.

⁵ Guy BELOUET, "École de Paris" in *Encyclopaedia Universalis*

⁶ " Expression d'origine discutée, l'*abstraction lyrique* apparut en France vers 1947 ; elle sert à désigner toutes les formes d'abstraction qui ne relèvent pas de l'abstraction dite géométrique. C'est ainsi qu'on l'a appliquée à l'*action painting* de Pollock, de même qu'aux premiers travaux de peinture gestuelle de Mathieu, lui-même tributaire de l'oeuvre de Wols. Par la suite, le terme s'est étendu à l'*expressionnisme abstrait* américain (dont l'histoire propre est assez différente), puis au *tachisme*. Ces appellations ne sont pas synonymes en fait. Tout au plus pourrait-on dire que les diverses formes d'*abstraction lyrique* ont en commun une référence (pas toujours avouée) à la peinture de Kandinsky pendant les années 1913 et 1914. L'automatisme pratiqué par certains peintres surréalistes (Masson, plus tard Domínguez, Paalen et Matta, voire parfois Ernst) a influencé quelque peu l'*abstraction lyrique*. Étendue vers 1960, de manière excessive, à la *peinture informelle*, la notion d'*abstraction lyrique* s'est diluée en même temps que la mode passait au nouveau réalisme. " Gérard LEGRAND, critique, chargé de cours à l'Institut d'art et d'archéologie à l'université de Paris-I

PETITS RAPPELS SUR LA GENESE DE L'ABSTRACTION :

Au XIX^e siècle, la modernité, si elle ne songe pas encore à se débarrasser de la représentation, oppose néanmoins les qualités proprement plastiques de l'image à celles de ses composantes iconiques. Delacroix évoque une « *musique du tableau* » qui résulte de « *tel arrangement de couleurs, de lumières, d'ombres, etc.* » Si vous vous trouvez placé à une distance trop grande de la peinture pour savoir ce qu'elle représente, dit-il, « *vous êtes pris par cet accord magique* ». Baudelaire prolonge la pensée du peintre : « *Une figure bien dessinée vous pénètre d'un plaisir tout à fait étranger au sujet. Voluptueuse ou terrible, cette figure ne doit son charme qu'à l'arabesque qu'elle découpe dans l'espace.* »

Dans les années 1880, de nombreux amateurs ne voient littéralement pas les « motifs » que les impressionnistes transcrivent sur leurs toiles.

Le critique Théodore Duret défend jusqu'aux ultimes limites alors concevables l'absolue indépendance de l'image et de la peinture. Son article consacré à Whistler et publié en 1881 dans *la Gazette des beaux-arts* retrace avec une logique implacable l'évolution de l'artiste américain : Dans un premier temps, les titres de ses œuvres en désignent le sujet. Plus tard, il ajoute un sous-titre, destiné à attirer l'attention sur « *la combinaison du coloris* ». Il inverse cet ordre de préséance lorsqu'il donne « *l'arrangement particulier des couleurs pour titre principal à certaines de ses œuvres, en mettant le sujet en sous-titre* ». Enfin, il en viendra à « *supprimer absolument toute espèce de titre, autre que celui tiré de l'arrangement des couleurs* ».

N'oublions pas, par ailleurs, la célèbre définition de toute peinture donnée par Maurice Denis : « *Se rappeler qu'un tableau - avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.* »

L'étape subséquente conduit évidemment les artistes à se détacher de toute *mimesis*. Guillaume Apollinaire écrira dans *Les Peintres cubistes* (1913) : « *Les jeunes artistes-peintres des écoles extrêmes ont pour but secret de faire de la peinture pure.* » Pour eux, « *le sujet, qui décidait à peu près seul des préférences des autres, n'est plus qu'un accessoire* ».

Le *Carré noir* présenté par Malevitch à la fin de 1915 dans l'exposition 0,10 (à Petrograd) présente une surface picturale « *plus vivante que tout visage où sont fourrés une paire d'yeux et un sourire* ». Fondateur d'un nouveau mouvement, il affirme : « *Je me suis transfiguré dans le zéro des formes et je suis allé au-delà du zéro vers la création, c'est-à-dire vers le suprématisme, vers le nouveau réalisme pictural, vers la création non figurative. Le suprématisme est le début d'une nouvelle culture [...] Le carré noir est un enfant royal plein de vie. C'est le premier pas de la création pure en art.* » La rupture n'est pas seulement affichée mais revendiquée.

Mondrian, Van Doesburg, Robert Delaunay, introduiront eux aussi de nouveaux formalismes.

Daniel Arasse⁷ nous rappelle que :

" La multiplication des mouvements en « isme » marque la prise de conscience d'une problématique spécifiquement picturale : la peinture veut se penser tout en se faisant. Les peintres en arrivent à ne plus considérer l'œuvre d'après leur personnalité originale, mais d'après l'originalité de leur théorie : c'est le triomphe du groupe, réuni pour mener à bien la révolution picturale et théorique. La prolifération des théories du début du XX^e siècle est ainsi liée au bouleversement effectif de la peinture. Les peintres remettent en cause les modes représentatifs sans avoir à leur disposition une théorie reconnue d'un art non représentatif, une théorie spécifiquement picturale de leur propre peinture, qui poserait conceptuellement le nouveau rapport de la signification et de la technique, qui montrerait comment la technique fabrique le sens, comment le « faire » fonde la signification. La théorie se fait donc sous forme de manifestes militants qui vont à la bataille en ordre dispersé, jusqu'au jour où s'instaure une structure d'accueil qui permet à l'enseignement de se présenter comme tel. Sans qu'on puisse y enfermer l'ensemble des mouvements picturaux, il n'en reste pas

⁷ Ancien élève de l'ENS, ancien membre de l'École française de Rome, Daniel Arasse a enseigné l'histoire de l'art à la Sorbonne. Directeur de l'Institut français de Florence de 1982 à 1989, puis directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales, il est décédé en 2003

moins que le Bauhaus, par son caractère institutionnel, constitue un phénomène capital : véritable école, comparable aux Académies du XVI^e siècle, il dispense un enseignement pratique et théorique, destiné à rendre compte systématiquement de toute l'activité artistique contemporaine ; il vient prolonger et couronner l'effort conceptuel du début du XX^e siècle.

Les peintres dégagent désormais la spécificité du domaine pictural. On peut citer les textes où Klee propose une théorie de la technique comme théorie des signes picturaux et réciproquement : « *L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible [...] Les éléments spécifiques de l'art graphique sont des points et des énergies linéaires, planes et spatiales [...] La genèse comme mouvement formel constitue l'essentiel de l'œuvre [...] La formation détermine la forme et prime en conséquence celle-ci.* » Le « faire » est donc essentiel à l'œuvre, il en est l'« idée » ; la hiérarchie traditionnelle est renversée ; « *La forme est fin, morte. La formation est vie [...] Songer donc moins à la forme (« nature morte») qu'à la formation. Se tenir énergiquement au chemin, se rapporter sans discontinuer au jaillissement idéal primordial.* » Il s'ensuit une conséquence capitale : un « sens » spécifiquement pictural qui se caractérise par la multiplicité des « significations » de l'œuvre achevée. « *L'œuvre plastique présente pour le profane l'inconvénient de ne savoir où commencer (la lecture), mais, pour l'amateur averti, l'avantage de pouvoir abondamment varier l'ordre de lecture et de prendre ainsi conscience de la multiplicité de ses significations [...] L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre.* »

Les théories de Klee ont eu un intérêt considérable, non seulement pour les artistes, mais aussi pour le spectateur et l'historien lui-même. En posant de façon nouvelle le rapport des moyens techniques et du sens, elles montrent que le point, la ligne, la touche, les tons, la composition sont les véritables *signes* du peintre. En faisant la théorie de ces signes picturaux, Klee évite à l'historien d'assimiler purement et simplement le procès du sens dans la peinture à celui de la signification dans la littérature. Il l'oblige à toujours revenir à la spécificité de la « pensée figurative », à respecter l'originalité du domaine pictural, irréductible au domaine littéraire ou conceptuel, malgré les rapports qu'ils entretiennent. "

L'écriture automatique pratiquée par Masson et Michaux a, elle aussi, fortement contribué à l'émergence d'une nouvelle conscience de la pratique du peintre.

La voie de l'abstraction ayant largement été ouverte, il s'agit, dans la période d'après-guerre, d'en tirer les conséquences pour la pratique picturale et de ne plus la faire dépendre de critères esthétiques basés sur la quête d'une idéale pureté. Une conception impulsive de la création privilégiant la matière picturale et le geste de l'artiste se fait jour.

Force est de constater un réel penchant des artistes abstraits pour l'expression, terme aux acceptions multiples dont l'une renvoie à l'expression de soi.

Cette peinture, s'informant⁸ d'elle-même, questionne ses modes d'apparition et d'existence.

Plus tard, l'optical art, le minimal art, comme bien d'autres mouvements issus de l'abstraction, tenteront de s'en tenir strictement au visible.

Aux États-Unis, l'expressionnisme abstrait apportera également sa contribution au problème du sens de l'œuvre d'art.

Quant à Jackson Pollock, dont la technique du *dripping*⁹ a suscité moult commentaires, il affirmera :

« *Peu importe la manière dont la peinture est appliquée du moment que quelque chose a été dit.* »

⁸ A entendre au sens de " se donner forme ", " se mettre en forme "

⁹ Le terme provient de la gastronomie. Le *dripping*, c'est la graisse de rôti, mais aussi l'égouttage, le dégoulinage. Procédé de l'égouttage : projection de la peinture sur une toile posée à plat sur sol

MARFAING, BROYEUR DE NOIR ? ANALYSE D'OEUVRES :

" *Les autres disent que je peins en noir et blanc. Ne voient-ils autre chose ?* " Demandait-il alors que la question de la répartition de la lumière constitue l'essentiel de son œuvre.

Donc... Abstraction faite de la couleur (mais est-ce bien envisageable ?), que voit-on ?

Couvertes de plages fortement contrastées, ses toiles sont le reflet d'une énergie continue et de plus en plus maîtrisée au fil des ans.

La lumière, semblant sourdre de l'arrière du tableau, constitue un thème récurrent, emprunt de vitalité. Les formes, reprises de toile en toile, engendrent des altérations, des permutations, des variations qui se renouvellent à chaque étape pour révéler une identité systématiquement remise en cause. Peut-on alors parler de série ?

Son langage plastique - basé sur l'antagonisme de forces inertes ou dynamiques - pose la question de l'évolution de ces deux courants énergétiques au sein d'un espace bidimensionnel, de leur organisation, de leur affrontement, de leur dialogue.

Trait, trace, transe fédèrent des lignes-forces ; lignes et bandeaux tranchent des espaces concis, révèlent, empiètent...

L'écriture nerveuse et large, ayant pour outils la brosse et la spatule, entraîne parfois des "dérapages", des "déchirures".

Noirs acier ou veloutés, blancs purs ou nacrés, ocres sourds, terres : la lumière se fond dans ces multiples passages, dans ces valeurs échelonnées entre le clair et le foncé. Elle montre des hésitations, des repentirs, des demi-teintes. Sa force centripète nous dévoile un flux immanent impossible à cerner, ni même à définir, mais qui, d'un premier abord, traverse le champ pictural.

Royaume où le noir brillant capture la lumière externe, tandis que le blanc (interne) la dispense, et que, ça et là, de légères traces colorées enrichissent les toiles de leur nuance délicate et presque insolite.

" N'avez-vous jamais (...) éprouvé le sentiment que la clarté qui flotte, diffuse, dans la pièce, n'est pas une clarté ordinaire, qu'elle possède une qualité rare, une pesanteur particulière ? N'avez-vous jamais éprouvé cette sorte d'appréhension qui est celle que l'on ressent face à l'éternité, comme si de séjourner dans cet espace faisait perdre la notion du temps, comme si les ans coulaient sans qu'on s'en aperçoive, à croire qu'à l'instant de le quitter, l'on sera devenu soudain un vieillard chenu ?"
(Tanizaki Junichiro, *Eloge de l'ombre*, 1933)

La première période, très matiériste, se manifeste jusque 1970 environ.

La "gestualité pure" qui y est à l'œuvre cadence la surface en y créant reliefs, creux, fractures, colmatages. Les conjugaisons impulsives et le crépitement des touches provoquent une fracassante explosion d'effets :

Jouant de l'addition et de la soustraction de matière, le peintre nous confronte à une tempête, à un champ clos de conflits, de déchirements, d'arrachements, de brèches, de failles, de boursoufflures, de balafres, de griffures, de hachures, voire de giclures et de coulures parfois...

L'accumulation fébrile et massive des coups de brosse engendre un enfouissement progressif des signes les uns sur les autres, un enchevêtrement qui confinerait à leur ensevelissement, si ne leur était donnée quelque possibilité de ressurgir, de-ci de-là, par balayage ou trituration des couches antérieures.

Usant de ruptures entre pâte et jus coloré, tout un jeu s'établit entre l'opaque et le transparent, l'épais et le subtil.

La richesse des textures (lisses ou rugueuses), l'aspect de la surface (mat ou brillant) nous offrent une forme nourrie, tactilement délectable, déployée ou fragmentée par le rythme précipité du geste. La variation des axes tracés par la brosse et/ou la spatule amplifie la coexistence de divers moments dispersés sur la toile. Du coup, le temps – bien que n'étant pas exprimé - apporte sa densité, aussi.

Par ailleurs, le travail opéré sur l'espace littéral du tableau accroît, par les couleurs utilisées, la perception d'un espace suggéré : Toute la sensualité du clair-obscur s'y manifeste par les teintes, nuances, valeurs utilisées. Le contraste maximum entre des tons sombres, rompus, et quelques blancs, concourt à la perception d'une "profondeur", il exacerbe les quelques réapparitions du fond, de l'arrière-plan, du subjectile, et procure à l'œil des interstices permettant d'aller au-delà de la surface agitée, d'échapper à l'ombre pour tomber dans les profondeurs du jour.

Cette "nuit minérale" traversée de part en part de lueurs phosphorescentes contribue au mystère ayant pétrifié la volonté de domination de la matière.

Cette tumultueuse effervescence dynamique, cette puissance de choc spontanée auront engendré des "continents" construits à grands coups, où le plus lourd semble dominer le vide.

La peinture dans tous ses états :

Au fil des salles, les effets s'offrent au regard. La peinture s'y dévoile à la faveur de jeux de lignes, d'animation de surface, de reflets, de couleurs, de valeurs. Elle nous prouve à quel point son identité est relative au peintre, à ses outils, aux matériaux employés, à tous les prolongements de son corps en action, à tout ce qui ressortit à la facture.

"Je pense à des peintures qui seraient tout uniment faites d'une seule boue monochrome sans aucune variation de couleurs, ni de valeurs, ni même d'éclat et de texture et où seraient mises en œuvres seulement toutes les façons de marques, traces et empreintes vives d'une main besognant la pâte."

Jean Dubuffet

Allons donc voir, au plus près, comment Marfaing " besogne ", bien qu'il ne suive pas le précepte du monochrome évoqué par son pair...

Sa pâte s'exhibe.

Gros plans¹⁰ sur quelques centimètres carrés où les effets se présentent comme des plaisirs :

DILUTION



Efflorescences spontanées
dues à la liquidité, à la fluidité



Consistance plus pâteuse
Orientation variée des touches

¹⁰

© Evelyne Goupy



Incursion de bleu évanescent,
trame visible du support (support)



Transparence/Opacité
Réserves

OUTILS



Saillies obliques, débords de la spatule



Traces diverses:
Sillons des poils de la brosse
Etirement de la pâte à la spatule

MATIERE



Addition/Soustraction de matière



Griffures, incisions
dans la pâte encore fraîche



Répartition inégale des empâtements : reliefs, texture



Arrachement, décolllement, succion



Jeux de lumière, reflets, brillances obtenus par l'irrégularité de la surface



Dynamisme et rythme des touches plus ou moins longues et larges
Matité

COULEUR



Camaïeu de bruns



Nuances et valeurs en clair-obscur

La seconde "période" de l'artiste, qui s'étendrait de 1970 à 1987 (année de son décès) relève d'une quête d'absolu où le durcissement du style se fait intransigeance.

"Je trouvais ma peinture trop bavarde.
Il faut enlever les adjectifs, ne conserver que les verbes."

L'utilisation du contraste maximum Clair/Foncé (Blanc/Noir) confère de la pureté à ces productions.
" J'aime un monde de valeurs, un monde où règnent le silence et la lumière. Les couleurs sont choses artificielles. "

Toute nuance ayant disparu, ce n'est plus le règne du clair-obscur qui nous captive, mais la dualité entre deux non-couleurs ambitionnant une plénitude spatiale.

Apparent affrontement car, en effet, ombre et clarté dialoguent, interagissent, se mesurent l'une à l'autre, coexistent - intimement dépendantes l'une de l'autre. S'équilibrant dans une perception simultanée, elles dévoilent une signifiante complémentarité. Le noir et le blanc s'épousent, étant chacun la révélation ou l'illumination de l'autre.

Mais aux zones-frontières, sur les crêtes du sombre, des poussées de tension sont encore perceptibles. Ces masses dures drainent encore, en frange, quelques résidus qui s'effilochent, quelques lueurs colorées, parfois.

La surface de la toile est traitée en aplats d'où s'exhale une forte intensité. La cadence stricte et syncopée engendre de la compacité, parfois traversée d'une échancrure incisive et ferme.

La forme devient plus géométrique, organisée par la présence insistante de lignes de force horizontales et verticales, plus rarement obliques. Cette écriture concentrée, plus "construite", plus ascétique, démontre un total contrôle de soi.

Nous pouvons, par ailleurs, questionner ici l'incidence de la délimitation quadrangulaire du cadre sur l'agencement interne des éléments plastiques.

Cette matière lisse et plane nous entraîne bien loin du bavardage lyrique de la première époque. Le champ, l'étendue picturale font montre d'une grande maîtrise : mouvement, élan, retenue se conjuguent afin de mettre l'ensemble en tension - tout en parvenant à un fragile équilibre, à une délicate stabilité. Faussement symétriques parfois, les lignes et masses semblent en quête d'ordre dans la fracture.

La lecture se fait d'emblée, se cristallise en un instant fulgurant.

Avancée/Recul ? Où est le fond ? Où est la forme ? L'apprêt blanc de la toile, laissé en réserve, acquiert une importance égale à celle de la figure.

Marfaing, ici, construit sa toile plus qu'il ne la recouvre, misant sur la sobriété d'épure du trait, sec comme un tranchant de lame¹¹. Ces signes denses naissent d'une appréhension aiguë de l'espace.

La lumière, du coup, s'en trouve comme spiritualisée.

Dans cette fidélité au "contre-jour", le parcours du peintre s'inscrit dans une volonté de parvenir à l'essentiel avec des moyens en nombre de plus en plus restreint. Mais, pour autant, si le "vocabulaire" est sobre, les combinatoires de sa "syntaxe" gestuelle le multiplient à l'infini. L'artiste "compose", cherchant derrière l'aspect des choses leur densité et leurs rapports. Il amplifie les contrastes : calme/agité, ouvert/fermé, horizontal/vertical... et offre à notre vue le *mouvement* du visible, le surgissement d'un ordre : du visible articulé.

Son œuvre gravée présente, par ailleurs, un éclairant raccourci de cette approche.

¹¹ " On peut opposer Soulages, tempétueux, matériel, sensuel, même sous la rigueur de ses dernières toiles, à la sévérité, à l'ascétisme de Marfaing. La peinture tourmentée et batailleuse laisse peu à peu la place à un art sans matière, où le blanc, souligné d'éclairs bleus, se charge de toute l'énergie d'une lame à l'instant de frapper (...)" Frédéric Edelman, *le Monde*, 18 octobre 1986



Photo Jean-Luc Auriol et Alain Gineste
© Adagp

André Marfaing

Toulouse (Haute-Garonne), 1925 - Paris, 1987

Juin 1980

juin 1980

Acrylique sur toile

116 x 89 cm

Le regardeur ressentira sans doute le besoin de rattacher du symbolisme à tout ceci : une œuvre, ça veut, ça doit "forcément" dire, raconter, quelque chose... Comme si des superstructures mentales venaient s'ajouter aux supports matériels et techniques, toute réception est faite d'interprétation : Quel sens, alors, pourra-t-il extraire des indices exposés à ses sens? Ainsi se pose le problème de la teneur symbolique des formes picturales.¹²

Les pseudo meurtrières de lumière, apparaissant derrière des murailles opaques, pourront rappeler le décor d'une potentielle tragédie.

Ce sentiment d'inquiétude, de malaise, conduira peut-être notre observateur, par transfert, à supputer une certaine angoisse émanant de l'esprit - supposé tourmenté - de l'artiste. Or, pour qui – tel Pierre Cabane - a bien connu André Marfaing, cette hypothèse s'avère totalement incongrue... L'artiste se défendait d'ailleurs de peindre ses états d'âme : « *Je ne suis pas plus angoissé qu'un être normal.* » On objectera, par ailleurs, que l'impression de lutte, de combat, d'affrontement laisse largement apparaître des plages d'apaisement, de méditation, de silence...

Sans doute, au regard de la dualité entre le clair et l'obscur, sera-t-on tenté de formuler des équivalences symboliques relatives au Noir et au Blanc :

Lutte entre le bien et le mal, la pureté et les ténèbres, l'être et le néant, la vie et la mort, la joie et la tristesse, le ciel et la terre, la conscience et la confiance ... Cette liste de concordances, relevant autant de la mystique, de la métaphysique que du psychologique, pourrait encore se voir allongée.

Il était une fois... Le Chaos (Béance), ensuite apparurent Gaïa (la terre), le Tartare (monde inférieur situé dans les entrailles de la terre), Érèbe (ténèbres au sein du Tartare), Éros (la pulsion de vie) et enfin la Nuit (puissance des ténèbres).

Dans tout le monde antique, la nuit était considérée comme une force élémentaire car sa troublante obscurité pouvait receler des forces maléfiques. Les mythes successifs lui attribuèrent une personnalité divine qui la rendit dès lors beaucoup moins mystérieuse et donc moins redoutable. Néanmoins, dans les mythologies grecques et romaines, la déesse Nuit était respectée, même par les Dieux. Dans l'*Illiade*, Homère la décrit comme maîtresse à la fois des dieux et des hommes. Elle jouait un rôle de premier plan dans la plupart des mythes classiques de création, et celui d'Hésiode n'y échappe pas. Dans la *Théogonie*, elle est le premier enfant du Chaos à procréer d'autres éléments de l'Univers. S'accouplant à Érèbe, elle donna naissance au Jour et à l'Éther. Plus tard, elle enfanta la plupart des maux qui assombrissent la vie des dieux et des humains, parmi lesquels le Destin, la Mort, la Misère, la Rancœur, la Fourberie et la Querelle³. La Querelle elle-même engendrera d'autres malheurs comme le Meurtre, le Carnage, la Guerre et le Désordre.

Le détour par les origines toulousaines du peintre conduira éventuellement l'érudite à faire état d'un dualisme teinté de manichéisme¹⁴, tout droit issu de l'histoire régionale du pays Cathare, au XII^e siècle. Cependant, à y regarder plus attentivement, les plages noires du peintre s'apparentent plus à un obscurcissement qu'à un noir absolu. Marfaing n'est pas un peintre monochrome. Sa dernière période offre beaucoup plus de subtilités qu'une simple opposition Noir/Blanc. Cette hypothèse "atavique" ne tient donc pas.

Le contre-jour trouvera peut-être de vagues échos dans le mythe de la caverne de Platon... Bien plus sûrement dans la "magie" d'une lumière immanente, divine....

D'après la vision biblique, lorsque Dieu créa le monde, l'univers était « vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme, un vent de Dieu tournoyait sur les eaux ».

Le premier jour, il créa la lumière par la parole (« *Que la lumière soit et la lumière fut* »)

Le deuxième jour, il sépara ciel et mer, créant ainsi la plate-forme de base du monde.

Le troisième jour, il créa la terre, la fertilisa et y parsema la végétation, donnant naissance à la vie.

Le quatrième jour, il créa le soleil et la lune pour indiquer l'alternance entre les deux états du monde (« *Dieu fit les deux luminaires majeurs : le grand luminaire comme puissance du jour et le petit luminaire comme puissance de la nuit, et les étoiles.* »).

Le cinquième jour, il peupla le ciel par les oiseaux et les mers par les poissons.

Le sixième jour, il décida de créer les êtres qui peupleront la terre ferme, donnant naissance au règne animal ainsi qu'à l'homme, être à son image et destiné à dominer la terre

Enfin, le septième jour, il se reposa bénissant et sanctifiant ces jours où il eut fini de créer le monde.¹⁵

¹² Cf. René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence* (1^{ère} édition 1962), Vrin, 1980

¹³ Relire *La Théogonie* d'Hésiode (Folio, 2001) et *L'univers, les dieux, les hommes*, Jean-Pierre Vernant, Points Seuil, 1999

¹⁴ Né à Ctésiphon, Mésopotamie, en 216, Mani sera le prophète du manichéisme. On pourra relire à ce sujet : Amin Maalouf, *Les jardins de lumière* (roman), Le Livre de Poche, 1992

¹⁵ Voir chapitres 1 à 5 de la *Genèse*

Certaines oeuvres peuvent évoquer, par leur apparence, la cartographie en relief d'un paysage, d'une étendue géographique... La pure plastique, le modelage de certaines surfaces, l'aspect organique des toiles de la première période ne peuvent qu'entrer en résonance avec la matérialité des roches, de la terre fendillée. Cette apparence tellurique peut rappeler les premières heures de la création et instaurerait le peintre en démiurge.

La sensibilité du spectateur le conduira vraisemblablement à y discerner un climat dramatique : toutes ces failles, déchirures, fractures, convoquent l'image mentale d'un cataclysme, de gouffres, de chute qui le renverrait peut-être à sa fragile condition face aux éléments, à des craintes archétypales de s'engloutir dans des failles, lui révélant son propre abîme.

En fait, à regarder ces peintures et ces lavis, de multiples images se pressent à notre esprit : pas une image précise, mais des images en foule, des impressions, des affects...

"La peinture fait sens pour le regardeur, dit Soulages, en fonction de ce qu'il est."

Mais peut-on "raconter" la peinture ? L'acte de peindre ? Comment dire la trace laissée par l'outil ? La densité d'une couleur ? Les effets de lumière sur une surface modulée ?

VOIR. Avant tout : voir ; car il semblerait que les plus grands malentendus découlent de ce qu'on passe plus de temps à discourir qu'à regarder !

Il ne s'agit pas, pour Marfaing, de représenter la réalité, de donner dans l'illusionnisme, la ressemblance, la séduction, la psychologie... mais de libérer la peinture du poids représentatif qui lui incombait les siècles précédents.

Son travail est proche de celui des peintres extrême-orientaux, en cela que ni l'art, ni la calligraphie, ni l'idéographie orientale ne craint les vides.

Le trompe-l'œil est inexistant dans cette civilisation, dans laquelle on ne cherche pas à "leurrer" le spectateur - l'effet de *réalisme* y étant congédié, dès l'origine, par l'insistance que porte l'artiste à l'espace - bien réel - bidimensionnel du tableau.¹⁶

Il convient encore d'insister sur une potentielle méprise entre la forme et le sens :

Une œuvre n'aurait-elle de sens que si elle figurait la forme d'un objet extérieur en le représentant ?

Le désengagement de l'imitation entraîne-t-il absence de forme et absence de sens ? L'acte de peindre n'est-il pas, concrètement, production de formes ? Et ces dernières cesseraient-elles de l'être parce que non "désignables" ? Sont-elles dénuées de sens sous prétexte qu'elles ne renverraient plus à un élément extérieur reconnaissable (signifiant/signifié) ?

Cette peinture ne décrit pas : elle célèbre, transforme peu à peu le fait plastique en dépouillement "architecturé".

Non, la peinture de Marfaing ne "raconte" pas : elle n'est porteuse d'aucune narration, d'aucun message "psychologique". Ce sont l'acte et l'aventure de peindre dans toute leur radicalité qui s'exposent ici.

L'artiste pose clairement le vrai problème, celui de la signification d'une œuvre d'art : ce n'est pas un paysage qu'il projette devant nous, mais des actes par lesquels l'homme peut se réaliser.

Il remonte très loin, nous permettant d'aborder les moments où les choses – aux premières heures - n'existaient qu'en tant que tensions.

¹⁶ " L'artiste doit, en cours d'exécution, mobiliser son corps entier, car il s'agit pour lui de faire passer tout le souffle dont il est animé dans le corps même des signes tracés. Niveau esthétique ensuite. L'artiste travaille sur un ensemble de figures incarnées à la structure complexe et variée. Une structure fondée sur des exigences de contrastes, de reliefs et d'harmonie rythmique, toutes qualités demandant à être réalisées instantanément. La calligraphie n'autorise pas la retouche. " François Cheng, in *Lire*, décembre 2001 / janvier 2002, " Entretien avec François Cheng " par Catherine Argand

Voir aussi François Cheng, *Vide et plein*, Le seuil, Collection Points essais, 1991

*" Le peintre " apporte son corps " dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement. "*¹⁷

Les toiles restent volontairement non titrées (seuls apparaissent le format et la date de réalisation) : aucun vocable préétabli ne peut influencer l'interprétation du spectateur. A lui de parachever le sens.

" Je ne mets pas de titres ; vous croiriez comprendre, COMPRENDRE ? "

" Si on comprenait l'art, on comprendrait aussi le comment et le pourquoi de l'univers. Nous n'en sommes pas là. "

Il remet en question, à chaque étape de son travail, l'aventure même du tableau, ne sachant jamais d'avance ce qui naîtra des données mises en œuvre. Le premier trait pratiqué sur la toile est une réalité avec laquelle il doit compter. Réalité qui, par voie de conséquence, va déterminer le devenir de l'œuvre. En faisant appel aux ressources expressives de son médium, l'artiste nous raconte l'affrontement entre l'homme qu'il est, seul, armé de ses outils de peintre, et la toile blanche. Ceci n'est pas sans rappeler certaines notes de Dubuffet :

*" Le point de départ est la surface à animer – toile ou feuille de papier – et la première tache de couleur ou d'encre qu'on y jette : l'effet qui en résulte. C'est cette tache, à mesure qu'on l'enrichit et qu'on l'oriente, qui doit conduire le travail. " Ou encore " L'œuvre d'art est d'autant plus captivante qu'elle a été une aventure et qu'elle en porte la marque, qu'on y lit tous les combats intervenus entre l'artiste et les indocilités des matériaux qu'il a mis en œuvre. Et qu'il ne savait pas lui-même où tout ceci le mènerait bien ! "*¹⁸

Cette démarche introduit surtout une autre notion : celle du risque en peinture.

Ainsi, la peinture devrait-elle se suffire à elle-même, en tant que "langage" ayant sa spécificité propre. Elle serait "*découverte et connaissance*" : un moyen offert à l'humain pour lui permettre d'ordonner son "*chaos*", pour ressaisir sa nature et conquérir toute sa puissance créatrice.

" Je rêve d'une société sans discours sur l'art. Où l'art va de soi. "

*Je pense au regard étonné que nous montrerait Fra Angelico ou le sculpteur africain si on l'interviewait sur la signification de son travail. "*¹⁹

Les interrogations du peintre rejoignent celles de l'homme et le mènent sur le chemin de la poésie.

"Le but de ma peinture n'est pas de solutionner des problèmes, mais de créer un monde complet et poétique."

Il attend d'une œuvre qu'elle ouvre un passage, qu'elle dévoile une issue...

Pour conclure, il est manifeste que les œuvres de Goya (à Castres et Madrid) ont dû constituer une influence locale non négligeable pour le jeune toulousain qu'il était – et qui n'a, par la suite, jamais démenti son admiration pour Rembrandt, Le Caravage, Georges de la Tour, Le Greco...

Avec la non-figuration, la question de l'éclairage était, elle aussi, appelée à faire une nouvelle carrière.

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Folio essais, 1964

¹⁸ Jean Dubuffet, "Notes pour les fins-lettrés", in *L'homme du commun à l'ouvrage*, Folio essais, 1973

¹⁹ Lire à ce sujet, Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, " le mythe de l'art ", chapitre VI, Folio essais Gallimard, 1992

LES ŒUVRES DE MARFAING DANS LA COLLECTION DES ABATTOIRS :



VI 1956
1956
Huile sur toile
162 x 113,5 cm



Mars 1964
1964
Huile sur toile
150 x 150 cm



Crevasse lumière
1965
Huile sur toile
130,5 x 97 cm



Composition XII-69
1969-1970
Huile sur toile
92 x 73 cm



Sans titre
1972
Sérigraphie sur papier
62,6 x 49 cm
n° 15/60



Sans titre
1972
Sérigraphie sur papier
62,5 x 48,9 cm
n° 18/60



Sans titre
1972
Sérigraphie sur papier
65 x 55 cm
n° 5/9



Juin 1980
juin 1980
Acrylique sur toile
116 x 89 cm



Mai 1981
1981
Acrylique sur toile
195,5 x 130,5 cm



Sans titre
1982
Lavis d'encre de Chine
sur papier
64,9 x 50 cm



Sans titre
1982
Lavis d'encre de Chine
sur papier
64,9 x 50 cm



Sans titre
1985
Eau-forte
66 x 50,2 cm
(hors marge : 35,5 x 33,5 cm)
n° 38/40

BIBLIOGRAPHIE :

Michel Ragon, « Marfaing », *Cimaise*, n°5, mai-juin 1958

Pierre Restany, « André Marfaing », *XX^e siècle*, n°14, juin 1960

Guy Marester, « André Marfaing, entre l'ombre et la lumière », *XX^e siècle*, n°33, déc.1969

Jacques Busse, Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, Paris, Bénézit, tome 7, 1976 ; réédition complétée, tome 9/14, 1999

André Marfaing, Beate Sydhoff, « Marfaing, le rêve de l'écriture large », Sverige, éditions Glemminge, 1977

Pierre Cabanne, « Marfaing », Paris, éditions de l'Amateur, 1991

Edmond Jabès, « André Marfaing », Montpellier, Fata Morgana, 1992

« Marfaing, catalogue raisonné des estampes », Comité national de la gravure française, 2002

Catalogue d'exposition, " Marfaing, peintures de 1970 à 1986 ", Centre d'Arts Plastiques, Royan, 11 juillet – 7 octobre 2007

BIOGRAPHIE :

André Marfaing est né le 11 décembre 1925, à Toulouse où il demeurera jusqu'en 1949.

Pendant les dernières années de ses études secondaires, André Marfaing a travaillé le dessin au fusain sur des antiquités dans une académie de sculpture à Toulouse, avant de choisir la peinture comme moyen d'expression. Il a complété une licence en droit en 1948, avant de décider de s'établir à Paris en 1949 pour se consacrer à la peinture. Au début de sa carrière, Marfaing est un coloriste de la figuration.

De nombreuses et importantes rencontres ponctuent les années 50 (Borès, Bissière, Estève, Manessier, Schneider, Soulages...) et le mènent de la figuration à la non figuration.

Très vite, il franchit le pas de l'abstraction – en 1953 – et en octobre 1956, il signe un contrat avec la galerie Claude Bernard à Paris où a lieu, en mai 1958, sa première exposition personnelle dont Michel Ragon témoigne dans *Cimaise*.

Peignant à l'huile, Marfaing aborde la technique de l'acrylique (peinture sur papier, liant vinylique) et réalise ses premières gravures en 1959. Il obtient, cette année-là, le prix Lissone de la Jeune Peinture et représente la France à la Biennale de Venise trois ans plus tard aux côtés de Manessier, Poliakoff, Messagier et Guitet.

En 1964, Marfaing rejoint Bitran, Corneille, Doucet, Gillet, Lindström et Tabuchi parmi les peintres défendus par Jean Pollak à la galerie Ariel.

Il expose dès lors régulièrement peinture, lavis et gravure en France et à l'étranger.

Mais c'est seulement à partir des années soixante-dix que Marfaing expose dans sa ville natale, grâce à l'esprit de nouvelles galeries : *At Home* en février 1970 et *Protée* en octobre 1972 (celle-ci organisera régulièrement des expositions lui étant consacrées jusqu'à sa fermeture).

Son œuvre est présente dans de multiples collections publiques.

André Marfaing meurt brusquement le 30 mars 1987 à Paris.

Des ouvrages, comportant des gravures originales de l'artiste, ont été réalisés par les éditions suivantes : Thierry Bouchard, André Biren, Clivages, Cristiani, la revue *Exit*, Pierre Lecuire.

En 2002, la Bibliothèque nationale de France a organisé, dans sa crypte, une exposition de ses estampes, intitulée " l'ombre et la lumière ".

"Les impressionnistes disaient que le noir n'existe pas dans la nature et ils le bannissaient de leur palette. Pour cette même raison, je l'emploie à peu près exclusivement..."

Les impressionnistes cherchaient à rendre la lumière du plein air.

Je cherche à construire un monde sans référence avec la nature extérieure et j'emploie pour cela d'autres moyens. Le noir et le blanc me semblent avoir le caractère de simplicité, d'absolu et de rigueur qui me convient..." Extrait de la revue *Exit* n°3-4 décembre 1974

AUTRES ARTISTES PRESENTÉS DANS L'EXPOSITION : Oeuvres appartenant à la collection



Roger Bissière

1886, Villerséal (Lot-et-Garonne) - 1964, Marminiac (Lot)

Crépuscule

1960
Huile sur toile
90 x 111 cm

"J'ai dû bien mal m'exprimer puisque vous avez conclu que je tenais à être un peintre abstrait. Or je n'ai cessé de répéter que j'étais non figuratif, je me refusais absolument à être abstrait. Pour moi un tableau n'est valable que s'il a une valeur humaine, s'il suggère quelque chose, et s'il reflète le monde dans lequel je vis. Le paysage qui m'entoure, le ciel sous lequel j'évolue, la lumière du soir ou du matin. Tout cela je ne cherche pas à l'imiter, mais inconsciemment je le transpose et le rétablis dans tout ce que je fais. (...) Pour moi un tableau abstrait est un tableau raté, toute vie en est absente, c'est comme ceux qui empaillent le monde." Bissière²⁰

A la fois peintre, professeur à l'Académie Ranson et critique d'art, cet amoureux de la nature puisa pendant quelques années dans la tradition française (Seurat et Corot) qu'il mâtina tardivement d'une touche cubiste.

A 60 ans, il se libère, renoue avec le dessin d'enfant et se dirige de plus en plus vers l'abstraction autant dans ses toiles, que ses tentures ou gravures.

Selon la description d'Olivier CENA, journaliste, Bissière est « *un homme fou d'amour, de bonté et de simplicité, un peintre exemplaire, humain, tendre* » qui ose alors le geste rapide.

Jusqu'en 1964, date de sa mort, il déclarait avoir « *appris à désapprendre à 60 ans* ».



Albert Bitran

1929, Istanbul (Turquie)

Sextuor

(Ensemble de six tableaux)
1973-1978
Huile sur toile
195 x 130 cm

"C'est une peinture d'apparition de la forme et de la couleur, de la texture face au support vierge. Autrement dit, contre la géométrie de ses débuts, BITRAN a conquis le mouvement, la dynamique de la peinture. Son lyrisme est fait de ces passages de frontières que Cézanne a légué à ceux de ses cadets capables d'associer les déterminations constructives de la peinture à la pénétration d'un monde à jamais instable. Chaque tableau de BITRAN n'en est qu'un des prélèvements possibles, mais il demeure dans notre mémoire comme un jalon de poésie. Un jalon de transcendance de ses tensions, de nos tensions". Pierre DAIX

²⁰ Lettre à Georges Boudaille, in "Les Lettres françaises", 6-12 janvier 1966; Bissière, Paris, Musée d'Art Moderne, 1986 (p. 15)



Camille Bryen (Camille Briand)
1907, Nantes (Loire-Atlantique) - 1977, Paris

L'Apensée sauvage

mars 1976
Huile sur toile
194,5 x 114 cm

Camille Bryen - peintre et poète, est considéré comme le fondateur de l'art « informel » avec Wols et Mathieu. Il participe en 1947 et 1948 à l'organisation des premières expositions du mouvement (dont *L'Imaginaire* à la galerie du Luxembourg). Il présente alors des *Structures imaginaires*, dessins abstraits aquarellés dont on trouve des traces dans ses premières toiles. Contrairement à ses compagnons, Camille Bryen ne s'est jamais tourné vers le gestuel : sa peinture instinctive est organique. Le graphisme convulsif des premières oeuvres laisse place, à partir de 1956, à un espace qui s'organise en une mosaïque de touches colorées et dans lequel les giclures viennent donner une dimension spatiale supplémentaire. Au début des années soixante, la palette de couleurs se pastellise, les formats s'agrandissent, l'oeuvre semble alors sortir du cadre et n'être plus que le fragment d'un espace beaucoup plus vaste.

Le souci d'échapper aux limites de l'expression verbale, aux contingences de la "pensée réfléchie" oriente son parcours. Le titre est, à cet égard, très explicite.



Corneille (Cornelis Van Beverloo)
1922, Liège (Belgique)

Oiseaux du désert

1960
Huile sur toile
100 x 100 cm

Il est l'un des initiateurs de *CoBrA* avec Appel, Constant, Jorn et Dotremont. A ce groupe se joignent bientôt des poètes, des peintres et des écrivains dont Jacques Doucet, Alechinsky, Heerup, Reinhoud, Else Alfeldt, C.H. Pedersen, Egill Jacobsen, C.O. Hultén, Anders Osterlin, Max Walter Svanberg.

En 1949 Corneille entreprend son premier voyage en Afrique du Nord où il découvre le monde Arabe et Berbère. Première exposition (collective) à Paris avec Appel et Constant à la Galerie Colette Allendy. Manifestation Cobra au Stedelijk Museum d'Amsterdam.

Après avoir évolué vers l'abstraction, suite à la dislocation du groupe Cobra dans le milieu des années 1950, Corneille revient à la figuration au début des années 1960. Impressionné par la luxuriance de la nature dans certains pays visités (Afrique, Amérique du sud, Mexique...), il retrouve le vocabulaire expressionniste et passionné de la période Cobra.



Olivier Debré
Paris, 1920 - Paris, 1999

Grand ocre rose de Touraine

1980
Huile sur toile
183 x 503 x 7 cm

Les grandes, les très grandes toiles d'Olivier Debré (*Bleu, signe, personnages*, 1982; *Grand ocre de*

Touraine, 1980) où coexistent fluidité et empâtement, ondes et îlots, évoquent les sensations vécues lorsque, par une harmonie magique, l'on devient le vent, la pluie, l'eau, lorsque la nature passe à travers soi. Dans son atelier de Touraine l'artiste observe, tel un peintre impressionniste, les variations de la Loire au rythme du temps qui passe et des permanences. Dès 1943, Debré se libère des conventions et trouve dans le signe, dans une « *abstraction fervente* », un moyen plus « naturel » de voir la nature. En parallèle du Color-Field américain, il peint avec un geste ample et ralenti « dans » l'espace de sa peinture toujours plus fluide mais lui, travaille en plein air, en symbiose avec les éléments.

"Je me défends d'être un paysagiste, disait-il. Je traduis l'émotion qui est en moi devant le paysage ... Ce n'est pas ma volonté qui intervient mais l'émotion qui domine. Je ne suis sincère que dans le choc, l'élan "



Jacques Doucet

1924, Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine) - 1994, Paris

Composition

1960

Huile sur toile

100 x 100 cm

Une grande amitié existait entre Doucet et Corneille. Tous deux étaient fortement influencés par Paul Klee et Juan Miro (monde chargé de cercles et de signes primaires). Doucet faisait partie du mouvement *surréaliste-révolutionnaire* qui fusionna en 1948 avec le Groupe Expérimental néerlandais. Ils formèrent ensemble COBRA (Internationale des artistes expérimentaux -1948/51).

Après le mouvement Cobra, Doucet emprunte d'autres sentiers : il commence à explorer les couleurs. Son oeuvre a évolué de l'abstraction poétique vers une expression dynamique qui montre les parallèles avec l'oeuvre de ses confrères artistes du nord, caractérisée par une composition instinctive qui s'exprime en abstractions ardentes et hautes en couleur



Pierre Fichet

1927, Paris - 2007

Un moine en prière

1961

Huile sur toile

195 x 131 cm

Peintre de l'élan, de l'ardeur : le corps tout entier entrent dans la peinture. Chez Pierre Fichet, la dimension du sacré est sous-jacente. Le peintre témoigne avec sérénité de ses convictions et de son engagement spirituel. Sa peinture est une peinture gestuelle, recherchant l'immédiate expression, la sensation « piégée », qu'il obtient par l'utilisation d'une gamme limitée de noirs, de gris, de blancs souvent éclairés par quelques coulures de couleur vive.

" *Peindre c'est respirer, c'est aimer, c'est mourir : c'est vivre. Les couleurs et les formes ne sont pas de simples jeux pour retrouver un coin de paysage de vacances, comme une carte postale met la plage de l'été en chromogravure mais elles traduisent, dans leur langue, les drames et les joies de la vie, directement, comme un sismographe frémit, palpite, et inscrit les secousses de notre mère la terre.*

Cette fonction de la peinture est dangereuse comme la vie, ambiguë comme l'homme, douloureuse comme la mort, apaisante comme la religion.

Face à la peinture, il peut arriver que nous ayons peur, il peut arriver que nous ayons un désir fou comme face à l'amour, ou que nous soyons consolés comme par une prière. Cette gravité peut sembler excessive aux hédonistes, partisans de la « peinture agréable », mais cette gravité est

justement l'épreuve qui mène aux joies supérieures et à l'accomplissement de l'homme. La noblesse de la peinture est de donner cette force pour se réaliser, en refusant les lâches facilités, ou les contorsions du saltimbanque, en refusant d'attirer le public par la flatterie, c'est-à-dire en le méprisant. Ces exigences visent haut mais c'est des hauteurs que l'on peut étendre son horizon. Un coup de pinceau peut être un cri, de joie ou de douleur, il peut être tendre, être une caresse, sa lenteur traduire le rêve, sa rapidité être un coup de poignard au coeur, il dépasse de toute façon la représentation pour être un geste d'homme. En marquant de son empreinte la toile immaculée, le peintre signe son destin. "



James Guitet

1925, Nantes (Loire-Atlantique)

Composition

1964

Huile, plâtre et vinyles sur toile
114 x 146,5 cm

Depuis un demi-siècle, Guitet ne cesse d'interroger la peinture, passion amoureuse qu'il presse de questions pour mieux la posséder. A partir de 1955 il se tourne davantage vers une peinture matiériste.

Il a successivement traité du plein et du vide, du voilement et du dévoilement, de la vibration colorée sur et hors de la toile, de la monochromie, du pli.

" D'un geste simple et démun, je continue à marquer, déposer, frotter... sur la toile tendue comme si la peinture était inchangée depuis des millénaires. J'interroge son silence obstiné. Structure – Matière – Lumière se livrent un combat « pour un je-ne-sais-quoi » d'invisible habitant l'espace. Soudain il suffit d'une discrète touche de couleur pour éclairer entièrement un corps unifié. Alors le silence nous parle. "

Il sait faire surgir l'ombre et la lumière sur une surface et lui donner de la chair, de la profondeur. En transperçant une surface sans la détruire, il offre aux yeux une plage d'espace inédite.



Simon Hantaï

1922, Bia (Hongrie)

Peinture

1957

Huile sur toile
138 x 177,7 cm

Le lyrisme poétique de Hantaï se développe dans une fausse calligraphie rageuse d'où émergent des couleurs sourdes et précieuses, tel le rouge-orangé. La peinture dégouline, le jus noir est travaillé par raclages pour révéler de complexes clair-obscur. Il exploite ici une technique particulière révélant des signes apparaissant " en négatif " : l'artiste ôte la peinture par endroits, faisant apparaître des fonds colorés qui semblent éclairer le tableau de l'intérieur. Les signes ne sont donc pas inscrits au pinceau, mais par soustraction de matière.

Hantaï trouve dans l'abstraction lyrique toute la fureur de vivre qu'il veut exprimer et qui provoque alors d'intenses polémiques. Ses signes empâtés ou liquides sont emportés dans un mouvement vif.



Hans Hartung

1904, Leipzig (Allemagne) - 1989, Antibes (Alpes-Maritimes)

Composition 1967 A 69

1967

Pastel sur papier collé sur bois

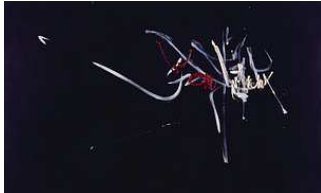
100 x 72,5 cm

Les pastels des années 60 se déploient sur des formats importants. Des faisceaux de lignes s'inscrivent sur une structure première constituée par l'apposition d'un fond sombre. Hartung explore lui aussi la réversibilité du rapport entre graphisme du signe et fond, ce rapport des deux se jouant dans plusieurs passages du positif au négatif. Réserve, grattage, inversion des valeurs renvoient au procédé photographique, autre genre pratiqué par l'artiste. Le signe se fait rai de lumière tourbillonnant dans l'obscurité.

Hans Hartung a toujours oscillé entre son amour du geste, sa préhension de la nature et l'impulsivité que l'on retrouve dans son lyrisme - tout particulièrement dans le dessin étant à la source de son oeuvre -. Ils l'ont toujours conduit à être considéré comme fondateur de la peinture gestuelle en Europe.

Cependant, une autre préoccupation l'a toujours accompagné : le besoin de maîtriser, de canaliser ces forces souterraines. Il a d'ailleurs défini son action dans cette phrase: "*Toujours, toujours, je cherchais une loi, la règle d'or, alchimie du rythme, des mouvements, des couleurs. Transmutation d'un désordre apparent dont le seul but était d'organiser un mouvement parfait, pour créer l'ordre dans le désordre, créer l'ordre par le désordre.*"

Il va alors inventer le report du dessin sur la toile qui permettra au spectateur de retrouver la même spontanéité dans les huiles que dans les oeuvres sur papier.



Georges Mathieu (Georges-Victor Mathieu d'Escandoeuvre)

1921, Boulogne-sur-Mer (Pas-de-Calais) (Londres)

Mort d'Ascelin de Rochester

24 juin 1956

Huile sur toile

122 x 198 cm

Chez Mathieu, la confrontation physique avec l'œuvre et la rapidité d'exécution sont des dimensions pleinement constitutives de sa démarche esthétique. On connaît le mot célèbre de Malraux à son propos : « *Enfin un calligraphe occidental !* ». En décembre 1947, il organisait à la galerie du Luxembourg une exposition pour laquelle il avait voulu donner le titre *Vers l'abstraction lyrique*. La galerie préféra *L'Imaginaire*.

En peignant directement avec les tubes, il crée un monde cosmique de signes antagonistes, dont la signification est renforcée par les titres se rapportant à l'histoire de France.

Mathieu a souvent peint des toiles en public. La part de risque était fortement présente. Ses œuvres parfois créées en moins de dix minutes ont soulevé des critiques. Mais il n'a pas infléchi sa voie pour autant.

Il ne s'est pas privé, non plus, de donner son avis sur la fonction de l'artiste dans la société, considérant que celui-ci se doit d'intervenir dans le cadre de vie comme l'ont fait les plus grands, et ceci dans tous les domaines : architecture, objets usuels, publicité, etc. C'est ainsi qu'il créa en 1974, une pièce de 10 francs restée célèbre, mais aussi divers logos (Antenne 2), des timbres, des fresques, les plans d'une usine à Fontenay le Comte, des affiches pour Air France...



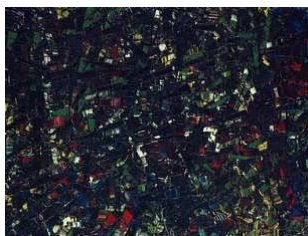
Serge Poliakoff

1900, Moscou (Russie) - 1969, Paris

Composition rouge orangé jaune

1964
Huile sur toile
100,5 x 81,5 cm

"Tour à tour, les parties de la composition sont ou forme majeure ou forme mineure." (S. Poliakoff)
Des "formes-couleurs". Des formes qui occupent, structurent l'espace de la toile. Des couleurs qui donnent vie à cette unité par superposition et juxtaposition, par l'alliance du sombre et du clair. Ces constructions architecturées de l'espace, ce découpage géométrique simple traité en nuances, affirment dans leurs "archaïsmes" la base de l'abstraction, un fond et une forme indifférenciés, une échelle des plans nulle. Néanmoins les structures puissantes potentiellement imbriquées à l'infini, jouent, chacune, dans leur irrégularité rigoureuse, de leur densité et de leur transparence.
" Chaque matière amène ses propres formes. Dans une forme doivent se trouver plusieurs formes et dans plusieurs formes, une seule forme."



Jean-Paul Riopelle

1923, Montréal (Canada) - 2002, Ile-aux-Grues (Canada)

Sans titre

1953
Huile sur toile
89,4 x 116,2 cm

Ses « all over » singuliers, où le couteau taille des facettes de peinture qui s'enchevêtrent, étouffent toute idée de composition dans une « *anarchie resplendissante* »²¹. *Sans titre* (1953), appartient à une série obscure, tumultueuse, structurée par un outil de plus en plus présent. Touche caractéristique qui peu à peu ne circonscrit plus les couleurs retenues par la lame mais un ton local. Dans la densité de ses "mosaïques" où se succèdent de petites touches carrées, il dépasse le *paysagisme abstrait* pour, lui aussi, tisser une puissante interpénétration entre l'humain et son environnement.



Gérard Schneider (Gérard Ernest Schneider)

1896, Sainte-Croix (Suisse) - 1986, Paris

Peinture 60.1

1969
Huile sur toile
80 x 100 cm

Schneider a toujours été un grand coloriste. Mais dans les années 60, il est certain de pratiquer une libération de la couleur devenue forme et de la forme devenue couleur. Cette synthèse de la forme et de la couleur, à laquelle il a toujours aspiré, cette fois-ci, il la tient. Il peint d'amples compositions où la large brosse souligne la monumentalité expressive. Cette " nécessité intérieure " de l'artiste s'étale, éclate, rejaillit.

Dès sa première exposition, le critique Charles Estienne avait salué dans ses oeuvres "*une force, un aplomb et une liberté*" : Liberté et spontanéité du geste, violence de la facture soulignent d'autant le heurt des couleurs crues. L'extrême tension picturale qui en émane naît de sa simplicité.

Du noir ou du jaune, dont la course évolue presque en parallèle, lequel souligne l'autre ?

²¹ Mot d'ordre du manifeste *Refus global* de l'automatisme québécois, signé et illustré par Riopelle.



Pierre Soulages

1919, Rodez (Aveyron)

Peinture 15.X.75

1975

(Commande de la Ville de Toulouse, tableau terminé le 15/10/1975)

Huile et vinyle sur toile

130 x 97 cm

Soulages couvre, re-couvre et enlève, par des raclages subtils à la spatule, une peinture à l'huile, pâte noire qui dévoile alors des dessus/dessous. Par son geste unissant l'espace et le temps, il fait sourdre une lumière non pas tragique mais brève pulsation d'un clair-obscur entre transparence et opacité. La surface est construite à partir de larges traces perpendiculaires, " *lieu où viennent se faire et se défaire des sens* ", reprenant ici certains principes de composition utilisés précédemment dans les peintures acryliques du début des années 70.

"Je ne pars ni d'un objet ni d'un paysage. [...] J'espère davantage du rythme, de ce battement des formes dans l'espace, de cette découpe de l'espace par le temps." Pierre Soulages



Yasse Tabuchi (Yasukazu Tabuchi)

1921, Fukuoka (Japon)

Les trois songes

1963

Huile sur toile

99 x 99 cm

*" Ju, c'est-à-dire « perception ». C'est le mot le plus apte à exprimer ce lien charnière, ce moment pivot qui provoque un jeu d'interactions entre création de l'esprit et univers des formes, entre organes sensoriels et phénomène de cognition. La perception constitue un point d'intersection fondamental dans le processus de création. Comment prévoir que c'est le lotus de mes pulsions les plus oniriques qui fleurira dans l'eau et la boue de ma perception du monde ? Les pulsions sensorielles procèdent du monde de la représentation, et selon le bouddhisme, il s'agit des illusions de l'image. Et pourtant, le mot « Ju » me traverse souvent l'esprit au cours de mon travail, car « Ju », c'est aussi une force créatrice latente. Peindre dans un esprit le plus proche possible de ces forces vives primordiales, telle est mon errance depuis quarante ans. "*²²

²²

In Yasse Tabuchi, *Ce grand vide lumineux*, Trad. Alain Kervern, La Part Commune, 2006

QUELQUES RAPPELS LEXICAUX:

Acrylique :

En 1950 furent mises sur le marché les premières peintures acryliques.

La peinture acrylique présente des qualités proches de la peinture à l'huile tout en étant plus facile d'emploi, elle permet de réaliser des effets proches des autres techniques (gouache, huile, aquarelle).

- Elle ne ternit pas, ne jaunit pas et ne se craquelle pas.
- Elle adhère sur tous les supports sans nécessiter d'apprêt.
- Elle sèche rapidement.
- Elle se dilue à l'eau.

Eau-forte :

Estampe obtenue en enduisant une plaque de métal d'un vernis résistant à l'acide. L'artiste trace son dessin sur la plaque à l'aide d'une pointe très fine, ôtant ainsi la couche protectrice de vernis. L'étape suivante consiste à immerger la plaque dans un bain d'acide qui ronge le métal aux endroits dénudés ; la profondeur de l'incision et, par conséquent, sa densité sur l'impression obtenue, résultent de la durée d'immersion de la planche dans l'acide.

Huile :

Cette technique permet d'associer d'une manière « douce » deux tonalités voisines, surtout dans le cas des effets de clair-obscur. Cette « fusion » entre couleurs participe aussi à cette unité spatiale que de nombreux peintres ont recherchée à partir du XV^e siècle.

Les frères Van Eyck en furent, dit-on, les inventeurs, si l'on s'en rapporte à une légende tenace, dont Vasari - entre autres - s'est fait l'écho. Il s'agissait, en fait, d'un nouveau procédé de peinture à l'huile ; car il y avait déjà longtemps qu'on utilisait l'huile en peinture, mais en la mélangeant à d'autres ingrédients, surtout pour en faire du vernis de protection. Elle séchait trop lentement et, sans doute aussi, son emploi répondait-il mal aux anciennes conceptions picturales, parce que l'on ne savait sans doute pas quel effet tirer de la translucidité. En alliant cette découverte aux pratiques antérieures de la tempera, les artistes flamands mirent en valeur la technique du « glacis » (couleur délayée dans une quantité plus grande de liant et appliquée au-dessus d'une autre, préalablement isolée grâce au nouveau type de liant). Les Italiens de leur côté, les Vénitiens surtout, ajoutèrent une manière particulière de modeler la matière peinte en jouant avec les empâtements et les glacis, en conférant à la touche même une réalité nouvelle (Titien), que d'autres peu à peu accrurent encore. La matière picturale a donc pris, grâce à la pratique de l'huile, une signification jusqu'alors inusitée.

Lavis :

Technique qui consiste à utiliser de l'encre de chine ou une substance colorée largement additionnée d'eau ; proche de l'aquarelle, en usage en Extrême-Orient depuis le X^e siècle, elle joue sur les valeurs.

Sérigraphie :

Procédé mécanique de reproduction. Cette impression à plat s'apparente à la technique du pochoir : l'artiste compose un motif sur un écran (à l'origine en soie) à l'aide d'un masque constitué par un pochoir ou de la colle éventuellement mélangée à un solvant ; on place une feuille de papier sous l'écran, puis on étale l'encre sur toute la surface de celui-ci avec une raclette ; lorsque la raclette passe sur les parties non masquées, l'encre traverse l'écran et se dépose sur le papier placé dessous, selon la forme du dessin.

Réserve :

Initialement, terme de gravure ; c'est une plage de support non colorée ou non recouverte d'encre dans les dessins à l'aquarelle et au lavis d'encre. Elle correspond aux parties claires de la composition, les zones de lumière la plus intense.

En peinture, on est amené à distinguer d'une part le fond et la réserve, d'autre part le non-peint et la réserve.

Dans les tableaux *La Montagne Sainte-Victoire* (1904-1906) de Paul Cézanne (Kunsthaus de Zurich) et *Vue sur la baie de Tanger* (1912-1913) d'Henri Matisse (musée de Grenoble), l'espace entre les touches laisse apparaître la surface préparée du support, la toile tendue apprêtée qui constitue le fond.

Parmi les artistes contemporains, trois peintres affirment singulièrement la valeur de la réserve qui, cette fois, correspond à des surfaces non peintes, des plages non investies du support : Sam Francis pour faire éclater ce qu'il nomme « la forme ouverte » en repoussant la couleur à la périphérie de la toile, Simon Hantaï dans ses productions obtenues par pliage comme dans les

Études pour Pierre Reverdy (1968-69) et Gérard Traquandi dans ses grandes toiles comme *Territoire* (1986) où il « fait des découpages ».

Empâtement :

S'opposant au glacis, il résulte d'un travail de la peinture dans lequel on donne de l'épaisseur à la couche picturale. Celle-ci peut présenter un aspect uniforme ou irrégulier avec présence de reliefs qui offrent des prises à la lumière.

PISTES PEDAGOGIQUES :

ARTS PLASTIQUES ET VISUELS

Remarque : les notions ont été ici séparées pour plus de lisibilité, il est bien évident qu'elles s'entrecroiseront souvent dans les dispositifs mis en place par les enseignants :

LE CORPS A L'ŒUVRE :

" L'école maternelle encourage et développe les langages d'expression qui mobilisent le corps, le regard et le geste.

Les situations et activités proposées amènent l'enfant à :

- expérimenter divers outils, supports, médiums pour rechercher l'adaptation du geste aux contraintes matérielles ; ces expériences sont organisées comme des jeux et des investigations libres chez les plus jeunes,
- se constituer un réservoir de traces et de formes [...]

Les procédés de recouvrement, d'agencement de masses et de matières, de fabrication d'objets et d'élaboration de volumes, entretiennent avec le dessin des liens étroits qui méritent également d'être explorés.

Ces activités permettent à l'enfant d'explorer et exploiter les qualités et les ressources expressives de matériaux à étaler, à modeler, à tailler, à découper, à déchirer, à éparpiller (encre, peinture, barbotine, pâte colorée, papier, pâte à papier, pâte à sel, pâte à modeler, sable, terre, bois, pierre, métal, plastique, etc.)²³

- Quiconque se mettra à la place du peintre pourra déceler la grande part de dynamique musculaire et de référence kinesthésique. Dubuffet, dans ses écrits, a largement insisté sur cette prééminence du geste. Il pourrait, à ce titre, s'avérer intéressant, avec les tout petits, de faire en sorte que ces schèmes picturaux soient moins à contempler qu'à mimer.
- En variant la taille des supports, ainsi que leur axe (vertical, horizontal, oblique), on met, par ailleurs, l'élève en situation de devoir adapter son geste, on l'invite à vivre – donc à appréhender pour comprendre - comment les doigts, la main, le bras, le buste, le corps entier, sont différemment sollicités pour entreprendre un contact, laisser une trace, sur une surface.

" Les compositions plastiques mettent en oeuvre des principes d'organisation et d'agencement explicites. Les notions d'équilibre, d'espace, de profondeur, de plan, de proportion, d'échelle, de mouvement, de contraste et de lumière sont abordées. L'élève doit tirer parti des ressources expressives des matériaux utilisés et les mettre au service de son projet.²⁴

- Les opérations : étaler, couvrir, poser, tracer, tapoter, projeter, enduire, caresser, frotter, racler...²⁵

" En 4^e, on porte une attention particulière d'une part aux caractéristiques physiques et concrètes des productions, d'autre part à la réflexion sur le geste et ses effets produits.

Les connaissances à travailler concernent :

- les qualités physiques des matériaux et en particulier, pour ce cycle, la transparence et l'épaisseur,
- les effets du geste et de l'instrument, et en particulier, pour ce cycle, les notions de fini/non fini, et de peint/non peint²⁶

LES OUTILS:

Diversifier les outils, en inventer ? Dans quel(s) but(s) ?

" Au moment où commencent les apprentissages systématiques de la langue écrite et où l'écriture devient une activité quotidienne, l'enseignant amène l'élève à mieux maîtriser son geste en jouant sur le trait pour explorer les multiples facettes de la création graphique, qu'elle relève de l'écriture ou des arts décoratifs. L'utilisation de différents outils (plumes naturelles, en métal, bois taillé, calames, pinceaux japonais...) se combine avec des expériences tentées sur des supports, formats et plans différents.²⁷

" L'élève joue sur des paramètres déjà rencontrés et repérés au cours des cycles antérieurs :

²³ Extraits des programmes de l'Ecole maternelle, 12 avril 2007

²⁴ Arts visuels, programme du cycle 3, 12 avril 2007

²⁵ Voir proposition pédagogique sur le site du collège Henri Guillaumet : <http://www2.ac-toulouse.fr/col-guillaumet-blagnac/artspl/tracempreintevignette.htm>

²⁶ Arts Plastiques ; programmes de 5e et 4^e

²⁷ Arts visuels, programme du cycle 2, 12 avril 2007

- les instruments : il y a ceux qui marquent par eux-mêmes (craie, pastel, crayon, pierre, etc.) ; ceux qui s'associent à un médium (plume, stylo, tire-lignes, brosse, pinceau, etc.) et ceux qui marquent le support (pointe, peigne, manche du pinceau, etc.)²⁸



Outils de Hans Hartung – multi pinceaux²⁹



Olivier Debré à l'assaut de ses rideaux de scène

" Lisibilité du processus de production : En classe de 3^e, les élèves peuvent continuer à réfléchir sur l'utilisation ou l'invention d'outils différents en fonction du format, ainsi que sur les traces laissées par ces instruments."³⁰

LA PEINTURE :

Traditionnellement, l'acte élémentaire et fondamental de peindre consiste à "fixer" une couche matérielle faite pour être vue (la peinture) sur une autre couche matérielle, faite, elle, pour être cachée (le support). Nous avons vu, au fil des œuvres, à quel point ce principe du montré/caché pouvait être remis en cause dans les œuvres exposées.

Des questionnements portant sur :

- l'incidence du subjectile sur la matière picturale,
- les jeux à établir entre le dessus et le dessous, le visible et l'invisible

peuvent facilement se voir abordés avec les élèves.

" Savoir reconnaître et utiliser des opérations en peinture : recouvrir de manière homogène, brosser à larges touches, empâter, réserver, travailler en transparence, rehausser, cerner... :

Qu'ils travaillent la couleur en utilisant des couleurs « d'étude » (gouache, acrylique), de la peinture industrielle ou des couleurs « fines » (aquarelle, gouache ou peinture à l'huile), les élèves jouent sur les différentes potentialités offertes par les pigments, les liants et les diluants. Afin de leur montrer que le travail de la substance colorée participe de la démarche de l'artiste et qu'elle est liée, parmi d'autres, aux choix des conditions matérielles (support, dimensions, instruments), on saisira toutes les opportunités pour faire constater toutes les façons d'utiliser la peinture."³¹

LES COULEURS :

Découverte progressive

- de la synthèse soustractive : mélanger pour créer...
- des contrastes
- des effets d'avancée/recul :

" L'espace en deux dimensions, celui du travail graphique et pictural : espace littéral lié à la dimension même du support et espace suggéré par l'illusion de profondeur :

Aborder des connaissances relevant de l'espace en deux dimensions revient tout d'abord à amener les élèves à faire la différence entre l'espace littéral et l'espace suggéré. L'espace littéral, très concrètement, est celui de la feuille de papier (ou tout autre support) que l'élève a sous les yeux, espace plan avec une dimension, un format, une matérialité propre. L'espace suggéré est lié à la perception d'un effet de profondeur plus ou moins accentué allant de la perspective classique à un travail tendant à s'identifier au plan.

²⁸ Arts visuels, programme du cycle 3, 12 avril 2007

²⁹ Autres documents disponibles sur le site : <http://www.fondationhartungbergman.fr/domainehartung/AP3-6.htm>

³⁰ Arts plastiques Accompagnement des programmes – 3^e

³¹ Arts plastiques Accompagnement des programmes – 3^e

*Le travail en classe de 6e consiste à faire prendre conscience de cette ambivalence du support qui est à la fois un plan avec un espace limité et qui, selon le travail effectué, produit une illusion de profondeur et une illusion de grande étendue spatiale. Des propositions de travail viseront à faire appréhender ces deux types de conception spatiale. Ainsi surface, bord, contour, plan, forme et fond, cadre, cadrage, perspectives, constituent entre autres le réseau de notions auquel le professeur aura recours.*³²

CORPS/ESPACE : Mise en tension

" En classe de 3e, les élèves vont travailler sur les relations s'instaurant entre le corps, l'oeuvre, l'espace. [...] Dans le programme, cette question est abordée du point de vue des grands formats, des postures, des gestes et de l'occupation de l'espace. Ces points sont à considérer dans leurs relations. C'est pourquoi ils sont traités en même temps.

Chaque fois que cela est possible, le professeur fait travailler sur de très grands formats dépassant l'envergure des épaules ou la taille humaine. Cela permet de modifier les repères habituels et introduit des questions comme celle de la distance par rapport au support (proximité, éloignement, environnement), celle de la disposition dans l'espace ou encore celle de la relation au temps.

L'utilisation de très grands formats, le positionnement dans l'espace, les outils et les médiums mis à leur disposition, le temps imparti, tout cela engage les élèves à de nouvelles « postures » de travail »³³

En terminale, le corps en action est questionné :

" Est à prendre en compte :

- le corps physique de celui, artiste ou élève, qui s'engage dans une action ou une production artistique et laisse des traces, inscrit des signes, élabore des écritures et propose des organisations formelles singulières en usant de toute la variété des outils, des supports, des espaces »³⁴

LA RECEPTION :

En classe de Seconde, "le professeur choisit librement des références (œuvres, démarches, écrits d'artistes) dans l'ensemble du patrimoine artistique, en veillant à les diversifier. Il explore le thème "l'oeuvre et l'image" sous l'angle de la matérialité, du rapport au réel, des intentions et de la visée artistique des créateurs, et prend en compte ce qui relève de la fonction et du statut des œuvres et des images, de leur perception et de leur interprétation."³⁵

EDUCATION MUSICALE :

Baudelaire écrivait dans son *Salon de 1846* : " On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint [...]. La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet, ni les lignes. S'il est mélodieux, il a déjà un sens. "³⁶

Une telle référence à la musique se retrouve dans de nombreux articles de critiques concernant l'œuvre d'André Marfaing. Ainsi, au fil des lectures, nous a-t-il été donné de croiser les expressions suivantes :

- Masse sonore, volume
- Cadence stricte et syncopée des formes,
- Rythme
- Laisser filtrer certaines notes aiguës, fulgurantes
- Marfaing sait faire "chanter les accords et pianoter – s'il y a lieu - dans les demi-tons, jusqu'à la note voulue"
- Il compose
- Œuvre à caractère sériel

S'il reste incontestable qu'elles relèvent souvent d'une certaine emphase métaphorique et que le rapprochement des termes ne correspond parfois à aucun contenu en lien avec le champ musical, elles tendent cependant à prouver que certaines correspondances peuvent s'établir entre différents domaines artistiques...

Rappelons ici le vocabulaire utilisé en cours d'Education musicale :

- *Timbre/Couleur* : les données physiques constitutives du son Une couleur peut être décomposée selon ses constituants (enveloppe, attaque, soutien, chute, épaisseur, fréquence), étude de timbres isolés ou associés ;

³² Arts plastiques Accompagnement des programmes de 6^e

³³ Arts plastiques Accompagnement des programmes – 3^e

³⁴ Arts plastiques, Enseignement de spécialité, série littéraire.

³⁵ Arts plastiques, Extrait des programmes de Seconde

³⁶ In Baudelaire, *Critique d'art*, "Salon de 1846", Folio essais, 1992, p. 85

- *Temps* : l'organisation des événements sonores dans le temps. Pulsation, rythme, durée, augmentation, diminution, répétition, superposition, décalage sont des exemples privilégiés ;
- *Espace* : la répartition spatiale des événements sonores ; les masses peuvent être déplacées, transposées, inversées, ajoutées, superposées, supprimées ;
- *Forme* : tout ce qui concerne la répétition d'un motif et son développement peut être mis en évidence ; les structures formelles peuvent être isolées, modifiées, manipulées

L'analyse de certains tableaux constitue un appui à partir duquel proposer des écoutes et élaborer des situations de création sonore.

PHILOSOPHIE

Questions : oeuvre - art - imitation – nature ;

Références : Aristote, Kant, Hegel, Bergson, Nietzsche...

Repères notionnels :

Abstrait/Concret, Expliquer/Comprendre, Objectif/Subjectif, Ressemblance/Analogie

- L'oeuvre d'art est-elle une imitation de la nature ?
- L'art abstrait peut-il s'avérer " académique " ?
- Une oeuvre n'a-t-elle de sens que si elle figure un objet autre qu'elle-même ?
- Peut-on reprocher à une oeuvre d'art de "ne rien vouloir dire" ?
- " Ceci n'est pas de l'art ". Peut-on justifier ce jugement ?
- L'art est-il un langage ?
- En tant que manifestation d'une activité culturelle vivante, l'art requiert-il des apprentissages pour être " goûté " ?
- Les oeuvres d'art sont-elles des réalités comme les autres ?

HISTOIRE

• Classe de Première :

La France de 1900 à 1939 : Parmi les entrées possibles, le programme privilégie l'attraction culturelle que Paris exerce à l'échelle nationale et internationale.

Cependant, possibilité d'évoquer le Bauhaus

Les totalitarismes : L'objet de ce thème du programme consiste à mettre en évidence les traits fondamentaux et communs des régimes totalitaires, tout en faisant la part de la spécificité de chacun

Montée du nazisme et apparition du terme "art dégénéré".

• Classe de Terminale :

Le monde de 1945 à nos jours

Introduction : le monde en 1945

1 - De la société industrielle à la société de communication

Ce thème invite à une présentation synthétique des grandes transformations du second XX^e siècle (cadre économique, mutations sociales, civilisation matérielle, évolution des sciences et des techniques, révolution informatique). Il inclut le fonctionnement du marché mondial des biens culturels et la question de la "mondialisation de la culture".

Exil des intellectuels et des artistes vers les Etats-Unis pendant le nazisme → conséquences sur les grands pôles artistiques d'après-guerre.

HISTOIRE DES ARTS³⁷ :

• Classe de Première :

³⁷

Programmes de l'enseignement de spécialité

Le programme porte sur l'histoire des arts du XIX^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale et est axé sur quatre grands thèmes dont:

- les arts et les innovations techniques
- les artistes et leurs publics
- les grands centres artistiques et la circulation des arts.

● **Classe de Terminale :**

Oeuvres, événements culturels au XX^e siècle

Centrée sur un corpus d'œuvres, un mouvement artistique ou un cadrage historique, cette question est l'occasion d'une étude rendant compte des contributions croisées de différentes pratiques artistiques (architecture, arts appliqués, arts plastiques, cinéma, danse, musique, théâtre, ...)

Un artiste dans son temps

Cette question est illustrée par un artiste - photographe, peintre, architecte, cinéaste, musicien, designer, chorégraphe, etc. - particulièrement important dans l'art du XX^e siècle.

TRANSDISCIPLINARITE

ARTS PLASTIQUES / DANSE / EDUCATION MUSICALE / LETTRES :

Corps, espace, temps : ces trois notions s'entremêlent au fil de ce dossier. Elles peuvent conduire, par l'exploration sensible de divers champs artistiques, à élaborer un projet un peu ambitieux fondé sur le processus créateur.

Le croisement de contextes, les métissages, les combinaisons, toutes ces "hybridations fécondes" favoriseront sans doute l'émergence d'un autre regard.

" Plus l'élève sera capable de repérer à la fois les similitudes et la spécificité des champs abordés, plus il sera compétent pour mettre en relation les différents arts et participer ainsi à la construction de son savoir. "³⁸

Par exemple et de façon très succincte :

● **La visite au musée comme déclencheur :**

A partir des œuvres exposées, chacun liste tous les mots surgissant spontanément concernant l'utilisation des outils (tracer, projeter...), les propriétés des traces (larges, fines, courbes, rectilignes...) et l'occupation du plan du tableau (horizontale, verticale, oblique,... étendue, symétrique, dynamique...)

Mise en commun conduisant à une classification verbes/adjectifs.

● **Arts plastiques :**

Dans la cour, sur de longs supports posés au sol, chacun, armé d'une brosse et d'un pot d'encre ou de peinture liquide, tente de laisser une trace correspondant à l'association de deux termes retenus (un verbe, un adjectif). Deux passages : un très lent, un autre très rapide.

● **Danse (sans soutien musical extérieur) :**

Improvisation – Exploration

Temps individuel de recherche fondée sur la mémoire kinesthésique - émanant de l'activité picturale - : chacun perfectionne deux formes corporelles (une de début/une de fin : entrée/sortie d'enchaînement) ainsi que le passage de l'une à l'autre (gestualité et déplacement déterminant un tracé manifeste)

Composition :

Par groupe, mise en commun des *solis*, discussion, sélection et mémorisation des mouvements des autres.

Deux nouvelles contraintes : amplitude (dimension) du geste (minuscule/gigantesque) et vitesse (rapide/lent) conduisent à la création d'une chorégraphie de quelques minutes.

Présentation :

³⁸

In Tizou Pérez & Annie Thomas, *Danser les arts*, SCEREN CRDP Pays de la Loire, 2000

Chaque groupe soumet son travail aux autres élèves. Le public repère, grâce à une grille d'analyse, les règles de composition qui ont été utilisées, afin de faire émerger des notions pouvant rentrer en résonance avec le champ musical :

- Éléments du dynamisme rythmique : tempo, pulsation, accents, silences...
- Canon, unisson, alternance (question/réponse)
- Variation sur un thème...

● Education musicale

Chaque groupe, en regard de l'analyse effectuée par le public, crée le support sonore qui soutiendra sa pièce.

● Danse :

Nouvelle présentation des chorégraphies accompagnées de leur environnement sonore spécifique.

● Lettres

A l'issue de cette phase de (re)présentation Une séance de *brainstorming* fait émerger les ressentis en tant que danseur et/ou spectateur.

L'association des phrases ou mots recueillis à cette occasion mène sur la voie de l'écriture poétique.

Ces poèmes pouvant eux-mêmes donner lieu à une nouvelle création musicale... sur laquelle on pourra se baser pour élaborer un autre dispositif en Arts plastiques... qui lui-même...

On voit ici comment les enseignements, au lieu de se trouver juxtaposés, se nourrissent les uns des autres, fondant ainsi un principe spiralaire d'enrichissements - bien éloigné du mime ou de l'illustration de l'un par l'autre.

Cette proposition ne constitue en aucun cas un modèle à reproduire, elle a simplement pour intention de soumettre à la réflexion des collègues la possibilité d'un enseignement autre, pouvant s'inscrire dans le cadre d'une classe à P.A.C. ou dans celui du volet culturel du projet de l'établissement.

DOCUMENTATION PEDAGOGIQUE :

TDC école, n°2, 15 septembre 2007

" Le cubisme "

Histoire du cubisme, mouvement pictural né au début du XX^e siècle, qui a profondément renouvelé les formes et la conception même de la peinture et dont Braque et Picasso furent les principaux initiateurs.

TDC, n°922, 15 octobre 2006

" La science des couleurs "

Le domaine des couleurs recouvre une aire partagée entre la science, l'art et la symbolique. Depuis des siècles, scientifiques et artistes s'interrogent sur la nature des couleurs, les phénomènes qui les créent et les moyens à mettre en œuvre pour les utiliser.

TDC, n°807, 1er janvier 2001

" L'art abstrait : l'aventure Kandinsky "

Au début du XX^e siècle, la tendance à l'abstraction picturale apparaît simultanément dans toute l'Europe sous diverses formes. Parmi les pionniers de cette rupture artistique, Kandinsky occupe une place privilégiée.

Niki de Saint Phalle, Olivier Debré, Vladimir Velickovic

Vidéocassette, 2004

Olivier Debré, représenté face à ses œuvres et lors de séquences en extérieur le montrant en train de peindre, parle de ses premières influences autour du signe de la matière, puis de l'établissement d'une démarche singulière qui le conduit à l'expressionnisme abstrait

Pierre Soulages parle... de sa peinture, des vitraux de Conques, de la peinture

DVD vidéo, 2007

Ces entretiens, riches et captivants, ont été réalisés en 1998 chez Pierre Soulages à Sète. Ils se décomposent en trois volets : L'artiste parle de son œuvre picturale et de sa démarche, des vitraux de Conques et de ses recherches, de l'art pictural en général et de sa propre conception.

Actualité des arts plastiques

" L'abstraction en France 1919-1939 "

La réédition, augmentée d'une anthologie de textes, d'un dossier sur l'une des innovations artistiques les plus passionnantes, témoin d'une véritable quête de l'absolu de l'art puisqu'elle refuse de reproduire la réalité visible.

Actualité des arts plastiques

" De Stijl 1917-1932, Un mouvement hollandais de peinture et d'architecture. "

Nouvelle édition augmentée

Un bilan critique du mouvement de peinture et d'architecture initié par la revue De Stijl, créée par van Doesburg. Une édition augmentée qui bénéficie d'une chronologie et d'une anthologie de textes de l'époque. 24 diapositives permettent d'appréhender les partis pris artistiques du mouvement.

Actualité des arts plastiques

" L'abstraction en France 1919-1939 "

La réédition, augmentée d'une anthologie de textes, d'un dossier sur l'une des innovations artistiques les plus passionnantes, témoin d'une véritable quête de l'absolu de l'art puisqu'elle refuse de reproduire la réalité visible.

FAUCHEREAU Serge, Découvrons l'art : Mondrian, Paris : Cercle d'art, 1995

De nombreuses reproductions en grand format et en couleurs invitent à un parcours dans l'univers de l'artiste. Le texte situe ses œuvres par rapport à son époque, présente ses découvertes et sa biographie.

DELAUNAY Michel, PEREZ Tizou, THOMAS Annie, Danser les arts, CRDP des Pays de la Loire, 2001

L'ouvrage de référence par excellence ! Des fondements théoriques et exemples concrets d'expériences centrées sur la rencontre de la danse contemporaine avec les autres arts (arts plastiques, musique, littérature). Les pistes de travail, adaptées à chaque niveau d'enseignement, aident à la mise en place de projets en partenariat

MAG Philo, Dossier n°8, " L'art aujourd'hui ", automne 2003

<http://www.cndp.fr/magphilo/philo08/edito.htm>

BIBLIOGRAPHIE :

J. PAULHAN, *Fautrier l'enragé*, Paris 1952 ; *L'Art informel*, Paris, 1962

G. APOLLINAIRE, *Chroniques d'art*, 1902-1918, textes réunis, Préface et notes L.-C. Breunig, Gallimard, Paris, 1960, coll. Folio, 1993 ;
Les Peintres cubistes, méditations esthétiques (1913), Berg international éditeurs, Paris, 1986.

P. KLEE, *Théorie de l'art moderne*, Paris, 1964, Folio Essais, 1998

J. LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente*, Flammarion, Paris, 1989

W. KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, édition établie et présentée par P. Sers, traduit de l'allemand par N. Debrand, traduit du russe par B. du Crest, Denoël, Paris, 1989 ; coll. Folio-Essais, Gallimard, Paris, 1989 ;
Regards sur le passé et autres textes 1912-1922, édition établie et présentée par J.-P. Bouillon, Hermann, Paris, 1974

Y.-A. BOIS, « Malevitch, le carré, le degré zéro », in *Macula*, no 1, 1976

A. BONFAND, *L'Art abstrait*, coll. Que sais-je ; P.U.F, Paris, 1994

M. RAGON & M. SEUPHOR, *L'Art abstrait*, 4 vol., Maeght, Paris, 1971

M. SCHAPIRO, « La Nature sociale de l'art abstrait », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, n°4, avril - juin 1980

Michel DIEUZAIDE, Edmond JABES et Alain MOUSSEIGNE, "André Marfaing". Editions les Abattoirs - Le temps qu'il fait, 2007

Ouvrages cités dans le dossier :

Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Folio essais, 1964

Léon DEGAND, *Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction*, Boulogne : Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1956

Tanizaki JUNICHIRO, *Eloge de l'ombre*, 1933, Trad. René Sieffert, Publications Orientalistes de France, 1993

HESIODE, *La Théogonie*, Folio, 2001

Jean-Pierre VERNANT, *L'univers, les dieux, les hommes*, Points Seuil, 1999

Amin MAALOUF, *Les jardins de lumière*, Le Livre de Poche, 1992

Jean DUBUFFET, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Folio essais, 1973

Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, " Le mythe de l'art ", chapitre VI, Folio essais, Gallimard, 1992

Yasse TABUCHI, *Ce grand vide lumineux*, Trad. Alain Kervern, La Part Commune, 2006

François CHENG, *Vide et plein*, Le seuil, Collection Points essais, 1991

René PASSERON, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence* (1ère édition 1962), Vrin, 1980

Charles BAUDELAIRE, *Critique d'art*, "Salon de 1846", Folio essais, 1992