

Exposition temporaire



Dossier pour les enseignants



Service éducatif
Musée des beaux-arts de Quimper

Introduction

Originaire de Toulouse, André Marfaing rejoint Paris et son bouillonnant foyer culturel en 1949. Les amitiés artistiques nouées avec Pierre Soulages, Alfred Manessier, Maurice Estève, Roger Bissière, etc., appuient son engagement dans la voie de l'abstraction. Alors qu'il privilégie les rapports entre le noir et le blanc, ses premières œuvres, couvertes de forts empâtements, rejoignent les recherches des expressionnistes abstraits. Délaissant la peinture à l'huile, il adopte définitivement en 1971 la technique de l'acrylique. Dès lors, il articule la perception de l'espace de la toile selon des combinaisons de plus en plus épurées. Les rapports entre le vide et le plein, l'ombre et la lumière deviennent essentiels et traduisent avec une supérieure maîtrise sa compréhension des formes parfaites de l'architecture romane autant que son imprégnation du dualisme cathare. A partir des années 1980, la diffusion du blanc consacre ses dernières recherches et l'ultime évolution de son art. Les œuvres lumineuses de Marfaing rejettent le superflu pour mieux s'épancher dans la quête d'un absolu où prime le blanc incandescent de la lumière.

Conçue en collaboration avec le musée des Beaux-Arts de Carcassonne (23 juin-24 septembre 2017), cette exposition a bénéficié du plein soutien et de la générosité de la famille de l'artiste.



Sommaire

Introduction	p.2
I- Une brève histoire de la peinture abstraite	p.5
A/ Les pionniers	p.5
B/ Un petit balayage terminologique	p.6
C/ Les familles et les revues avant 1945	p.8
D/ Après 1945, la nouvelle école de Paris entre abstraction géométrique et abstraction lyrique	p.9
E/ L'expressionnisme abstrait aux Etats-Unis	p.10
F/ Plus récemment encore, le monochrome	p.10
G/ Généalogie et familles de l'art abstrait	p.11
II- André Marfaing dans le paysage de l'art abstrait	p.13
A/ Le parcours	p.13
B/ La nouvelle école de Paris	p.14
C/ André Marfaing : une abstraction noire, gestuelle et matiériste	p.15
1/ le noir	p.15
2/ Matière et geste	p.17
3/ Périodisation	p.18
D/ André Marfaing, quelques citations	p.19
1/ La création	p.19
2/ Le procès de l'œuvre	p.20
3/ Peinture et musique	p.20
4/ Remarques formelles	p.21
III- Tentatives d'interprétation	p.23
A/ Les motivations de l'abstraction	p.23
B/ « Peinture abstraite, la mal aimée... »	p.25
IV- Lexique	p.27
V- Bibliographie	p.28
A/ L'arbre	p.19
B/ Mer, rochers, grèves et dunes	p.22
C/ Architectures	p.24
D/Moulins	p.25
E/ Landes	p.26
F/ Montagnes et gouffres	p.26
VI- Propositions pédagogiques	p.29
A/ 1 ^{er} degré	p.29
B/ 2 nd degré	p.35
XV- Informations pratiques	p.37

I- Une brève histoire de la peinture abstraite



Robert Delaunay (1885-1941)
Bretonne et enfant devant un paysage, 1904
Huile sur toile, 47 x 72.5 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper

A/ Les pionniers

Les voies de l'abstraction sont multiples.

Les antécédents de l'abstraction nous ramènent vers les périodes anciennes du Paléolithique et de l'Antiquité. Pour autant, il serait anachronique et réducteur de voir dans ces formes primitives une abstraction lucidement conçue, déduite de l'essence même de l'art. La démarche abstraite et réfléchie est propre au XX^e siècle. Elle repose notamment sur quelques éléments annonciateurs apparus dès la fin du XIX^e siècle par le biais de la « modernité ». Celle-ci a su par différentes voies, tout autant celle de la science que la spiritualité, amplifier les pouvoirs de la ligne et de la couleur en posant ainsi quelques jalons essentiels vers l'autonomie. Pour prendre trois exemples concrets, on peut considérer que les magies atmosphériques de William Turner (1775-1851), la vision rétinienne des néo-impressionnistes et les arabesques envahissantes de l'Art nouveau ont été des ferments de liberté.

Au début du XX^e siècle, l'aventure de l'art abstrait a été portée par quatre figures majeures : il importe de les présenter brièvement.

En premier lieu, il faut considérer Vassili Kandinsky (1866-1944). Chez Kandinsky, le passage à l'abstraction s'est fait progressivement, et par la couleur dont il a découvert les potentialités au contact de Franz Marc (1880-1916) et des membres du Cavalier bleu (*Der Blaue Reiter*). Entre 1911 et 1914, il produit des œuvres déterminantes qu'il répartit en trois genres différents : *Impressions*, *Improvisations* et *Expressions*. Toutes ces œuvres lui permettent

de produire des grands formats intitulés *Compositions* qui marquent dès 1913 la naissance de la peinture abstraite. Dans ces toiles, les couleurs foisonnent, s'agencent librement dans une dynamique chaotique et débordent de formes dont on ne peut identifier la nature. Un peu plus tard, son travail évolue vers des compositions plus ordonnées, constellées de figures colorées et biomorphiques. Kandinsky fut aussi un théoricien et un pédagogue. Il publia successivement *Regards sur le passé, Du spirituel dans l'art* (1910) et *Point ligne surface* (1926) pour expliquer sa démarche.

Piet Mondrian (1872-1944) est venu à la peinture abstraite par la découverte du cubisme. Ce fut un choc, une révélation qui l'incita à simplifier les formes au point de se détacher du contenu concret du sujet. Dès lors, il définit un vocabulaire plastique et pictural élémentaire fait de lignes orthogonales et d'aplats colorés. Ce réductionnisme radical est associé à la théosophie dont il est un adepte et qui le pousse naturellement à aller du particulier à l'universel, à remonter vers l'essence des choses. Il donne à cette nouvelle image le nom de Néo-plasticisme.

Kasimir Malevitch (1878-1935) est le chef de file du suprématisme. Il est considéré comme celui qui a poussé l'abstraction jusqu'à ses limites les plus extrêmes, vers le « *rien dévoilé* ». Il a découvert la modernité avec curiosité et avidité. Dans un laps de temps assez court, il est passé d'une peinture impressionniste à des œuvres simultanément influencées par les Fauves et Die Brücke. Les cubistes et les futuristes lui donnent l'idée d'une représentation singulière dite "tubulaire". Il bascule ensuite vers une abstraction où les formes se limitent à des figures géométriques colorées à deux dimensions. Le nombre de plus en plus restreint des formes amène l'artiste à produire en 1918 deux œuvres qui marquent une rupture majeure dans l'histoire de la peinture : *Carré blanc sur fond blanc* et *Carré noir sur fond noir*.

Le rôle de Robert Delaunay (1885-1941) a été souvent négligé car on a systématiquement rattaché ses productions abstraites au cubisme. C'est sans doute une erreur car dès 1912, Robert Delaunay semble avoir eu l'idée d'une peinture qui ne tiendrait techniquement que de la couleur et de ses contrastes. Les historiens de l'art reconsidèrent aujourd'hui son rôle, sa position.

Ces quatre peintres ont posé les fondations de la peinture abstraite. Ils y sont venus par la couleur ou la ligne.

B/ Un petit balayage terminologique

Avant de poursuivre, il importe de préciser le vocabulaire. Le terme « abstrait » porte à confusion car il a eu selon les périodes et les artistes une signification différente. Georges Roque en a relevé plus de 33 dans son livre intitulé *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*

En premier lieu, il ne faut pas confondre abstraction et art abstrait.

D'où vient l'art abstrait ? Il n'est pas apparu ex-nihilo. Les antécédents sont nombreux.

Au XVIII^e siècle, l'idée du beau idéal a été associée à l'abstraction. Le beau idéal impose d'expurger la nature de toutes ses imperfections.

Pour Courbet (1819-1877), la beauté est concrète et non abstraite.

Gauguin (1848-1903) et Van Gogh (1853-1890) ont beaucoup utilisé le terme "abstrait" pour évoquer leur démarche. Pour Gauguin, c'est une peinture qui s'affranchit de l'imitation de la nature pour assumer sa dimension symboliste. L'exactitude apporte peu à l'art. Il ne faut pas peindre d'après nature. Pour Van Gogh, c'est une peinture qui se fait de mémoire, active l'imagination et ne repose donc pas sur l'observation directe du modèle.

Pour les critiques, le terme "abstrait" désigne aussi les œuvres qui ont un parti pris trop littéraire ou trop théorique. Cette désignation négative a compliqué la réception de certaines œuvres. Les critiques se sont saisis de ce terme pour exprimer leur désarroi à l'égard du cubisme et du fauvisme. Aux fauves, on reproche l'extrême simplification de la forme. En ce cas, le terme abstrait désigne un « schématisme vide ». Si les fauves ne se sont pas détachés de la représentation de la nature, ils n'en ont pas moins exploré les potentialités expressives des constituants élémentaires de la peinture (couleurs et lignes) par simplification, schématisation, intensification, bref, par abstraction. Quant aux cubistes ils sont abstraits parce qu'ils jouent sur l'opposition entre « réalité vue » et « réalité conçue ». Dans les deux cas, l'abstrait est un repoussoir car il est assimilé à une tendance intellectualisante.

Vassili Kandinsky (1866-1944) vante les mérites de la « grande abstraction ». Les éléments formels ont une présence d'autant plus forte qu'ils ne sont plus mis au service de la représentation de l'objet. En ce cas, la ligne devient une chose en elle-même. A défaut d'être pleinement, l'objet est en quelque sorte effacé par la matérialité des signes graphiques. On aboutit ainsi au paradoxe suivant : la plus grande négation de l'objet aboutit à sa plus grande affirmation graphique. En ce sens, il affirme : abstraction = réalisme et réalisme = abstraction ! Ainsi pour Kandinsky, du moins en 1912, l'art abstrait signifie une peinture dans laquelle les éléments abstraits prennent le dessus sur la représentation de l'objet. L'art abstrait n'est pas opposé à l'art figuratif. On trouve alors le même genre de propos dans l'almanach de *Blaue Reiter*. Un tableau figuratif peut produire une impression d'ensemble abstraite et être considéré comme une peinture abstraite. En 1913, on constate une évolution du propos. Kandinsky considère alors que l'objet nuit à ses tableaux. Mais pour autant, cela ne veut pas dire non plus que l'artiste élimine les références au monde extérieur. De ce moment, Kandinsky utilise l'expression "art pur" "art absolu" pour désigner un art plus abstrait que le précédent. Il ne s'agit plus seulement d'épurer le réel ou plutôt, l'épuration est à ce point radicale que l'objet a disparu. L'opposition entre art abstrait et art figuratif apparaît en 1926 dans *Point ligne et plan*.

Pour Henri Matisse (1869-1954,) il n'y a pas d'art abstrait. Tout art est abstrait en soi quand il est l'expression plus ou moins dépouillée de la réalité. Position identique chez Picasso : « *il n'y a pas d'art abstrait car il faut commencer par quelque chose* ». Miró refusa de rejoindre le groupe "Abstraction-création". Il expliqua ce choix en affirmant que les signes qu'il retranscrit sur la toile, du moment qu'ils correspondent à une représentation concrète de son esprit, possèdent une profonde réalité.

Pour désigner l'art abstrait dégagé de toute référence au réel, certains proposèrent l'appellation "d'art concret". Il produit sans reproduire et en ne

reproduisant rien, l'artiste n'a plus rien dont il aurait pu faire abstraction. La beauté produite par la peinture non-figurative n'est pas abstraite, mais concrète. Ainsi, Théo Van Doesburg (1883-1931) revendique l'expression "art concret" et l'utilise dans son manifeste de 1930, *Base de la peinture concrète*. L'art concret dépasse les "formes-nature" et les "formes-art". Dès lors, le tableau se construit avec des éléments purement plastiques, des lignes, des plans et des couleurs. Un élément pictural n'a pas d'autre signification que lui-même. A l'expression "art concret" Kandinsky préféra « art réel ». Jean Arp (1886-1966) et Lazar Lissitzky (1890-1941) adoptèrent le qualificatif d'art "non objectif" pour les besoins de la publication d'une revue consacrée aux "ismes" des années trente.

A l'inverse, Jean Bazaine (1904-2001) estimait stérile d'opposer la figuration et l'abstraction. Comme Picasso, il pensait que tout art est abstrait dans la mesure où il est une contraction du réel. L'abstrait est tiré de la nature et non "retiré". Par ailleurs, il considérait que la peinture avait besoin d'une confrontation avec le monde, d'un engagement du corps et de l'esprit. A ce titre, il trouvait plus pertinent d'opposer "l'incarné" au "désincarné". Il affirmait ainsi pratiquer une peinture de "l'incarnation".

Les peintres américains de l'expressionnisme abstrait se montrèrent très méfiants à l'égard du "purisme fanatique" de Mondrian et récusèrent pour eux-mêmes l'étiquette de peintres abstraits. Par ailleurs, ne pouvant admettre l'idée d'une rupture totale à l'égard de la nature, ils déclaraient pratiquer « l'art de l'abstrait ».

C/ Les familles et les revues avant 1945

Les mouvements abstraits pullulent au début des années trente.

Ils portent des noms évocateurs qui résument par un mot fort la quête d'une recherche. On parle ainsi de suprématisme, de néo-plasticisme, de constructivisme, d'unisme, d'art concret.

La Russie et l'Allemagne furent avant la France des lieux actifs de la recherche autour de la peinture abstraite. Les avant-gardes russes ont été très audacieuses. Elles se sont développées, par la diffusion de l'iconographie cubiste et futuriste, autour de Kasimir Malevitch (1878-1935) et de Lazar Lissitzky (1890-1941) qui devinrent respectivement les chefs de file du Suprématisme et du Constructivisme. Ces deux tendances de l'art abstrait organisèrent de concert dès 1915 des expositions exceptionnelles à Petrograd: *Tramway V* et *0.10*. On y montra des "peintures d'angle", des "reliefs" et des "assemblages polymatériels". A ce jour, ces deux expositions demeurent deux exemples inégalés d'audace. La réception est catastrophique, hostile. L'historien de l'art Andrei Nakov parle avec une légère ironie « *d'une peinture en avance par rapport aux capacités cognitives de la critique* ». En Allemagne, le principal foyer de diffusion de l'art abstrait fut Berlin puis l'Ecole du Bauhaus. Elle attira quelques-uns des artistes et des pédagogues les plus talentueux : Vassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940), Josef Albers (1888-1976) et Walter Gropius (1883-1969).

L'installation de régimes totalitaires en URSS, en Allemagne et en Italie, provoque la fuite des avant-gardes. Certains se réfugient à Paris où le paysage de l'art abstrait, alors dominé par l'orphisme et certaines productions dadaïstes et surréalistes, s'élargit considérablement. On note assez rapidement l'apparition de revues : *Abstraction-Création* et *Cercle et carré*. Ces revues tentent d'affirmer l'art abstrait entre le cubisme et le surréalisme. En effet les mouvements de l'art abstrait, en dépit de leurs différences, ont un ennemi commun : le surréalisme. C'est le front "antisur". La position des abstraits à l'égard du cubisme est plus nuancée car quelques-uns y sont passés et d'une manière générale, cet héritage est plus facile à absorber.

Abstraction-Création et *Cercle et carré* ont œuvré pour préciser la terminologie de l'art abstrait et promouvoir sa diffusion. Elles le défendent face aux attaques récurrentes dont il est l'objet. On l'accuse d'avoir restreint les possibilités de la peinture, d'être cérébral, d'avoir éliminé la sensation, d'avoir engagé l'art dans une impasse. Les attaques portent, d'autant qu'elles sont, de temps à autre, relayées par le scepticisme déclaré de certains grands artistes : Henri Matisse (1869-1954), Fernand Léger (1881-1955)...

La revue *Abstraction-Création* fut animée par Georges Vantongerloo (1886-1965) et Auguste Herbin (1882-1960) et développa avec pédagogie un propos ouvert et synthétique sur l'art abstrait.

Cercle et carré fut créée par Michel Seuphor (1901-1999) et Joaquin Torres Garcia (1874-1949). Elle valorisa l'Art concret de Théo Van Doesburg (1883-1931) et le Néo-plasticisme de Mondrian (1872-1944).

Pour répondre à leurs détracteurs qui les accusent notamment de verser vers le décoratif, les abstraits cherchent à solidifier les bases de leur peinture. Certains iront vers les sciences, les mathématiques.

D/ Après 1945, la nouvelle école de Paris entre abstraction géométrique et abstraction lyrique

Pendant la Seconde Guerre mondiale, l'activité artistique est en sommeil. Il est néanmoins intéressant que de jeunes artistes français se soient saisis de l'abstraction comme proclamation de liberté face à l'occupation allemande. Ce sont les *Jeunes Peintres de tradition française* avec Jean Bazaine, Maurice Estève, Charles Lapicque et Alfred Manessier. Quelques années plus tard, ils occuperont une place majeure sur la scène artistique.

L'art abstrait prend de l'ampleur. Il se développe dorénavant en l'absence de ses figures de proue qui ont toutes disparu (Kandinsky, Malevitch, Mondrian, Delaunay).

Les débats se cristallisent toujours sur les appellations et le degré d'abstraction.

En fait, après 1945, deux formes d'abstraction s'opposent : l'abstraction géométrique et l'abstraction lyrique.

L'abstraction géométrique, encore dénommée « abstraction froide », fut ardemment défendue par Léon Degand (1907-1958) et Michel Seuphor (1901-1999), tous deux critiques d'art. Ils considéraient qu'une œuvre abstraite ne

témoigne d'aucune imitation, aussi ténue soit-elle, à l'égard d'un objet emprunté à la réalité du monde visible. A cette famille, on intègre les travaux de Jean Dewasne (1921-1999) et d'Auguste Herbin (1882-1960) notamment.

Charles Estienne (1908-1966) se fit l'avocat de l'abstraction lyrique. Il plaida inlassablement la cause de Jean Bazaine (1904-2001), Alfred Manessier (1911-1993), René Duvillier (1919-2002), Pierre Tal-Coat (1905-1985), Jean Degottex (1918-1988), Jean Deyrolle (1911-1967), et Camille Bryen (1907-1977). Charles Estienne établit des liens avec certains artistes surréalistes, notamment André Masson (1896-1987) et Joan Miró (1893-1983). Ils attirent quelques-uns de ces artistes sur la côte nord du Finistère à Argenton. Tous ces artistes représentent des nuances de l'abstraction lyrique : tachiste, gestuelle, intimiste, expressionniste, biomorphique, etc. Comme il se doit, l'abstraction lyrique fut tiraillée par des querelles internes, notamment à propos des « sous-produits ». Ainsi, Michel Tapié de Céleyran (1909-1987) reprocha à Charles Estienne son esprit de « troupeau », sa manie de vouloir tout classer. Plutôt que de distinguer les tachistes des gestuels, il propose d'user d'un terme plus large : ce sera "l'art informel". Dans ce combat des dénominations, il reçoit l'appui de Pierre Descargues (1925-2012).

Entre l'abstraction géométrique et l'abstraction lyrique, les débats furent vifs : à la publication de *L'Art abstrait est-il un académisme ?* par Charles Estienne, répond *Le bonimenteur de l'académisme tachiste* de Pierre Guéguen (1889-1965).

E/ L'expressionnisme abstrait aux Etats-Unis

Après 1945, au regard de la position dominante des Etats-Unis, les artistes américains s'enhardissent. Certains d'entre eux s'orientent vers l'abstrait dont ils découvrent les possibilités par les voies du surréalisme et de Mondrian. Quelques artistes européens - et pas des moindres - ont profité du réseau de Varian Fry (1907-1967) pour se mettre à l'abri de l'autre côté de l'Atlantique. Par leur présence, ils ont activé la découverte et l'apprentissage de l'avant-garde auprès des jeunes artistes américains. Par ailleurs, les Etats-Unis sont alors soucieux d'affirmer leur indépendance artistique à l'égard du vieux continent. D'autant que la Guerre froide impose de définir au plus vite une expression artistique opposable au "réalisme socialiste" de l'URSS : ce sera l'expressionnisme abstrait. Il se développe à l'initiative de Jackson Pollock (1912-1956), Barnett Newman (1905-1970), Willem de Kooning (1904-1997), Mark Rothko (1903-1970), etc.

F/ Plus récemment encore, le monochrome

On l'associe volontiers au travail de Kasimir Malévitch et Mark Rothko (1903-1970). Le monochrome est un genre à part entière de la peinture abstraite. Il est apparu au début des années 1960. Le théoricien le plus intransigeant en est Clement Greenberg (1909-1994). En France, Yves Klein (1928-1962) fut assurément le porte-drapeau de ce mouvement. Il se diffuse progressivement au début des années 1970. Le degré zéro de la peinture - pas de sujet, pas de forme, pas de dessin, pas de facture, pas de touche, pas d'espace, pas d'échelle, pas de mouvement, pas de temps - devient ainsi une promesse de liberté.

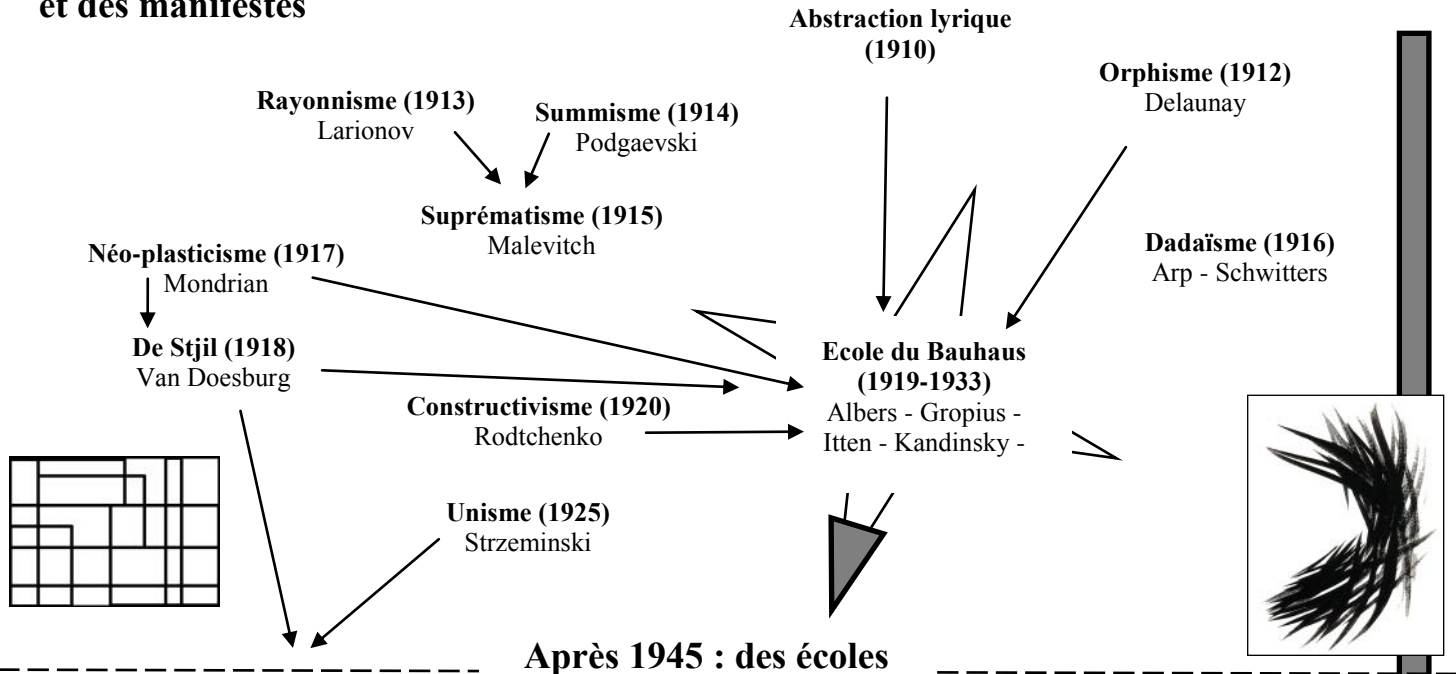
Généalogie et familles de l'art abstrait

Les avant-gardes: un terreau favorable

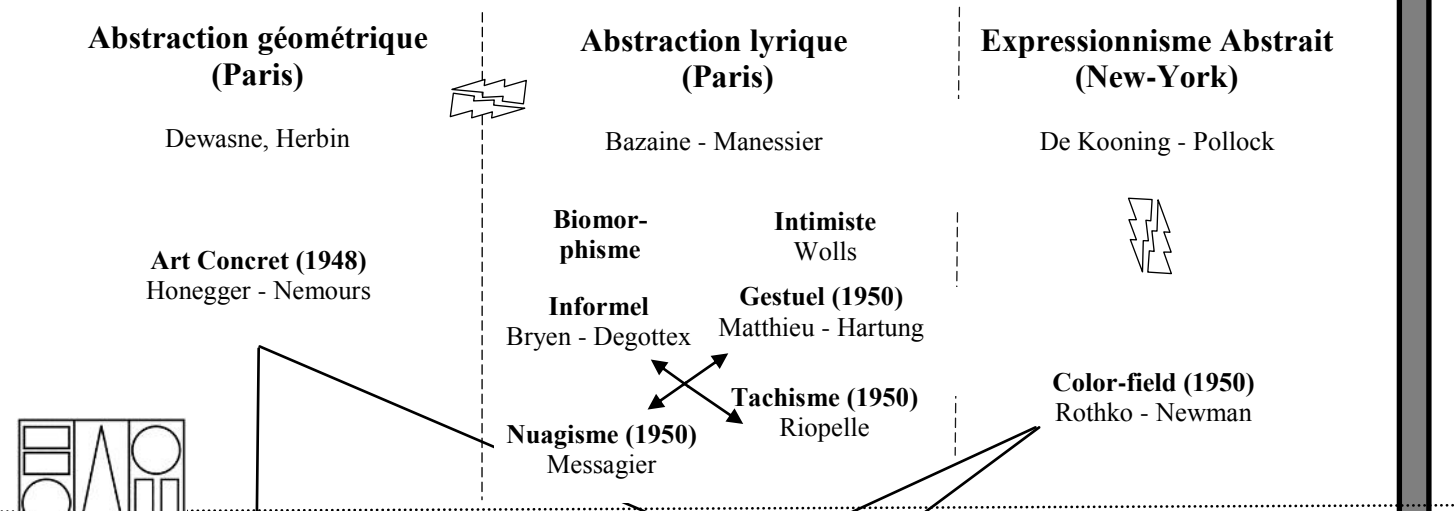
Fauvisme, Expressionnisme, Cubisme, Futurisme, Cubo-Futurisme, Néo-primitivisme

Vers l'abstrait par la ligne, la couleur, la quatrième dimension, l'éclatement de l'espace euclidien

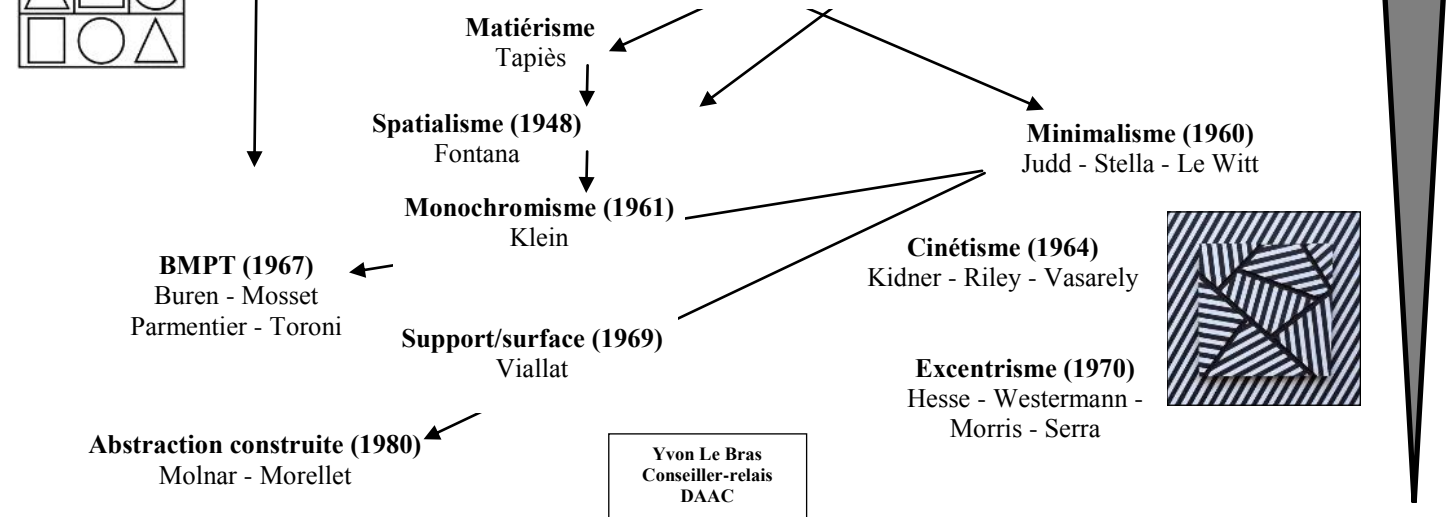
Des fondateurs et des manifestes



Après 1945 : des écoles



A l'heure de la mondialisation



Yvon Le Bras
Conseiller-relais
DAAC

II- André Marfaing dans le paysage de l'art abstrait



André Marfaing
© Chantal Marfaing

A/ Le parcours

1925 : Naissance à Toulouse le 11 décembre.

1944/48 : Il mène ses études secondaires à Toulouse. Il dessine au fusain.

1949 : Il décide d'être peintre. Il entame néanmoins une licence de droit. Il découvre la peinture et l'art contemporain à travers les livres d'André Lhote et de Bernard Dorival. Il fréquente les cours du peintre Maurice Mélat. Il visite régulièrement le musée des Augustins. André Marfaing adhère à la société des artistes méridionaux. Le désir d'être peintre l'amène à Paris. Il s'installe successivement à Meudon puis à Vanves.

1950/51 : Il visite l'atelier de Fernand Léger. Il y travaille quelques mois. Il y rencontre Maurice Estève, Alfred Manessier et Jeanne Coppel notamment.

1952 : Il passe de la non figuration à l'abstraction. Il approche Soulages qui lui apporte quelques conseils.

1953 : Il se marie avec Chantal. Le jeune couple s'installe dans le XV^e arrondissement, rue François Mouthon.

1954/55 : Il se lie d'amitié avec Olivier Debré, Messagier, Bissière et Bellegarde.

1956 : Il fait la connaissance de Jean Grenier.

1958 : Il expose pour la première fois chez Claude Bernard.

1960 : Bien établi à Paris, il multiplie les rencontres.

1962 : Il s'installe un atelier à Saint-Jean-de-Luz où il viendra travailler régulièrement.

1964 : Il signe un contrat d'exclusivité avec Jean Pollack, galerie Ariel, qui regroupe sous l'appellation « 25 peintres de ma génération » les peintres suivants : Alechinsky, Atlan, Bitran, Corneille, Hartung, Jörn, Rebeyrolle, Riopelle, Sima, Debré, Deyrolle, Soulages, Ubac, Music ... Marfaing participe à la publication du livre de Jean Grenier, *Entretiens avec dix-sept peintres non-figuratifs*.

1966/1987 : Marfaing participe à de nombreuses expositions. Son travail est accompagné par des textes de Michel Butor, de Pierre Lecuire, d'Edmond Jabes. En 1979, il participe à l'Atelier, émission de France Culture animé par Michel Chapuis. En 1987, les galeries Ariel, Biren, Clivages et Reval s'unissent pour rendre un hommage à André Marfaing.

B/ La nouvelle école de Paris

On rattache volontiers le travail d'André Marfaing à la « Nouvelle école de Paris ».

On appelle "Nouvelle Ecole de Paris" l'activité artistique qui se développe dans la capitale après 1945. De la sorte, on la distingue de "l'Ecole de Paris" qui fait référence à l'activité artistique avant la Seconde Guerre mondiale. Par une autre périodisation, on parle aussi de la première et de la seconde école de Paris, voire de la troisième, si on dissocie les aventures de Montmartre et de Montparnasse.

Sans discuter plus avant de l'opportunité de l'appellation « d'école », on peut noter qu'après 1945, Paris sera à l'échelle internationale l'un des centres de l'art abstrait. Il se caractérise essentiellement par l'essor de l'"abstraction lyrique" elle-même divisée en plusieurs tendances : gestuelle, tachiste, matiériste, informelle ou lyrique ...

Le travail d'André Marfaing présente des caractères combinés qui relèvent partiellement de ses différentes tendances.

C/ André Marfaing : une abstraction noire, gestuelle et matiériste

1/ Le noir

- Le noir a une histoire.



Adriaen Hanneman (1604-1671)
Portrait de Nicolaes van der Haer, 1661
Huile sur toile, 81.5 x 65.5 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper

Les couleurs ont une histoire et un historien, en l'occurrence Michel Pastoureau. Il s'est intéressé au cas du noir. Un cas d'autant plus intéressant que pendant longtemps, notamment du Moyen Age au XVII^e siècle, on lui a dénié la qualité de couleur. Le noir était alors une non-couleur et possédait un univers propre qui le plaçait en marge.

Au cours des siècles, le noir a eu des usages et des significations multiples. Sous l'Antiquité, il est assurément la couleur du commencement et illustre volontiers les ténèbres de la genèse. Il est rapidement associé à la mort, notamment dans les fresques égyptiennes et pompéiennes. Le Moyen Age en fait l'attribut du diable. Il est encore au service d'un bestiaire inquiétant, déprécié par le christianisme : chats, corbeaux, etc. Il devient néanmoins la couleur des moines bénédictins. Par souci de distinction, les autres ordres choisiront plutôt le brun ou le blanc. En ce cas, le noir porte les valeurs symboliques de l'austérité, de la pureté, de la modestie et de la tempérance.

Au XVI^e siècle, le noir est largement utilisé dans les portraits des princes. Ce sont les ducs de Bourgogne qui ont lancé la mode du costume noir. Cette étiquette a été reprise par la cour d'Espagne : le souverain se fait portraiturer en étant vêtu de noir de la tête au pied. Seule la fraise, large collerette formée de plis et de godrons, et la barbe grisonnante éclairent la carnation du visage. La grande bourgeoisie marchande du Nord de l'Europe reprend à son compte ce type de représentation.

L'invention de l'imprimerie et de la gravure, la pratique plus générale du

dessin par la diffusion du papier confortent le noir. A la même époque, la méfiance, voire l'hostilité des protestants à l'égard de l'image s'accompagne d'un chromoclasme qui profite au noir. De même, les couleurs liturgiques disparaissent, car la beauté et le faste du rite suscitent une fausse sincérité, corrompent le culte. Toutefois, les protestants n'ont pas le monopole de l'austérité chromatique. Savonarole est toujours portraituré vêtu de noir.

Les recherches de Newton changent la donne car il propose une classification qui exclut le noir et le blanc. Dorénavant, le noir est hors du monde de la couleur.

Au XIX^e siècle, le romantisme utilise largement le noir pour exprimer le sentiment de la mélancolie. La révolution impressionniste minore le rôle du noir. Il est réhabilité par certaines familles du symbolisme et revient en force avec la photographie et le cinéma. Enfin, plus récemment, certains artistes abstraits s'en saisissent par goût de la distinction et du paradoxe.

- **Le noir, une pratique**

L'utilisation du noir a été revendiquée par certains artistes qui y ont vu le moyen d'affirmer une conception de la peinture et une manière singulière. Les artistes de la « Bande noire » ont rejeté l'éclaircissement de la palette des impressionnistes pour réaffirmer la dimension constructive de la peinture.

Pierre Soulages est la référence en matière de noir. André Marfaing a eu l'occasion de l'approcher et a d'ailleurs profité de certains de ses conseils.

Les défis plastiques sont multiples :

1/ Jouer avec les nuances du noir.

2/ Faire de la lumière avec du noir.

3/ Révéler les multiples possibilités d'un seul médium.

4/ Travailler dans la contrainte d'une économie réduite.



Pierre Soulages (né en 1919)
Hommage à Jean Moulin, 1999
Sérigraphie, 118 x 80 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper / ADAGP, Paris 2017

2/ Matière et geste



André Marfaing (1925-1987)
Sans titre, 1961
Huile sur toile, 146 x 114 cm
Collection particulière
© Bertrand Hugues/ ADAGP, Paris 2017

Le geste a longtemps été caché dans la pratique artistique. Selon la théorie classique de l'art, la touche devait être la plus lisse possible, au point d'occulter l'agir de l'artiste et de conforter l'idée d'un tableau-miroir qui serait le reflet du réel. Les peintres baroques et romantiques et d'une manière générale, les coloristes ont critiqué ce principe en valorisant la dimension sensuelle de la couleur et de la matière. Les impressionnistes ont fait du geste un élément essentiel de leur esthétique. La touche nettement visible rythme la surface de la toile, le déplacement du pinceau et son empreinte, lui-même révélateur de l'engagement du corps, deviennent un élément plastique à part entière. Le phénomène acquiert une importance accrue avec l'abstraction lyrique au point de désigner une de ses tendances : l'art gestuel. Celui-ci s'est développé en France autour de Mathieu et de Hartung. Dès lors, ce médium devient un simple moyen qui doit enregistrer le geste de l'artiste. La matière se dissout par la dynamique du geste qui l'informe pour enregistrer le moment d'une vérité sensible.

Les œuvres d'André Marfaing sont ainsi traversées par des signes dynamiques qui font de la matière une énergie. Ces signes sont tracés par des pinceaux ou des brosses de différentes tailles et dont les traces agitent la surface de la toile.

Dans le processus artistique, la matière, la dimension concrète et physique de l'œuvre ont souvent été peu considérées. C'est sans doute là le fait d'un double préjugé, platonicien et chrétien, qui a eu tendance à reléguer au second plan le corps de l'œuvre, la dimension matérielle de l'art.

L'intérêt pour la matière n'a pas débuté avec l'invention de la peinture abstraite. Les peintres impressionnistes ont souvent adopté une facture singulière avec des touches divisées inscrites dans des épaisseurs de matière. Pablo Picasso (1881-1973) et Georges Braque (1882-1963) ont été sensibles à la texture de leurs

œuvres en intégrant notamment du sable dans leurs couleurs. Mais il est vrai que cette préoccupation est devenue essentielle chez certains abstraits.

Dans ce domaine, deux précurseurs se distinguent : Jean Dubuffet (1901-1985) et Jean Fautrier (1898-1964). Le premier a composé des séries aux titres évocateurs : *Hautes pâtes*, *Matériologies*, *Texturologies*. Au second, on doit notamment la série des *Otages*. Soulages a utilisé, testé différents types de goudron. Par la suite, Antoni Tàpies (1923-2012), Manolo Millares (1926-1972) et Alberto Burri (1915-1995) exalteront systématiquement les possibilités de la matière. Avec tous ces artistes, c'est dorénavant la matière qui suscite la forme.

Dans ses œuvres, du moins celles de la première période, André Marfaing utilise des pâtes épaisses qui sont traversées par la dynamique d'un geste mais qui constituent aussi elles-mêmes une finalité car elles sont une sorte de prodige qui ouvre sur des suggestions multiples. Selon les œuvres, ce sont des concrétions, des reliefs qui captent le regard, ce sont aussi, à la manière d'une dorsale, des ouvertures et des abysses qui trouent la toile. Autant d'éléments qui bousculent l'échelle de l'œuvre et lui donnent une dimension cosmogonique.

L'attention portée à la matière et au geste a souvent incité l'artiste à utiliser ou à inventer des outils particuliers : spatule, peigne, racloir, grattoir, balai, etc. L'outil guide la forme et renouvelle la matière.

3/ Périodisation



André Marfaing dans son atelier
© Chantal Marfaing

Il est d'abord utile de rappeler qu'André Marfaing ne se réclama d'aucun mouvement. Il mena sa carrière d'artiste en toute indépendance.

Il considérait le terme d'abstrait sous condition. Il n'est pas abstrait au sens où l'entendent les artistes concrets. Il ne prétend pas être coupé du monde. Tout comme Jean Bazaine (1904-1995) ou Alfred Manessier (1911-1993), sa peinture s'appuie sur des émotions suscitées par la réalité. Il affirme simplement s'être « délivré du figuratif ».

Il est également méfiant à l'égard de l'appellation de « peinture gestuelle ». Le geste n'est effectué que pour lui-même dans le seul souci d'activer la forme. Il est aussi l'inscription d'une émotion. L'œuvre est donc une sorte de sismographe qui nous renseigne sur le psychisme de l'artiste. Il est vrai qu'en comparaison des peintres gestuels comme Georges Mathieu (1921-2012) ou Hans Hartung (1904-1989), son geste est toujours resserré.

On peut distinguer deux périodes :

1/ De 1953 à 1973 : la production de l'artiste est matiériste, gestuelle, lyrique. L'artiste joue de l'addition et de la soustraction de matière par une gestualité qui provoque un enfouissement des signes. Les textures sont variées, lisses ou rugueuses. Ainsi, la toile est traversée par une effervescence dynamique.

2/ De 1970 à 1987 : on constate un durcissement du style car l'artiste trouvait sa peinture trop bavarde. La forme devient plus géométrique, les contrastes clairs/foncés, ombre/lumière plus marqués.

L'exposition propose une périodisation en deux temps déterminés par les médiums :

1/ La période de la peinture à l'huile : elle s'étend jusqu'à 1970 et se caractérise par une manière gestuelle et l'utilisation d'une matière généreuse.

2/ L'acrylique : elle débute au-delà de 1970. L'artiste allège ses matières, adopte un geste plus mesuré, accroît la planéité du noir et accorde une place croissante au blanc.

Notons que l'artiste a aussi pratiqué le collage et la gravure. Dans ces deux domaines, il poursuit son exploitation du noir. En matière d'estampe, ses références furent Rembrandt (1606-1669) et Francisco de Goya (1746-1828). Son travail montre une évolution similaire à celle de la peinture, à savoir un progressif dépouillement. Aux lignes véhémentes et aux surfaces noires tumultueuses des premières eaux-fortes, succèdent au début des années 1980, des surfaces noires articulées, des incisions nettes et radicales sur un fond blanc conquérant.

Pas plus pour la peinture que pour la gravure, l'artiste n'a donné de titres à ses œuvres, voulant de la sorte signifier son détachement à l'égard du réel, préserver la souveraineté de la forme autonome.

L'œuvre abstraite d'André Marfaing a donc toujours ignoré la couleur.

D/ André Marfaing, quelques citations



André Marfaing
© Chantal Marfaing

1/ La création

« Je cherche à construire un monde sans référence à la nature extérieure. Le noir et le blanc me semblent avoir le caractère de simplicité, d'absolu et de rigueur qui me convient ».

« J'aime les murs de l'atelier et les bords de la toile blanche. Dans ces limites j'invente la liberté. »

« J'ai compris grâce à Manessier comment un thème religieux que j'avais toujours vu traité autrement, pouvait se délivrer du figuratif. Et par moi-même j'ai été heureux de voir comment une promenade faite sur une falaise pouvait être traduite sans qu'il fût question de falaise. »

« Je suis avant le commencement. »

« On doit donner un temps de sa vie à la toile. Une sorte de transfusion sanguine. »

« Je peins pour connaître. »

« Je ne mets pas de titre. Vous croiriez comprendre - COMPRENDRE - Si on comprenait l'art, on comprendrait aussi le pourquoi et le comment de l'univers. Nous n'en sommes pas là. »

« Supprimer le superflu, ne garder que l'essentiel. J'arrive à l'espace nu sur la surface à ne pas peindre. ».

2/ Le procès de l'œuvre

« J'ai choisi mes outils -
Me voilà prêt à embarquer -
Je connais le bateau sur lequel je navigue
Destination inconnue -
La boussole est restée au musée et pour faire le point
Je regarde en arrière le chemin parcouru -
Le monde à découvrir sera sur cette toile blanche -
Je laisse mes états d'âme au vestiaire -
Dès les premiers coups de pinceau, plus question de philosophie, de rêverie,
mais d'une vigilance de tous les instants -
L'action crée espace, formes, lumière
La matière devient esprit
J'invente les manœuvres qui feront apparaître le continent caché. »

« La toile terminée j'apprends ce que je cherchais. »

« Rien n'est prémédité et tout se tient. »

« Peindre c'est épuisant... Ne pas peindre aussi. »

3/ Peinture et musique

« Je vais essayer à la lumière de la musique, de comprendre l'évolution de la peinture, et dans ce contexte de classer mes toiles. »

« Je me retrouve aujourd'hui dans la musique de Bartok - vigueur du rythme surgissant d'une nostalgie latente - il me semble qu'il y a là une démarche allant de la nature à l'esprit, de la sensation à la rigueur. »

« Parfois je crois qu'il me faut mettre de la couleur. Ce n'est rien d'autre qu'une idée, voire un complexe. Pas de complexe et travailler encore avec les valeurs. De la couleur serait une démonstration - on n'est pas forme-orchestre-. Et il a assez de travail avec cette sorte de grosse caisse que je veux faire entendre seule, un solo de grosse caisse. » (1957).

4/ Remarques formelles

« C'est instinctivement dès les premières toiles que les valeurs l'emportèrent sur la couleur. Je dis instinctivement car ces faits constants, valeurs lumières, lumières, ne sont chez moi ni le résultat d'une médiation, ni un principe... Le but de ma peinture n'est pas de solutionner des problèmes, mais de créer un monde complet et poétique ».

« Le noir est pour moi le moyen d'expression le plus naturel. »

« Etonné de mon travail qui semble s'orienter ailleurs - on dirait que l'espace mange davantage la forme -. Par rapport à mon travail passé, je rencontre actuellement sur ma toile différents espaces et cela à l'encontre de la simplicité. De plus j'entrevois plus de dynamisme toujours à cause des différents plan-lumière. La forme n'est plus plaquée sur un seul plan mais bouge pour pénétrer l'air qui à son tour devient lumière. » (1957)

« Rembrandt, *L'homme au casque d'or* à Berlin. En nettoyant mes pinceaux je pense à toi et à tous les peintres, tous des copains. »

« Disposer la lumière qu'elle devienne espace. »

« Etre persuadé que mille traits peuvent dire mille choses et qu'un seul trait peut dire tout ».

III- Tentatives d'interprétation

A/ Les motivations de l'abstraction

Il n'est pas facile d'interpréter la peinture abstraite.
Plusieurs pistes de réflexions sont envisageables.

Les dynamiques propres au champ de l'art

En premier lieu, on peut considérer que la modernité a entraîné la peinture dans une logique de dépouillement. En remettant en cause le genre et la dimension narrative de la peinture, les artistes de la fin du XIX^e ont ramené la peinture à ses formes et à ses constituants. Ainsi progressivement, par le biais du néo-impressionnisme, du fauvisme et du cubisme, les éléments graphiques et picturaux ont pris le dessus sur le sujet. De la sorte, la peinture s'est détachée du sujet et s'est engagée dans un processus réductionniste.

Le relativisme de l'histoire de l'art et de la philosophie

Une théorie de l'abstraction s'est développée en Allemagne en 1908 et 1912. On la doit notamment à Kandinsky. C'est à mettre en rapport avec l'histoire de l'art et l'esthétique. L'histoire de l'art est à cette époque en Allemagne une discipline bien plus reconnue qu'en France. Il est vrai qu'elle a profité, par l'essor de l'esthétique, d'une armature conceptuelle qui lui permettait de se montrer conquérante.

A l'histoire de l'art, par le biais de ses mises en perspective, de la valorisation des expressions marginales - l'art romain tardif, l'ornement, l'art populaire - on doit une histoire des formes dénormativisée, "désintoxiquée" du principe encombrant du beau.

A la philosophie kantienne, on doit les idées d'une beauté sans concept déterminé et du "sublime" ; à ceci s'ajoutent les notions de "kunstwollen" (le "vouloir artistique" est propre à chaque époque, ce qui implique la relativité des formes) d'Aloïs Riegl (1858-1905), d'"Enfehlung" (c'est "l'empathie" avec le réel qui motive la représentation et en cela elle peut s'échapper des règles) de Wilhelm Worringer (1881-1965), sans oublier l'art physiologique et idiosyncrasique de Friedrich Nietzsche (1844-1900).

De même, la phénoménologie s'est découverte quelques accointances avec la peinture abstraite. Elle y a vu une re-connaissance sensible et poétique du réel, comme simple phénomène coloré, avant même que la raison y pose des mots. Elle est aussi dans sa dimension matérialiste et gestuelle l'affirmation de l'être et dans l'instant-même de son accomplissement : l'artiste ouvre l'espace et l'œuvre. Les deux existent à ouvrir la voie. Pour Henri Maldiney (1912-2013), « *l'art est l'éclair de l'être* ».

Le poids des événements

L'une des affirmations les plus courantes, et qui à force d'être répétée en est 23

presque devenue un lieu commun, c'est qu'après les catastrophes de la Seconde Guerre mondiale, il n'est plus possible de produire de l'art et encore moins de figurer. De la sorte, certains artistes auraient basculé du côté de l'abstraction. Philippe Dagen avait déjà avancé cet argument dans son livre consacré à la Première Guerre mondiale et à sa représentation, *Le silence des peintres, les artistes face à la Grande Guerre*. Soit, après tout c'est aussi l'expérience de la guerre qui déclenche une prise de conscience chez Bazaine. Alors qu'il s'est jeté à terre, qu'il a le nez dans la neige, il prend conscience d'être pleinement dans le réel, au cœur du monde. Dès lors, il ne sera plus question de le représenter à distance, mais d'être en connivence avec lui.

Une représentation pour une nouvelle cosmogonie

Certains ont considéré la révolution conjointe des mathématiques et des sciences physiques au début du XX^e siècle. La géométrie non euclidienne de Nikolaï Ivanovitch Lobatchevski, la théorie de la relativité tout comme la mécanique quantique dévoilent brutalement les artifices grossiers de l'espace classique.

Une dimension religieuse et spirituelle

Les voies de l'abstraction tout comme sa pratique ont souvent suscité des métaphores religieuses. Précisons les différents aspects de ce rapprochement :

On entre en peinture abstraite comme on entre en religion. L'ascèse de la représentation est indissociable d'une éthique, d'un mode de vie rigoureux fait de renoncements. En cela le peintre se rapproche du moine. Tout comme l'œuvre d'art exigeait autrefois le sacrifice des biens matériels au titre d'offrande à Dieu, aujourd'hui elle impose le sacrifice de soi.

Certains artistes abstraits - Kandinsky et Malevitch notamment - ont revendiqué leur intérêt pour la théosophie. Ils y ont puisé l'idée qu'il fallait chercher dans le foisonnement du réel l'ordre caché du monde en se dégageant du particulier pour accéder à l'universel.

Quelques artistes abstraits, surtout après 1945, ont montré de l'intérêt pour la spiritualité orientale. Ce faisant, ils ont renoncé à porter un regard dominateur et distancié sur le monde. Ils ont opté pour une position de proximité et de connivence avec le réel. Ils ont aussi, au nom d'une nouvelle conception du monde, estimé qu'il n'était pas possible de figer le réel et qu'ils pouvaient au mieux en retranscrire les énergies : la grande image n'a pas de forme. Par ailleurs, on doit à la pensée orientale, au taoïsme, une conception de l'espace qui accorde une importance primordiale au vide. Dans la peinture chinoise comme japonaise, le vide n'est pas inerte. C'est un élément dynamique du réel qui donne toute sa signification à la chose représentée. C'est par le vide qu'elle accède à la plénitude. Dans la même continuité d'esprit, il serait sans doute pertinent d'établir un parallèle entre l'esthétique du jardin zen et la peinture d'André Marfaing car on y retrouve des principes similaires : la simplicité, l'asymétrie, l'opposition des pleins et des vides (noir et blanc d'un côté, végétal et minéral de l'autre), le scannage télescopé de l'espace (dans les deux cas, on passe de l'infiniment grand à l'infiniment petit avec des prétentions cosmogoniques).

D'une manière plus précise encore, certains critiques d'art ont rapproché le processus créatif du principe de la « kénose » : l'artiste se dépouille de tout ce qu'il connaît du monde pour se fondre dans le réel, s'associer humblement aux énergies et aux forces élémentaires.

Les formes élémentaires de l'art abstrait nous ramènent à l'essence des choses, aux origines. Elles ont de la sorte une dimension métaphysique. L'inscription de ces signes peut aussi, par une sorte de vertige spatio-temporel, être la preuve d'une présence au monde.

Ces comparaisons ont été favorisées et entretenues par certains historiens, à l'exemple de Georges Duby à propos de l'art de Soulages. Il y applique une lecture cistercienne d'autant plus légitime que l'artiste produit les vitraux de l'abbaye de Conques. Il y voit une similitude de démarche : un éclat retenu, une extrême rigueur, une sévère sobriété.

Pour André Marfaing, originaire du Sud-Ouest, l'opposition du noir et du blanc a suscité chez certains critiques audacieux des ouvertures vers le manichéisme des cathares ! D'une manière plus simple, il est avéré qu'il fut amateur et connaisseur de l'art roman.

B/ « Peinture abstraite, la mal aimée... »

L'abstraction a souvent été l'objet de trois types de reproche :

- 1/ procéder d'un savoir-faire ;
- 2/ manquer d'authenticité ;
- 3/ être seulement décorative (les formes sont des signifiants sans signifié).

Les partisans de l'art abstrait ont bataillé pour contrecarrer ces préjugés.

Ils ont expliqué la longue généalogie de ces formes. Avec un souci pédagogique, ils ont tenté de retracer les origines de l'abstraction. Ils ont rappelé l'usure de la représentation figurative, la nécessité de renouveler le regard. Par ailleurs, ils ont eu l'ambition de démontrer la rigueur et la logique du projet abstrait. Ils ont défendu l'idée d'un langage abstrait. Les lignes, les couleurs sont combinables, opposables à la manière d'une langue. Ce à quoi certains ont rétorqué que sans référent, il n'y a pas de signes et sans signes, il ne peut y avoir de langue. Cette objection s'adresserait surtout à l'abstraction concrète. Mais c'est aussi oublier l'écriture musicale. Le débat est toujours ouvert.

Retenons néanmoins la position de Nelson Goodman. Confronté à la peinture abstraite et à la postmodernité, il a défini une position intéressante dont on peut tirer profit. L'œuvre d'art fonctionne comme de l'art et présente les caractéristiques suivantes :

- 1/ Densité syntaxique ;
- 2/ Densité sémantique ;
- 3/ Une plénitude relative ;
- 4/ L'exemplification ;
- 5/ Références multiples et complexes.

Ces critères pourront sans doute nous aider dans l'appréciation de la peinture abstraite. Reste comme toujours à nous constituer une riche iconothèque intérieure pour les comparaisons nécessaires.

IV- Lexique

Terminologie

Abstrait : désigne au sens large les œuvres qui sont le résultat d'un processus d'abstraction et gardent donc la trace de ce à partir de quoi l'abstraction a été faite.

Art abstrait : terme générique qui désigne toutes les formes d'art sans exclusive qui ont été considérées comme art abstrait à un moment historique donné.

Art concret : désigne les œuvres abstraites qui ne font pas référence au réel.

Art non-figuratif : catégorie plus large qui comprend les deux premières et couvre donc les œuvres qui ont été abstraites et non-objectives. Elle exprime en outre la volonté de ne pas prendre en compte les différences qui existent dans la manière dont les œuvres abstraites ont été obtenues.

Art non-objectif : désigne les œuvres qui ne font plus aucune référence à la nature, à la réalité extérieure et sont conçues par l'organisation interne des lignes, des couleurs et des volumes.

Technique

Acrylique : les premières couleurs acryliques ont été disponibles sur le marché au début des années 1950. La peinture acrylique présente des qualités proches de la peinture à l'huile. Elle présente en plus l'avantage d'être plus facile d'utilisation :

- 1/ Elle ne ternit pas, ne jaunit pas ;
- 2/ Elle adhère sur tous les supports ;
- 3/ Elle sèche rapidement ;
- 4/ Elle se dilue à l'eau.

Empâtement : épaisseur de matière qui détermine des reliefs, capte la lumière.

Huile : technique traditionnelle de la peinture dont la découverte est attribuée, selon une légende tenace, aux frères Van Eyck. Les couleurs sont mélangées avec plusieurs liants, notamment de l'huile et des siccatifs. Par la technique du glacis, la superposition des couches, elle permet d'obtenir des modulations subtiles et des effets de transparence et de lumière. Cette technique présente l'inconvénient d'un temps de séchage très long.

Lavis : technique qui consiste à utiliser de l'encre de Chine ou une substance colorée diluée dans de l'eau. C'est une technique proche de l'aquarelle.

Réserve : c'est une plage de support non colorée. Elle correspond aux parties claires d'une composition. Il faut distinguer le fond de la réserve. Paul Cézanne, Sam Francis, Simon Hantaï ont beaucoup tiré parti de la valeur de la réserve pour faire apparaître une forme ouverte, repousser et exalter les couleurs.

V- Bibliographie

A propos de l'abstraction

- Bertrand Dorléac Laurence, *Après la guerre*, Gallimard, 2010
- De Chassey Eric, *L'abstraction avec ou sans raison*, Gallimard, 2017
- Daval Jean-Luc, *Histoire de la peinture abstraite*, Hazan, 1988
- Douroux Xavier, *Hans Hartung et les peintres lyriques*, Editions Fonds Hélène et Edouard Leclerc, 2017
- Nakov Andréi, *L'aube de l'abstraction, Russie 1914-1923*, 5 Continent Editions, 2017
- Roque George, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Gallimard, 2003
- Vallier Dora, *L'art abstrait*, Le Livre de Poche, 1980

A propos d'André Marfaing

- Pierre Cabanne, *André Marfaing*, Les Editions de l'Amateur, 1991
- Catalogue d'exposition *André Marfaing - peintures - lavis*, Editions Locus Solus, 2017

A propos du noir

- Lemaire Gérard-Georges, *Le noir*, Hazan, 2006
- Païni Dominique, *Le noir est une couleur. Hommage vivant à Aimé Maeght*, Editions Fondation Maeght, 2008
- Pastoureau Michel, *Histoire d'une couleur, le noir*, Seuil, 2008

A propos de Soulages

- De Chassey Eric, Ramond Sylvie, *Soulage XXI^e siècle*, Hazan, 2013
- Encrevé Pierre, *Soulages, 90 peintures sur papier*, Gallimard, 2007
- Encrevé Pierre, Pacquement Alfred, *Soulages*, Editions du Centre Pompidou, 2009

A propos de la critique d'art

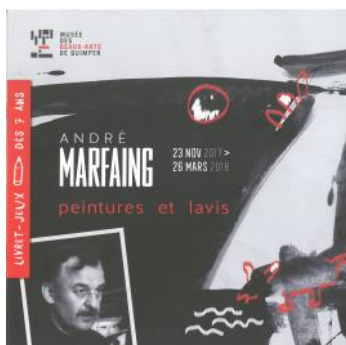
- Daniel Françoise, *L'aventure de l'art abstrait, Charles Estienne critique d'art des années 50*, Musée des Beaux-Arts de Brest, 2011
- Degand Léon, *Abstraction Figuration*, Diagonales, 1988
- Estienne Charles, *L'art abstrait est-il un académisme ?*, Editions de Beaune, 1950

Ecrits d'artistes

- Bazaine Jean, *Le temps de la peinture*, Flammarion, 2002
- Kandinsky Vassili, *Du spirituel dans l'art*, 1910
- Malevitch Kasimir, *Ecrits*, Editions Ivrea, 1996
- Mondrian Piet, *Réalité naturelle et réalité abstraite*, Editions du Centre Pompidou, 2010
- Mondrian Piet, *Ecrits français*, Editions du Centre Pompidou, 2010
- Soulages Pierre, *Ecrits et propos*, Hermann, 2009

VI- Propositions pédagogiques

A/ Pour le 1^{er} degré



Destiné aux enfants maîtrisant la lecture, **le livret-jeux de l'exposition** est distribué gratuitement aux élèves en visite libre ou guidée. Le livret-jeux est complété au crayon à papier, partiellement au cours de la visite ou remis en fin de visite pour un travail complémentaire au retour en classe.

12 pages, en couleurs

Proposition d'atelier « Tempête de sable noir »
conçu par Sylvie Anat, plasticienne

Les enfants observent la qualité des noirs de Marfaing, tantôt opaques, tantôt plus transparents. Dans l'atelier, ils représentent un petit homme bleu marchant devant l'immensité de la tempête de sable noir.



Les écoliers exposent aussi au musée !

« Infiniment abstrait »

Ateliers conçus par Sylvie Anat

Les élèves de CM2 de l'école Pauline Kergomard et de CM1 de l'école Notre-Dame de Quimper ainsi que les CM1 de l'école Notre-Dame des grâces de Pluguffan proposeront leur interprétation plastique de l'abstraction dans la salle du service éducatif à partir de début mars 2017.

Les objectifs de la classe-musée

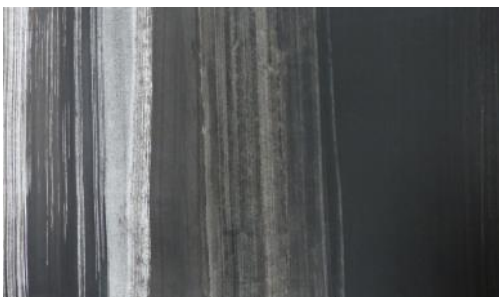
- > Sensibiliser les élèves aux établissements culturels
- > Faire du musée un lieu familier qui rime avec plaisir
- > Faire découvrir aux élèves les collections et expositions du musée
- > Apprendre et respecter les règles de vie en société dans un lieu public
- > Ouvrir le musée au plus grand nombre
- > Faire venir les proches des élèves au musée
- > Initier des habitudes culturelles
- > Provoquer et transmettre le plaisir de créer
- > Développer la sensibilité artistique et la capacité d'expression plastique
- > Apprendre aux élèves des techniques plastiques
- > Vivre la tolérance en respectant la création d'autrui
- > Rendre les élèves fiers de leur travail, sûrs de leurs choix artistiques

Des visites et ateliers d'arts plastiques

Pendant les visites, les enfants vont observer particulièrement le travail de GenevièveASSE et d'André Marfaing. Avec l'aide du guide, ils évoqueront des techniques (peinture, collage, lavis, gravure) et vont se poser des questions sur les formats, la touche, les aplats, les couleurs, les formes, la matière, la lumière, la signature, le titre des œuvres, etc.

En atelier, on leur proposera une séance sur le bleu : peinture acrylique et collage permettront d'évoquer une palette et les valeurs du bleu, plus ou moins dense, plus ou moins foncé, appliqué en zone plus ou moins larges...

Puis une séance sur le noir sera l'occasion de tester les noirs : peinture, fusain, pastel gras étalés au pinceau, au doigt ou à la brosse que l'on peut racler, griffer plus ou moins fort, avec une gestuelle progressive ou non.



Modèles de l'artiste

La dernière séance sera consacrée à l'assemblage des réalisations : bleu sur noir, noir sur bleu, au format paysage ou portrait, avec le choix de l'emplacement de son collage.





Recherches sur les techniques donnant du noir



Réalisations de fonds noirs



Résultat

Secrets d'atelier : micmac abstrait

« Secrets d'atelier » : un module d'exposition en accès libre pour les enfants

Depuis 2008, le musée produit ses propres modules d'exposition destinés à un public familial, de 4 à 77 ans !

« Secrets d'atelier » est une salle ludique en accès libre à vocation pédagogique qui accompagne les expositions.

Permis de toucher ! « Secrets d'atelier » propose jeux et manipulations (sans se salir !) pour découvrir la démarche d'artistes en prolongement de l'exposition temporaire.



Du 23 novembre 2017 à début mars 2018
Secrets d'atelier : micmac abstrait

Secrets d'atelier : permis de toucher !



Ces « Secrets d'atelier » familiarisent le jeune public avec André Marfaing et les artistes du 20^e siècle de la collection.

Les enfants sont invités à participer à 7 jeux :

1- dessin gestuel au pastel sur rouleaux de papier mural noir ou blanc pour ressentir le mouvement

2- découpage et perforage de papier noir à aimanter sur un fond blanc pour faire jaillir la lumière

3- faire deviner des expressions littéraires sur le noir et blanc en les dessinant sur plexiglas

4- inventer une histoire à partir d'œuvres abstraites, avec éventuellement pour point de départ le chat de Marfaing

5- dessin sur ardoise magique à partir de mots non figuratifs tirés au sort en manipulant une cocotte en papier

6- Donner un titre à des œuvres « sans titre » à l'aide d'un trace-lettres

7- jeu des 7 familles sur l'art du 20^e siècle

Secrets d'atelier : micmac abstrait

Secrets d'atelier : permis de toucher !

Tout en mouvement !

En noir et blanc, avec une pointe de bleu, André Marfaing affronte sa toile. Il réalise de larges mouvements pour s'exprimer. Les traits s'entrechoquent parfois. Certaines zones sont plus denses.

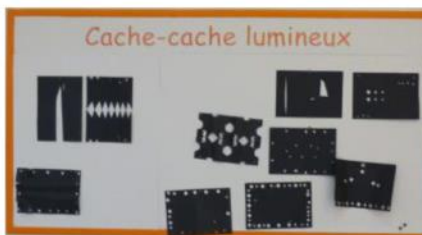
1. Choisis le rouleau noir ou le blanc.
2. Au pastel, dessine des lignes avec de grands gestes libérateurs.
3. Découpe ton dessin si tu veux le garder.



Cache-cache lumineux

André Marfaing fait apparaître la lumière derrière le noir. Il réalise des trouées blanches sur des fonds noirs.

1. Prends une feuille noire, des ciseaux ou des perforatrices pour expérimenter ta quête de lumière.
2. Découpe ou poinçonne ta feuille (plie-la pour t'aider).
3. Aimante ensuite ta réalisation sur le tableau blanc pour voir son effet.
4. Tu peux alors accrocher ta création sur les fils à ta gauche ou la garder.
5. N'oublie pas de ranger le matériel et de mettre les morceaux découpés à la poubelle.



Dessine les expressions

Se joue à plusieurs.

1. Prends une carte de niveau + (à partir 8 ans) ou ++ (à partir du collège).
2. Lis dans ta tête l'expression portant sur le noir et le blanc. Si tu ne la connais pas, lis son explication.
3. Prends un crayon et dessine ce que tu as lu.
4. Le gagnant est celui qui devine le plus vite l'expression.
5. Efface ton dessin avec le chiffon et recommence.



Il était une fois...

Les tableaux abstraits ne représentent pas ce que tu peux voir dans la réalité. Certains peuvent te surprendre. Laisse parler ton imagination !

1. Choisis dans la caisse 4 reproductions .
2. Aimante-les sur le mur.
3. Tous les participants ont alors 2 minutes pour inventer dans leur tête une histoire reliant les œuvres dans l'ordre qu'ils souhaitent. Si cela t'aide, utilise le chat de Marfaing comme départ de ton histoire et promène-le dans les œuvres.
4. Chacun son tour raconte son histoire.
5. Vote pour le récit le plus fascinant sans choisir le tien. Celui qui recueille le plus de mains levées a gagné !



Secrets d'atelier : micmac abstrait

Secrets d'atelier : permis de toucher !

Esquisse les ténèbres

Les artistes abstraits évoquent parfois des sentiments ou des choses que l'on ne peut voir.

1. Prends la cocotte en papier entre tes doigts et dis un chiffre.
2. Ouvre et ferme la cocotte autant de fois que ce chiffre. Tu vois alors 4 symboles.
3. Lis le mot qui se cache derrière celui que tu préfères.
4. Dessine-le sur l'ardoise magique !
5. Efface ton dessin pour le prochain.



Sans titres ?

Beaucoup d'artistes abstraits ne donnent pas de titre à leurs oeuvres afin de laisser parler l'imagination du visiteur .

Voici 4 oeuvres de la collection du musée et d'André Marfaing qui sont « Sans titre » .

1. Invente un titre pour l'oeuvre de ton choix.
2. Ecris ce titre à la main ou à l'aide d'un trace-lettres.



Le jeu des 7 familles

Se joue à plusieurs.

Tu peux voir dans le musée beaucoup d'oeuvres abstraites. Elles ont été classées en 7 familles de 4 cartes.

1. Tout d'abord, un joueur distribue 7 cartes à tous les participants. Le reste des cartes forme la pioche.
2. Le premier joueur demande à la personne de son choix si elle possède la carte qu'il souhaite. Il ne peut demander une carte d'une famille que s'il en possède déjà une. Si la personne possède cette carte, il la donne. Si non, le premier joueur pioche une carte. S'il tire la carte voulue, il dit à voix haute « Bonne pioche ! » et peut ainsi rejouer. S'il ne pioche pas la carte désirée, le joueur suivant demande une carte de son choix.
3. Si un joueur possède toute une famille, il la pose devant lui et la partie continue jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de cartes à piocher.
4. Le gagnant est celui qui à la fin de la partie possède le plus de familles devant lui.



B/ Pour le 2nd degré

Professeur de philosophie

L'exposition est l'occasion de développer une réflexion sur les notions suivantes :

- La représentation et ses enjeux ;
- La mimesis : origines, vertus et application aux formes ;
- L'iconoclasme : origines et manifestations à travers les siècles.

Les minutes du procès Brancusi

Elles offrent la possibilité d'une réflexion sur l'ontologie de l'œuvre et la réception de l'art abstrait. Il existe sur le sujet une documentation facilement accessible, notamment un article très intéressant et très complet de Nathalie Heinich.

Le Carré noir, le Cercle noir, la Croix noire de Malevitch

L'ontologie de l'œuvre d'art. Les élèves ne manqueront pas de réagir à l'observation de ces trois œuvres, au professeur de préparer solidement son argumentation. Les ouvrages d'Arthur Danto, de Roger Pouivet et de Nelson Goodman fourniront des arguments.

Professeur d'histoire

Les avant-gardes russes et la révolution de 1917

Certes, l'étude de la révolution russe a disparu des programmes, il n'empêche que nous en célébrons cette année le centenaire. C'est donc l'occasion d'évoquer les accointances de l'avant-garde et de la radicalité politique. Les affiches constructivistes sont intéressantes à exploiter.

L'école du Bauhaus dans l'Allemagne de l'Entre-deux guerres.

Avec l'idée de distinguer quelques personnalités : Vassili Kandinsky, Paul Klee, Josef Albers ou Walter Gropius. Ce sera l'occasion d'expliquer que l'abstraction ne concerne pas seulement la peinture mais l'architecture, la sculpture ou la lisserie. On évoquera aussi les déboires de l'école.

L'art abstrait et les régimes totalitaires

A partir de l'exemple de Kasimir Malevitch, on peut élargir le propos à l'attitude des régimes totalitaires à l'égard de l'art abstrait, présenter les motivations de la condamnation, tout autant pour l'URSS que pour l'Allemagne nationale-socialiste.

Professeur d'histoire et d'arts plastiques

Aliboron, l'âne artiste

Exploitation de la documentation sur le canular organisé par Roland Dorgelès : il exposa en 1911 une œuvre produite par l'âne du *Lapin Agile* : Aliboron. Pour la circonstance, l'âne fouetta de sa queue un support toilé que l'on baptisa : *Coucher de soleil sur l'Adriatique*. L'œuvre fut attribuée à un artiste italien prometteur - Joachim Raphaël Boronali - et accompagnée d'un manifeste : *le manifeste de l'excessivisme*. Le but de la manœuvre était de discréditer l'art abstrait.

Le corps de l'œuvre

Le matérialisme de l'abstraction peut donner lieu à une réflexion sur le corps de l'œuvre, sur les matériaux divers qui constituent le tableau ou la sculpture. Pierre Soulages s'est toujours étonné du discours ambitieux des historiens de l'art sur la peinture, estimant qu'ils oubliaient souvent l'évidence, le fait que le tableau était modestement une chose concrète. On pourra donc évoquer l'histoire des supports, des pigments, etc. On peut élargir aux problèmes de la conservation et de la restauration.

Professeur de français et d'arts plastiques

Etude d'un manifeste

On peut considérer le manifeste comme un genre littéraire à part entière car il présente une forme singulière. Il est souvent concis, revendicatif et provocateur. A ce titre, il mérite toute notre attention. Les exemples abondent. En rapport avec l'exposition on peut étudier les manifestes suivants : le manifeste de l'Art concret (1930), le Manifeste Blanc (1960), le Manifeste BMPT (1967).

Professeur d'arts plastiques

La couleur

Une initiation à la couleur, à son élaboration, à ses contrastes et à ses effets spatiaux.

L'abstraction géométrique, l'abstraction lyrique

La présentation de ces deux tendances de l'art abstrait par un exercice comparatif et iconographique détaillé.

Le noir dans les collections du musée des Beaux-Arts de Quimper

Les collections permanentes du musée offrent la possibilité de retracer l'utilisation du noir dans l'histoire de la peinture. On pourra s'attarder plus volontiers sur la Bande noire.

Etude de l'exposition : 0.10

Cette exposition organisée à Petrograd montre la radicalité de l'avant-garde russe. Suprématistes et constructivistes exposent alors ensemble. On connaît la scénographie de l'exposition grâce à des documents photographiques qu'il est possible d'exploiter avec les élèves. On y voit notamment des peintures d'angle et des reliefs. Ce travail sera l'occasion d'une réflexion plus large sur l'abstraction en Russie et en Europe. La critique conservatrice et bolchévique va très vite condamner la modernité.

VII- Informations pratiques

Modalités de réservation

Les visites de l'exposition peuvent être libres ou menées par un guide-conférencier agréé. Les visites peuvent être conduites dans plusieurs langues : français, anglais, allemand, italien et breton.

Toute réservation de visite, libre ou guidée, est obligatoire.

- Sur place, à l'accueil du musée.
- Par téléphone : 02 98 95 45 20 - taper 2 (accueil).
- Par mail : fabienne.ruellan@quimper.bzh

La procédure de réservation est la suivante :

Vous convenez avec le musée d'une date, d'un horaire, d'un mode de visite (libre ou guidée), du niveau scolaire, de l'effectif du groupe et de ses accompagnateurs.

- En cas de visite guidée,

Le musée fait parvenir cette demande à la maison du patrimoine en charge de l'attribution des visites aux guides.

La maison du patrimoine vous envoie ultérieurement une confirmation de visite par mail.

Le musée vous contacte si la visite ne peut être assurée par un guide indisponible (cas rare).

- En cas de visite libre, le musée vous envoie directement une confirmation de visite par email.

L'équipe des guides est constituée de : Catia Galéron, Yolande Guérot-Damien, Anne Hamonic, Pascal Le Boëdec, Annaïck Loisel, Anne Noret et Elodie Poiraud.

Délai de réservation

Dans le cadre du label « ville d'art et d'histoire », les guides-conférenciers dépendent de la maison du patrimoine. Ils animent les visites du patrimoine quimpérois et interviennent au musée des beaux-arts ainsi qu'au musée départemental breton. Il est donc préférable de réserver le plus tôt possible votre visite !

Jours et heures d'ouverture pour les scolaires

Le musée est ouvert aux scolaires tous les jours sauf le mardi de 9h30 à 12h et de 14h à 17h30 ou 18h selon les saisons.

Tarifs des visites scolaires (à compter du 01/09/2016)

Ecole maternelle ou primaire	Visite libre	Visite guidée (1h)	Forfait 3 visites guidées
Quimper Bretagne Occidentale	Gratuit	Forfait 26 € / classe	52 € (3 ^e visite gratuite)
Hors Quimper Bretagne Occidentale	Gratuit	Forfait 46 € / classe	92 € (3 ^e visite gratuite)

Collège ou lycée	Visite libre	Visite guidée (1h30)
Adhérent au passeport pour l'art (Forfait année scolaire : 140 €)	Gratuit	Forfait 26 € / classe
Non adhérent au passeport pour l'art	Forfait 26 € / classe (entrée au musée)	Forfait 72 € / classe (entrée + commentaire)

Les forfaits s'appliquent à la classe accueillie dans son ensemble ; les accompagnateurs du groupe entrent gratuitement.

Le **passeport pour l'art** concerne les établissements scolaires de l'enseignement secondaire et supérieur. Il offre au cours de l'année scolaire à tous les élèves, enseignants et personnels des établissements adhérents l'accès libre aux expositions temporaires et collections du musée. Les CDI reçoivent les catalogues et les programmes d'activités édités.

Gratuité pour l'enseignant uniquement dans le cadre de la préparation d'une visite, d'une rencontre avec le service éducatif ou d'une visite avec une classe.
Le pass'Education n'est pas accepté car le musée est municipal.

Le **règlement** peut se faire sur place le jour de la visite. Le mode de règlement est au choix : chèque (à l'ordre de régie recettes entrées MBA), espèces, carte bancaire, chèque vacances. Une facture acquittée vous sera délivrée immédiatement.
Si vous souhaitez régler par virement administratif, vous recevrez ultérieurement un ordre de paiement émis par le Trésorier principal municipal de Quimper.
Le musée n'accepte ni acompte ni règlement antérieur à la date de l'activité réservée.
Merci de prévenir au moins 48 heures à l'avance en cas d'annulation, faute de quoi la visite sera facturée.

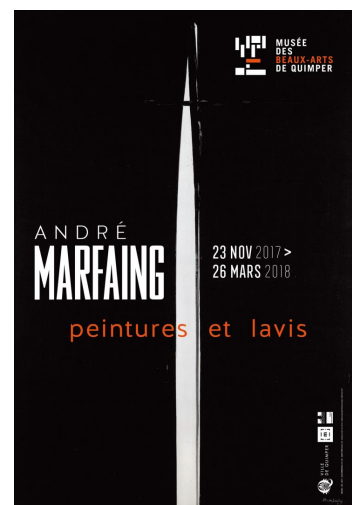
Préparer une sortie au musée

La **médiatrice culturelle** Fabienne Ruellan vous renseignera sur les possibilités offertes et sur les ressources documentaires du service éducatif. Pour toute demande de visuel :
fabienne.ruellan@quimper.bzh, 02 98 95 95 24




Le **professeur conseiller-relais** du 2nd degré Yvon Le Bras assure une permanence au musée le mercredi après-midi et vous aidera à construire une séquence de cours d'histoire des arts.

Documentation en ligne

Les enseignants trouveront sur la page « enseignant » du site internet du musée www.mbaq.fr un ensemble de documents édités par le service éducatif : guide du service éducatif, listing du matériel pédagogique du musée, livrets-jeux de découverte des collections ou de l'exposition en cours, dossiers pédagogiques, etc. qui composent une ressource facilement accessible pour préparer une sortie au musée.



musée des beaux-arts Quimper

40 place Saint-Corentin 29 000 Quimper | Tél. 02 98 95 45 20 | musee@quimper.bzh | www.mbaq.fr  mbaqofficiel  @mbaqofficiel  mbaqofficiel

Dossier réalisé par :

- Yvon Le Bras, conseiller-relais (DAAC)
- Fabienne Ruellan, médiatrice culturelle, musée des beaux-arts