

musée des beaux-arts de Rennes

Dossier réalisé par les conseillers-relais
Académie de Rennes
Délégation aux arts et à la culture

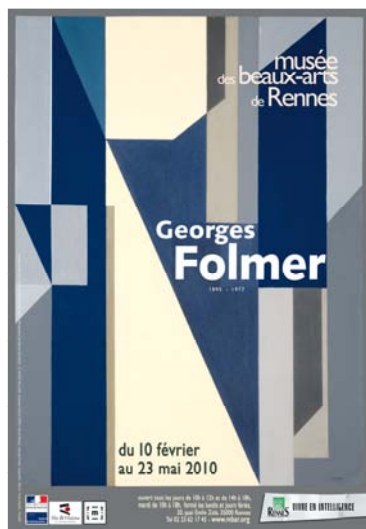
Présentations de l'exposition aux enseignants
mercredi 3 mars et mercredi 10 mars 2010, 16h



Dessin autoportrait de Georges Folmer
1927-1928

exposition ouverte tous les jours de 10h à 12h et de 14h à 18h (sauf lundis et jours fériés)
ouverture en continu le mardi

Informations pratiques



Musée des beaux-arts
20 quai Emile Zola
35000 Rennes

02 23 62 17 45
www.mbar.org

exposition ouverte tous les jours (sauf lundis et jours fériés)
de 10h à 12h et de 14h à 18h
ouverture en continu le mardi

La gratuité est accordée aux groupes scolaires accompagnés et aux enseignants préparant une visite dont la date a été préalablement fixée.

Seuls les groupes ayant réservé seront admis dans l'enceinte du musée.

Afin de faciliter l'enregistrement des groupes, merci de présenter le carton de confirmation à l'accueil du musée.

Pour tous les groupes,

réservation obligatoire au 02 23 62 17 41

lundi, mercredi, jeudi et vendredi : 8h45 - 11h45 / 13h30 - 16h30

Permanence des conseillers-relais :

Bernadette Blond : mardi et mercredi 14h - 16h

Andrée Chapalain : mercredi 15h - 17h / jeudi 10h - 12h

Téléphone : 02 23 62 17 54

Nous rappelons que :

> Les élèves sont sous la responsabilité des enseignants et des accompagnateurs.

Aucun élève ne doit être laissé seul, en particulier pour les groupes sans animation qui circulent librement dans l'ensemble du musée.

En cas d'incident, l'établissement scolaire sera tenu pour responsable.

> Il est demandé aux établissements scolaires de prévoir un nombre suffisant d'adultes pour encadrer les élèves.

> L'effectif du groupe ne doit en aucun cas être supérieur à 30 élèves.

> Il est interdit de manger et de boire dans les salles.

> Seul l'usage de crayons papier est autorisé : les stylos à bille ou à encre, les feutres, les compas et les paires de ciseaux sont prohibés.

> Il est interdit de crier.

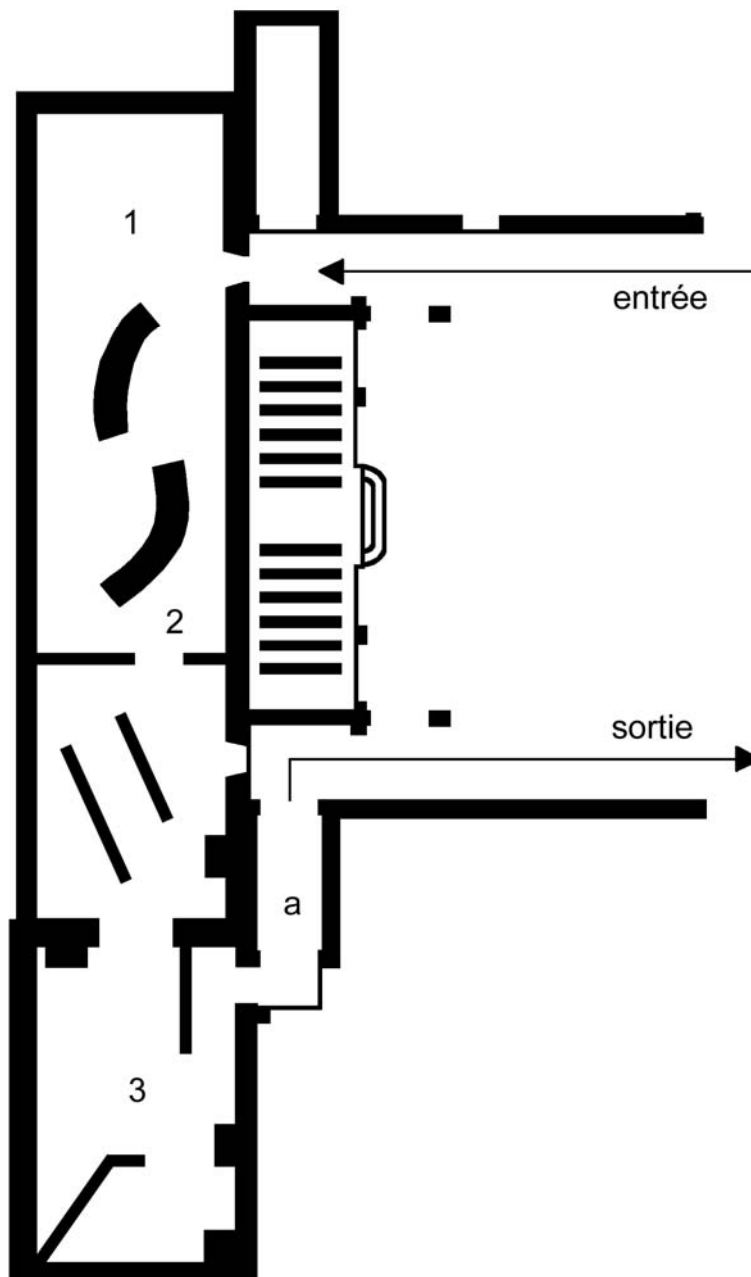
> Il est interdit de courir.

> Il est interdit de s'approcher à moins de 1 mètre des œuvres, et à plus forte raison de les toucher.

> Les photos sont autorisées, mais sans flash.

En cas de non-respect de ces règles élémentaires de conduite, le personnel du musée est autorisé à demander le départ immédiat du groupe.

Merci de votre compréhension



1. Le cheminement de Georges Folmer vers l'abstraction.
2. L'affranchissement de la figuration par ses œuvres cubistes marquées par l'application des règles du *nombre d'or* et l'épanouissement de son abstraction géométrique prolongée dans ses œuvres cinétiques.
3. L'investissement créateur de Folmer dans son attachement à une pratique de recherche collective au sein des groupes, *Espace* et *Mesure*.
- a. Espace tactile : quatre reproductions se situent en fin de visite.

| | |
|--|----------------|
| Informations pratiques | > 2 |
| Plan de l'exposition | > 3 |
| Sommaire | > 4 |
| Le parcours exemplaire de Georges Folmer, peintre abstrait géométrique | > 5 |
| Visuels | > 11 |
| L'abstraction géométrique en France des années 1910 aux années 1950... | > 12 |
| Paris, capitale des arts... | > 19 |
| La Ruche, espace de création et lieu de vie... | > 20 |
| Les arts à Paris dans les années 1940-1950, des lieux d'exposition renouvelés | > 25 |
| Visuels | > 33 |
| Autour de l'exposition | > 34 |

LE PARCOURS EXEMPLAIRE DE GEORGES FOLMER, PEINTRE ABSTRAIT GEOMETRIQUE.

Le point de vue des arts plastiques

1/ S'abstraire de la réalité : le défi artistique d'un siècle commençant...

Se dégager de l'objet et de « l'esclavage » de l'imitation !

Georges Folmer appartient à cette génération d'artistes venus à l'abstraction géométrique à la suite d'un processus plus ou moins long de « décantation » des figures peintes, imitées de la nature. Celles-ci, d'abord simplifiées, géométrisées (en raison de l'influence prédominante du cubisme dans les années 1920), dégagées de toute anecdote vont en effet révéler progressivement leur « charpente » ou encore leur structure originelle. L'artiste ainsi libéré des contraintes du monde visible, peut réaliser une œuvre parallèle et distincte de la réalité. Ce que le tableau perd en réalisme, perspective ou encore couleur locale (désignation de la couleur littérale des objets), il le gagne en rapports harmonieux des surfaces colorées, en recherches de composition et de plans lumineux.

Un langage pictural ainsi élaboré à l'abri d'un modèle trop prégnant laisse entrevoir, du coup toutes les ressources liées aux seuls composants plastiques mis en œuvre. Chez ces artistes, l'abstraction constitue l'aboutissement d'une démarche méthodique au cours de laquelle la figuration se maintient parfois longtemps de manière résiduelle. S'abstraire du réel ou le convoquer d'une manière inédite est le credo d'un siècle qui veut en finir avec l'imitation. En déclarant qu'un tableau est avant tout « *une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblé...* », Maurice Denis assigne bien à l'œuvre un tout autre but que la reproduction du monde. En même temps, il souligne de manière évidente le rôle *démiurgique* de l'artiste. Quel vertige en effet pour un peintre, que de se trouver face à sa toile blanche, dans une perspective de création absolue, fruit d'une secrète alchimie mentale ! « *Un tableau est produit comme un monde* » affirme Paul Klee. Cette phrase désigne bien la prise de conscience qui accompagne les conquêtes de l'abstraction, à commencer par l'abolition des contraintes figuratives, qui avaient jusque là déterminé l'histoire de la peinture.

Des formes élémentaires, pas seulement modernes mais... universelles !

Tel fut le cheminement d'un nombre important de peintres, qualifiés de pionniers dans les premières décennies du XX^e siècle. Avec plus ou moins de fulgurance ou de radicalité, ceux qui empruntèrent le chemin d'une géométrie rigoureuse parvinrent à cette évidence que **la géométrie est un langage universel**, accessible à tous et même susceptible d'annexer des domaines encore peu touchés par des préoccupations esthétiques comme l'espace public et le logement collectif. Leur contribution à l'architecture, pour limitée qu'elle fût dans le contexte de l'après guerre (plus préoccupée par la demande pressante et massive de logements que par l'esthétique des constructions) mérite néanmoins d'être soulignée. Folmer et le groupe *Espace* en furent les initiateurs. En se déployant dans l'espace, par la sculpture d'abord puis par l'architecture ensuite, les compositions abstraites visaient en s'émancipant du tableau à s'inscrire dans l'environnement immédiat des hommes ; ce qui était une manière de penser « la fin de la peinture », idée déjà développée par Mondrian et le Néoplasticisme. Nombreux furent alors les artistes géométriques qui pensèrent que le tableau de chevalet et la sculpture n'étaient qu'une phase nécessaire d'expérimentation, conduisant logiquement à une synthèse des arts majeurs dans laquelle l'architecture aurait un rôle central. Ainsi Jean Gorin déclarait-il en 1954 que la polychromie plastique architecturale était le trait d'union entre l'urbaniste, l'architecte et le plasticien.

2/ A force de détermination et d'élaboration : le temps à l'œuvre chez G. Folmer

Sa formation classique à l'école des beaux-arts de Nancy, conjuguée à une fréquentation des maîtres verriers de la ville, prédisposèrent-ils Georges Folmer à marier le savant langage de la géométrie (héritée des Anciens) aux aplats colorés qui scandent la surface fragmentée de ses œuvres abstraites ?

Georges Folmer a vingt quatre ans quand il arrive à Paris en 1919.

Il ne s'engagera définitivement dans l'abstraction qu'à la fin de la seconde guerre mondiale. Sa révolution plastique s'achève alors, au terme d'un long processus qui aura duré près de vingt cinq ans. Ainsi, au sortir de ce bouleversement que fut la guerre, sur une scène artistique où il est urgent de recomposer ses forces, Georges Folmer se range aux côtés des « géométriques », des « concrets », des « construits » et se battra de toutes ses forces avec ceux-là mêmes qui peinent à se faire entendre auprès des institutions, de la critique et même du public, en fait plus favorables à la peinture lyrique ou littéraire (qu'elle soit figurative avec les surréalistes ou plus tard abstraite avec les tachistes et les informels, à partir de 1950).

3/ Les débuts de Georges Folmer et la conscience des changements, 1920-1940

Dans les années 1920, l'influence cubiste marque durablement nombre d'artistes figuratifs dont les œuvres présentent désormais des formes simplifiées dans une mise en espace fragmentée. C'est l'époque où Folmer lui-même va affirmer son tempérament de constructeur ; dégageant du sujet traité les notions fondamentales de lignes, plans, lumières, sphères, cubes, cônes avec un souci de rigueur et d'équilibre.

Dans l'entre-deux guerres, des rencontres décisives vont orienter sa démarche vers une objectivité qui se veut rationnelle. Les manifestations tapageuses et provocatrices du Surréalisme font alors figure d'avant-garde, mais sans doute le recours à des formes illusionnistes ainsi que le caractère narratif de cette peinture, sont-ils trop éloignés des recherches de Folmer : héritier des leçons du Cubisme, il est acquis aux exigences constructives de l'œuvre, débarrassée de toute subjectivité.

- En 1926, sa rencontre avec **Félix Del Marle**, animateur de la revue lilloise « Vouloir » (1924-1927) et son attirance pour l'ensemble du courant abstrait, représenté par plusieurs artistes récemment installés à Paris, dont Mondrian, sont déterminantes pour sa prise de conscience.

Jusqu'en 1930, ses œuvres sont figuratives et traduisent un souci de simplification géométrique quelque peu systématique. La figure principale se détache sur un fond, lui aussi divisé géométriquement : pas franchement d'interpénétration de l'un et de l'autre comme dans le cubisme analytique ; la couleur vive et lumineuse se chargeant, elle, de différencier assez nettement les deux parties (ex d'*Ubu Roi*).

- S'impose alors, comme alternative à la réalité, le « modèle mathématique » qu'il étudie (en 1928) auprès de son ami **le mathématicien Dimitri Viener** : le *Nombre d'Or*. Savoir ancien, hérité de l'Antiquité grecque, le *Nombre d'Or* a connu à la fin du XIXe siècle un regain de faveur auprès de certains artistes. L'utilisation d'un tel schéma régulateur vise à atteindre l'équilibre et l'harmonie au sein d'une composition. En contrôlant l'intuition dans le processus créatif, l'artiste qui utilise le *nombre d'or*, soumet les parties à l'ensemble avec une sorte de déterminisme : facteur de tempérance et de mesure, le *nombre d'or* se présente comme une géométrie secrète, langage universel qui, à défaut de produire de la beauté à coup sûr, **permet d'approcher le mystère de l'univers et ses principes harmoniques**. D'une certaine manière,

l'aplat »). D'une certaine manière cependant, le **Salon des Réalités Nouvelles** créé en 1946 à l'initiative de Frédo-Sidès, Herbin et Del Marle, prêche l'apaisement en exposant les différents courants de l'abstraction : une façon pour tous ces artistes de faire contrepoids à la figuration de l'*Ecole de Paris*. On se souvient mal aujourd'hui du **rayonnement international du Salon, qui fait encore de Paris une place forte de l'activité artistique. La domination incontestable de l'Ecole de New York a par la suite éclipsé le souvenir de la position enviable du SRN** : en effet, de nombreux artistes étrangers y furent régulièrement admis comme les « Concrets Zurichois », les Argentins du groupe « Madi » ou encore les Italiens du « Movimento Arte Concreta » (Lucio Fontana, Ettore Sottsass).

G. Folmer joue un rôle central auprès des fondateurs du *Salon*, avec ces derniers et à l'invitation de Del Marle, il se rend régulièrement au café de *La Boule d'Or* à Paris pour définir entre autre les missions de l'art abstrait géométrique : seul celui-ci, rationnel et universel leur semble apte à répondre aux défis urbains de la reconstruction. **Folmer, désormais acquis à la pratique exclusive d'une abstraction géométrique** réfléchit avec d'autres à la polychromie de la nouvelle architecture urbaine. Se concrétise ici un des héritages du Bauhaus (1919-1932), du Stijl et du Constructivisme russe, comme quoi la fusion entre beaux-arts et arts appliqués doit permettre l'« esthétique généralisée ». Dans cette perspective, le langage plastique de la « géométrie abstraite » avec sa polychromie maîtrisée semble parfaitement approprié. De ce cercle de réflexion auquel participe Jean Gorin, Servanes, Gropius (fondateur du Bauhaus), Béothy (proche de Le Corbusier) naît en 1951, à l'initiative d'André Bloc et Félix Del Marle le **Groupe Espace**. Plusieurs chantiers sont alors investis par les artistes mais faute de moyens ou de collaboration aboutie avec les architectes, seuls quelques projets verront définitivement le jour. Dans ce cadre, Folmer participe au projet de la Maison de la Tunisie à Paris où il est chargé de mettre au point la polychromie des chambres d'étudiants en 1952.

Le Groupe Espace est né au sein du *SRN* sous l'égide de Del Marle et de Folmer deux ans plus tôt : il s'agissait au départ de réserver une salle pour présenter des travaux en volume inspirés de la géométrie. Folmer y expose des compositions spatiales (sortes de sculptures) utilisant des pièces de bois géométriques assemblées selon des courbes ou des droites mais avec un constant souci de rigueur, de polychromie et de déploiement spatial.

Les *Constructions spatiales* de Folmer appartiennent à la famille des **objets/sculptures/architectures** qui marquent d'une manière inédite au XXe siècle la création artistique, dès lors qu'elle repose sur des principes constructifs : c'est Tatline, sculpteur qui conçoit le projet du *Monument à la III^e Internationale* en 1920 ; comme si les frontières entre les arts s'atténaient, rendant ceux-ci interdépendants.

Seule à cette époque l'abstraction géométrique se montre apte à fédérer les arts (peinture, architecture, sculpture) servie, il est vrai par le langage de la géométrie qui s'adapte si bien à l'architecture rationnelle des nouveaux programmes. Mais la géométrie passe mal... surtout en France où associée à l'abstraction, elle est accusée de sécheresse et de froideur, tout comme l'architecture de Le Corbusier est longtemps qualifiée de style « boche » (ce dernier fut plus qu'on ne l'imagine en bute au carcan académique et bureaucratique et ses projets souvent dénaturés, y compris la Cité Radieuse). Sur le plan pictural, l'abstraction lyrique monte en puissance, issue d'une certaine manière du terreau surréaliste qui, lui, avait levé le voile sur les territoires inexplorés de l'inconscient.

Folmer dont le cheminement vers l'abstraction fut progressif et réfléchi est désormais un inconditionnel de la géométrie ; il occupe les fonctions de **secrétaire au sein du SRN à partir de 1956**, ce qui fait dire à Michel Seuphor qu'« il est un tenace constructeur ». Mais le Salon expose de plus en plus de « tachistes » ou « informels » et cette situation crée des tensions et des prises de position de plus en plus radicales. L'abstraction géométrique se trouve en fait marginalisée.

C'est en 1960 qu'un nouveau regroupement de géométriques voit le jour à l'initiative de Folmer, succédant au groupe « Espace » : on y retrouve un peu les mêmes, comme Jean Gorin, Aurélie Nemours, Léo Breur ou encore Francis Pellerin qui travaille à Rennes. Héritiers de Mondrian et de l'esprit géométrique, ils sont déterminés à prouver l'efficacité de l'abstraction géométrique à l'échelle monumentale, notamment à celle de l'architecture. **Le Groupe Mesure**, dont Folmer est le président-

fondateur de 1960 à 1965 expose en France et en Allemagne. En 1961, Marie Berhaut (alors conservateur) organise à Rennes la première exposition du *groupe Mesure* en France : un soutien pas toujours facile et qu'avait précédé la commande au sculpteur Pellerin de *Structure*, mobile en laiton (qui se trouve encore aujourd'hui dans la niche du musée, et cela dès 1957.)

5/ Concepts et orientations stylistiques de Georges Folmer

L'œuvre se déroule de manière logique et progressive, sans retour en arrière (comme ce fut le cas pour d'autres géométriques comme Herbin par ex. qui réintroduisit de la figuration après une période abstraite). On peut néanmoins découvrir dans la production de G. Folmer des sensibilités différentes et qui furent contemporaines ; preuve que la puissance créatrice d'un artiste ne se soumet pas totalement à la limitation d'un style.

- **Les Encres-monotypes** : alors que les tableaux de Folmer affirment leur planéité grâce aux aplats de couleurs, les *Encres-monotypes* sont des compositions abstraites faisant jouer la profondeur et la transparence : **le passage répété de rouleaux encrés à la surface du papier ou encore le glissement de plaques de verre elles aussi encrées, créent des superpositions de matière plus ou moins saturée, graphique et aux effets irréguliers ; donnant à voir un espace complexe dans lequel s'inscrivent des formes libres.** Chacune de ces feuilles est, comme son nom l'indique, un exemplaire unique. Dans ce travail qui se poursuit de 1935 aux années cinquante et qui tranche avec la géométrie rigoureuse, on constate que le vocabulaire formel n'a pas changé mais l'effet produit lui, est nouveau. Sans offenser Folmer, il est permis de penser que l'artiste se laissa séduire par les ressources de ces nouveaux outils, propres à décliner la géométrie de manière « lyrique » ou « poétique ».
- **Les Constructions spatiales**
Les sculptures sont construites sur le mode de l'assemblage et furent exposées pour la première fois dans la salle *Espace* du *SRN* en 1950.
Transpositions en 3D de compositions picturales ou préfiguration de créations monumentales à l'échelle urbaine, les *Constructions spatiales* de Folmer, appartiennent à un genre nouveau : **le vocabulaire formel des lignes, des plans et des couleurs s'affirme de manière concrète, suggérant par la multiplicité des points de vue, une lecture renouvelée de ce qui se présente comme une structure à la fois compacte et dynamique. Le rôle de la couleur est constructif car chaque couleur capitalise une surface découpée dont la tranche est colorée différemment ; d'où l'effet extrêmement lisible de la composition ; c'est un peu comme si le sculpteur construisait directement à partir de « tranches de couleurs découpées »** (ex : *Bois polychrome* de 1949) : ici l'artiste choisit d'assembler des pièces de bois polychrome suivant un rythme vertical ; leur juxtaposition serrée laisse deviner un motif cruciforme en faible saillie. La tension extrême qui se dégage de cet assemblage est accentuée par le jeu coloré des surfaces provoquant de multiples sollicitations visuelles).
- **Les Roto-peintures et Tableaux-grilles**
Le mouvement intègre depuis l'aube du XXe siècle les problématiques artistiques : mouvement suggéré ou mouvement réel, symbole du machinisme et de la modernité, il est au rendez-vous des courants novateurs. Folmer s'intéresse au mouvement en 1960. **Il en fait un stimulant**

pour la géométrie dont il augmente le potentiel en animant (par un mécanisme intégré) la surface des œuvres : ainsi se croisent, se télescopent, se répondent lignes et plages colorées lors de rotations ou de balancements activés par le spectateur ; l'œuvre en perpétuelle évolution multiplie à l'infini ses « révélations » et son impact.

- **Les tableaux abstraits géométriques**

Leur langage est constitué de formes géométriques simples traitées en aplats de couleur (peinture à l'huile puis plus tardivement acrylique) dans une volonté **d'exalter la surface du tableau**. Aucun effet de profondeur illusionniste n'est recherché ; ce sont les transparences et les superpositions qui, à elles seules créent de la densité spatiale ainsi que la juxtaposition des différentes plages colorées plus ou moins lumineuses.

C'est à partir de 1950 que Georges Folmer affirme son « style ». Jusque là, les tableaux abstraits présentent une figure complexe, composée d'une imbrication de rectangles, de triangles, de droites ou de courbes libres, dont l'agencement obéit probablement en partie au Nombre d'Or. « *Composition* » de 1946, œuvre parfaitement abstraite s'apparente encore aux recherches cubistes qui font valoir une grande figure centrale se détachant sur un fond uni : les formes s'emboîtent et se superposent avec une richesse de couleurs ocres et de matériaux travaillés en empâtements. Les tableaux de cette époque dégagent déjà une certaine « présence » en raison de leur composition ample. Mais il faudra attendre les œuvres ultérieures pour atteindre la monumentalité.

Dès lors, la figure centrale disparaît, la composition occupe tout le format, les volumes (cônes, pyramides, cubes, ombres et clair obscur) font place aux surfaces traitées en aplat de couleur. Chaque tableau conjugue quelques éléments formels en nombre restreint. « Économie, équilibre et harmonie » sont les maîtres mots de cet artiste constructeur. Folmer ne cherche pas à flatter l'œil par l'abondance; là où le contraste est fort, le rythme varie subtilement ; là où les formes fendent l'espace, la couleur s'empare des surfaces pour en dynamiser la lecture.

Compas, règles, tire-lignes sont les outils du peintre ; facture anonyme et refus du hasard sont les paradoxes d'une œuvre qui, bien que réalisée au sein d'une réflexion collective se révèle en définitive très personnelle.

Andrée Chapalain (conseillère relais, musée des beaux-arts)



Cruche au polyèdre noir, 1933



Composition, 1946



Encre-monotype, 1949



Encre-monotype, 1949



Bois polychrome, 1949



Roto-peinture, 1962

L'ABSTRACTION GEOMETRIQUE EN FRANCE DES ANNEES 1910 AUX ANNEES 1950...

L'abstraction se présente comme un point de non retour...

Depuis les origines, la peinture et la sculpture sont des arts figuratifs (par figuratifs, on désigne la représentation de la nature, des figures et des objets qui s'y trouvent). Lorsque les artistes interprètent les formes en les stylisant, les simplifiant, les « distordant », les géométrisant...y compris comme le font les Cubistes, leur langage est encore figuratif.

Au début du XX^e siècle, l'art abstrait est un art entièrement nouveau, **sans équivalent dans le passé** et qui surgit presque simultanément dans plusieurs pays à la fois. A cette époque, la circulation européenne des idées et des artistes est un facteur non négligeable. Parce que les artistes qui l'inventent ont conscience de la « révolution » provoquée, ils éprouvent le besoin d'accompagner ce mouvement de textes, théories, manifestes ou encore bulletins, lesquels ont pour fonction de justifier leurs recherches et pour effet, comme très souvent aux temps des pionniers, de radicaliser leurs démarches.

Depuis les origines, on peut dire que deux formes d'art n'entretiennent pas de relation imitative (mimésis) avec la réalité : il s'agit de la musique et de l'architecture (même si, à l'origine le fût de la colonne grecque rappelle celui de l'arbre) ; langages abstraits par définition, ils serviront d'exemples à la cause abstraite dans les campagnes d'attaques dont elle fut régulièrement l'objet au cours du siècle.

L'avènement de l'art abstrait, même si on lui décerne ici ou là un certificat de baptême (pour des raisons diverses, y compris fortuites) est l'aboutissement d'un processus engagé par un nombre important de courants artistiques qui creusent dès la fin du XIX^e siècle un écart avec la représentation réaliste du monde : le Postimpressionnisme, le Symbolisme, le Fauvisme, le Cubisme.

Il est d'usage d'opérer une distinction entre deux sensibilités divergentes dès l'origine de l'abstraction.

- L'une est qualifiée de « **lyrique** » et revendique la paternité du peintre russe **Kandinsky**, dont les premières œuvres datent de 1912. *Compositions, Impressions, Improvisations* s'accompagnent la même année d'un essai « *Du Spirituel dans l'Art* », considéré comme le texte fondateur de l'art abstrait. Cette tendance, dite lyrique fait la part belle à l'expression des sentiments intérieurs, états d'âme, rêverie, pulsions, recherche métaphysique, philosophique... et fait référence à l'univers musical.
- L'autre courant désigné comme « **géométrique** » utilise les conquêtes formelles du Cubisme et revendique des recherches d'ordre structurel dégagées de toute subjectivité. On retient habituellement le nom de deux artistes qui font école : en Russie, **Malevitch**, fondateur du Suprématisme (*Carré noir sur fond blanc*, 1915) et en Hollande, **Mondrian** qui entreprend dès 1912, une abstraction par étapes et fonde le **Néoplasticisme** avec la revue *De Stijl* (Le Style). L'abstraction géométrique diversifie rapidement ses pratiques du côté de la sculpture et de l'architecture.

Ainsi classées schématiquement, les tendances de l'abstraction dessinent globalement le paysage artistique, dégagant des orientations qui se sont maintenues au cours du XX^e siècle ; elles ne rendent en revanche pas bien compte de la complexité des origines (Kupka, Delaunay, Magnelli) ni des passages de l'une à l'autre qui s'opèrent inévitablement dans la production même des artistes.

Dès sa création, l'art abstrait apparaît à ses créateurs comme un point de non-retour, terme d'une histoire en évolution et qui doit reléguer définitivement la figuration... Il y va de l'art comme parfois des religions : l'exercice de la foi n'admet pas le compromis. Et l'époque est à la guerre ; fratricide, certes, donc sans concession !

Les prises de position radicales n'empêchent néanmoins pas des « contaminations » ; ainsi bien des figuratifs cèderont au chant des sirènes abstraites dans l'immédiat après-guerre : Matisse, Léger ou Klee se livrent à des jeux formels, rythmiques et colorés, intégrant dans une liberté plastique des éléments figuratifs.

En 1925, s'ouvre l'exposition « L'ART D'AUJOURD'HUI » qui montre un panorama des tendances contemporaines : c'est le vocable « art non imitatif » qui sert à rassembler des Cubistes comme Picasso, des Surréalistes, des Constructivistes. Dans cette exposition, on rencontre Arp, Klee... mais c'est Léger qui occupe la grande salle, celui dont « l'abstraction mécanomorphe » s'inscrit tout à fait dans l'idéologie machiniste de l'époque.

Influences croisées

L'abstraction géométrique, dont le vocabulaire plastique (lignes, formes simples combinées, couleurs avec modulations ou traitées en aplats) se présente de manière assez homogène, a en fait des origines diverses.

- **Le Cubisme** a sans nul doute joué un rôle capital en se donnant pour objectif de décomposer les formes (surtout dans sa phase analytique). La structuration forte de la surface, les ambiguïtés relevées entre le plan et l'espace profond (illusionniste), la géométrisation des figures, tout cela introduit un nouveau langage formel. Un certain nombre de sculpteurs, en transposant en 3D les codes cubistes, font disparaître la figure et tendent vers l'abstraction. Figuratifs ? abstraits ? difficile de savoir (Ainsi Henri Laurens et ses sculptures polychromes aux plans décalés ; Brancusi et ses structures originelles d'inspiration primitiviste ; Duchamp-Villon et Jacques Villon dont les plans articulés ont l'air d'être des pièces d'architecture ; Archipenko qui fait valoir l'évidement des formes...) !
- Par le terme **Orphisme**, Apollinaire désigne en 1913 l'œuvre de Delaunay. Ici on décompose encore ; mais cette fois des éléments immatériels évoquant symboliquement la vie moderne comme la vitesse et la lumière. L'image se brise pour engendrer des formes prismatiques et des rythmes circulaires. L'abstraction qui est en germe dans les premiers tableaux devient vite la substance même de l'œuvre.
- C'est probablement sa passion pour la physique et l'optique qui conduit le Tchèque **Kupka**, installé à Paris à pratiquer dès 1912 une peinture à caractère abstrait. De cette œuvre, oscillant entre austérité et lyrisme, on retiendra le titre de son premier tableau abstrait : *Amorpha*.

- La contribution russe : le **Suprématisme** de Malevitch date de 1913 ; c'est-à-dire la même année que le Manifeste du **Rayonnisme** de M. Larionov et que le *Sacre du Printemps* de Stravinsky. **Faste époque pour la circulation européenne des idées et des talents.** Kandinsky anime le foyer munichois ouvert aux échanges internationaux. En 1914, le futuriste italien Marinetti fait une tournée de conférences à Moscou et à Petrograd (ce qui vaudra le nom de « Futuristes russes » aux Constructivistes) : en 1914, Tatline qui avait rencontré Picasso à Paris, expose ses premiers « tableaux reliefs » abstraits en bois, fer, carton, plâtre... à Moscou !

L'influence occidentale pénètre rapidement en Russie à la faveur d'expositions, de publications, de voyages d'artistes, de prospections de collectionneurs mais aussi parce que dans ce pays traditionaliste, se dégage une avant-garde qui absorbe d'un coup les recherches occidentales les plus audacieuses.

Pour Michail Larionov et sa femme Natalia Gontcharova, le Rayonnisme fait la synthèse de plusieurs tendances : le tableau se présente comme une production colorée où s'entrecroise un ensemble de rayons lumineux.

Malevitch fonde le Suprématisme : véritable ascèse plastique. Son travail géométrique est basé sur les rapports que le carré, le triangle, le cercle, et la croix entretiennent avec l'espace du tableau. Exercice dont le point de non-retour semble atteint en 1918 avec *Carré blanc sur fond blanc*. Le Suprématisme, mouvement éphémère, ne finit pas de mesurer son impact tout au long du XX^e siècle dans les multiples débats et courants artistiques qu'il inspire.

C'est à partir d'outils tels que compas et règles que s'élabore le langage plastique de Rodchenko, rapidement annexé par le **Constructivisme** et l'art industriel au service de la nouvelle société, issue de la Révolution d'Octobre. L'avant-garde artistique composée de poètes, cinéastes, photographes, peintres, architectes, diffuse ses idées et se structure autour de la revue *Lef* dirigée par le poète Maïakovski. Des « constructeurs/sculpteurs » comme Tatline, Gabo, Pevsner ou encore des graphistes comme El Lissitzky, utilisent les conquêtes formelles du Cubisme et du Suprématisme et les transposent dans les arts appliqués. En août 1920, Gabo et Pevsner publient à Moscou le « Manifeste du Réalisme » que la postérité retiendra comme le « Manifeste du Constructivisme ». Pendant une dizaine d'années, les artistes russes vont investir tous les domaines de la création. Puis dans les années trente, le Constructivisme est déclaré « contre-révolutionnaire » ; interdit en peinture, en sculpture, en architecture, en arts appliqués. La chape stalinienne et le Réalisme socialiste vont s'employer à faire oublier cette résurgence petite-bourgeoise, désormais taxée d'égarément artistique.

- C'est le **Bauhaus**, « maison de la construction », école créée à Weimar par l'architecte Gropius, qui recueille l'héritage du Constructivisme, notamment grâce aux liens d'amitié entre El Lissitzky et Moholy Nagy. Ce laboratoire d'idées a travaillé à l'union des arts et à ses applications dans l'esthétique du quotidien, pour le plus grand nombre. Porteur d'un message social fort, le Bauhaus a enseigné, grâce à la présence de nombreux artistes d'avant-garde la beauté liée à la fonction.
- **Mondrian** et le groupe hollandais « **De Stijl** » : l'expérience se veut impersonnelle, objective et universelle. Elle utilise un langage géométrique comme chez les Russes et fait valoir le plan du tableau par des recherches qualifiées de structurelles ou architecturales. A l'abstraction Mondrian parvient par un processus de décantation : la « Série des arbres » de 1909-1912 est la mise en évidence de ce processus qui établit au final la structure dualiste horizontalité / verticalité, fondement universel de toute chose. S'abstraire du réel, de l'anecdote, du monde

sensible pour accéder à l'essentiel, au permanent (Se dégage dans cette démarche une parenté avec la philosophie platonicienne : atteindre l'idéal et rejeter l'apparence ; se démarquer de la mimésis d'Aristote).

Mondrian élabore un système de grilles et de plans qui privilégie l'angle droit en faisant valoir la planéité contre tout illusionnisme de la profondeur. Les aplats de couleurs pures sont pratiqués alors même que les courbes sont exclues.

Avec Théo Van Doesburg, Mondrian fonde en 1916 la revue « De Stijl ». C'est en Hollande qu'il rencontre des artistes proches de cette démarche radicale : Vantongerloo, Van Der Leek mais également des architectes comme JPP Oud et Rietveld, dont les réalisations appliquent les principes rigoureusement définis par l'esthétique Du Stijl. En 1920, il publie le **Néoplasticisme**, doctrine de la plastique pure où le dépouillement extrême des moyens picturaux apparaît comme la seule solution pour atteindre à l'universalité des choses. Aujourd'hui son œuvre se présente comme une des sources majeures de plusieurs courants abstraits, notamment ceux qui ont vu le jour dans l'après-guerre en France et aux USA, pays où il se réfugie avec de nombreux artistes, au moment du conflit mondial. C'est d'ailleurs à cette occasion que les doctrines et les enseignements de tous ces artistes se diffusent sur le continent américain.

L'abstraction géométrique est-elle comme on l'a dit, froide, anonyme et impersonnelle ?

Le parti-pris d'ordre structurel a certes pour vocation d'évincer tout contenu subjectif ou émotionnel (ce que Kandinsky nomme « La nécessité intérieure » et qu'il sollicite comme inspiration légitime). La géométrie vise en effet l'objectivité ; l'œuvre qui l'utilise est conçue comme un phénomène plastique pur ne connotant rien d'autre que son évidente réalité matérielle. (Ce même principe se retrouve chez les Américains, notamment chez les tenants de l'abstraction froide du *Hard Edge* autour des années 1960, Kelly, Noland, Stella par ex. lequel prône une abstraction littérale : « ce que vous voyez est ce que vous voyez »). Dans le cas de l'abstraction géométrique cependant, l'œuvre peut être métaphore du monde, facteur d'émancipation sociale (c'est le cas pour l'architecture) ; transcendance de la réalité tangible et atteinte des lois universelles qui régissent mystérieusement le monde. Chaque tableau se présentant comme une variante de cette loi universelle. La théosophie de Mondrian rejoint l'humanisme ou la résurgence néo-platonicienne de quelques autres. « J'ai toujours aimé les peintres qui cherchent à créer un absolu dans la peinture » déclare Marcelle Kahn. Malevitch, quant à lui rêve d'un futur où la perfection serait universelle : « Plongez-vous dans la blancheur, Camarades pilotes, à mes côtés et nagez dans cet infini ». Plus tard, Jean Gorin voit dans la plastique constructive « une expression du cosmos ».

On constate par ailleurs que bon nombre de « grands abstraits » géométriques ont ponctuellement ou parallèlement une production que l'on peut qualifier de lyrique, c'est-à-dire ouverte sur des recherches plus spontanées ou plus libres de formes, de couleurs et de rythmes. Chez Kupka par exemple, des formes indéfinies et des cercles bouillonnants peuvent coexister avec des rectangles tracés au tire-ligne. Les « Bois découpés » de Arp sont, eux, remplis d'humour et d'inventivité. Quant à l'appartenance de ce dernier à tel ou tel courant, elle est difficile à définir : Arp participe successivement à Dada (mouvement iconoclaste qui fait suite à la Grande Guerre), au Surréalisme, et à Cercle et Carré, mouvement de l'abstraction radicale !

Une absence de reconnaissance

Une période de reflux fait suite à l'émergence et aux premiers succès de l'abstraction en France. Paradoxalement, alors que le public, la critique, les institutions boudent l'art abstrait entre les deux guerres, ce mouvement compte un nombre important et constant de créateurs ; mais leur activité demeure souvent méconnue.

Il faut dire qu'au lendemain de la guerre, l'heure est à la frilosité, au repli et même à la nostalgie d'un certain classicisme. Le Cubisme et ses outrances font place à une inspiration antiquisante chez Picasso par exemple. Mais on veut surtout oublier les années de cauchemar et profiter du moment présent et de la paix retrouvée ; on veut vivre dans un environnement de choses aimables, accessibles mais point trop rétrogrades : on concilie tradition et modernité. La France se reconstruit dans le style **Arts Déco**, habillée par Poiret et croquée par Dufy.

Les Dadaïstes parisiens et les rigoristes du Stijl font figure de trublions ou d'exaltés avec leurs bouffonneries et leurs tire-lignes. La référence artistique c'est plutôt l'Ecole de Paris dont les principaux membres sont des peintres figuratifs (Modigliani, Chagall, Soutine...).

Le Cubisme, lui, représente toujours l'avant-garde, même si ses inventeurs s'en sont déjà éloignés. Il est récupéré par le style Arts Déco qui fait la part belle à la polychromie des matériaux tels que céramiques, marbres, stucs... De cette manière, l'héritage du Cubisme en perdant sa charge subversive, se dilue dans l'environnement de tout un chacun.

A partir de 1930, c'est surtout le Surréalisme d'André Breton qui occupe le devant de la scène : ses images puisées dans l'inconscient de chacun suggèrent une poésie propre à « noircir des pages d'écriture » qu'inspire plus difficilement l'art abstrait. Passé sous silence et disqualifié par une critique insensible, l'abstraction ne devra son salut qu'à elle-même.

Et pourtant, l'art abstrait, boudé en France est un phénomène international : contrairement à d'autres pays comme l'URSS (avec le Constructivisme), l'Allemagne (avec le Bauhaus), la Hollande (avec le Néoplasticisme), Paris et les grandes villes de province n'intègrent pas le nouvel art à leur société.

En architecture, le **Style International** représenté par Le Corbusier est également systématiquement dénigré. De 1920 à 1925, l'architecte publie la revue « L'esprit Nouveau » en collaboration avec des peintres abstraits. Ce sont les idées Du Stijl et du Bauhaus qui sont ainsi diffusées. De manière plus locale mais tout aussi militante, la revue « Vouloir » paraît sur Lille et sa région entre 1924 et 1927 : un groupe d'écrivains et d'artistes, parmi lesquels Félix Del Marle est à l'origine de cette publication qui a pour but de réfléchir à la place de l'art dans l'environnement urbain, suivant les principes du Néoplasticisme et du Constructivisme russe.

Privé de reconnaissance, l'art abstrait ne s'avoue pas vaincu pour autant. Paradoxalement, la France devient même une terre d'asile ou de rencontre pour de nombreux artistes étrangers : en mettant un terme au mariage d'amour entre l'art et la Révolution, Staline anéantit la plus audacieuse des avant-gardes. Certains de ses membres (Gabo et Pevsner) viennent s'installer en France. Les membres du Stijl sont également présents, dont Mondrian qui fait figure de maître. La fermeture du Bauhaus en 1933 par les Nazis sera l'occasion d'une nouvelle migration vers la France : Schwitters, Freundlich, Moholy Nagy et Kandinsky qui s'installe à Neuilly. « Paris devient après Berlin la capitale de l'art abstrait, alors même que cet art y est encore ignoré voire combattu » souligne très justement Marie -Aline Prat (n°61 Actualités des Arts Plastiques).

Les temps modernes

Frappante est l'abondance des écrits qui accompagne la progression de l'abstraction au cours de ces décennies : elle témoigne de la motivation et de la foi de ses créateurs en un monde nouveau ou du moins restauré grâce à l'intervention de l'art. De manière générale, on note déjà au lendemain de l'exposition des Arts Décoratifs de 1925, une préoccupation nouvelle pour l'amélioration du cadre de la vie quotidienne. Ainsi l'industrie regarde dorénavant l'art comme un partenaire susceptible d'améliorer ses performances et d'accroître ses profits. Le postulat est simple : ce qui est laid se vend mal. D'un point de vue plus philosophique, les abstraits géométriques se préoccupent également du bien-être des hommes, entendons par là leur bonheur. Et c'est vers l'architecture, ces « machines à vivre » qu'ils se tournent pour défendre leur point de vue fondé sur les vertus de la rationalité et de la polychromie.

Progression et regroupements de l'abstraction géométrique.

Jusqu'en 1930, les peintres abstraits assurent malgré un contexte défavorable, « la continuité stylistique ». Les pratiques se diversifient et s'amplifient : une deuxième génération d'artistes qui n'a pas eu à se dégager de la figuration entre dans l'abstraction de manière directe, profitant des conquêtes réalisées par les pionniers.

C'est à l'initiative du poète belge, Michel Seuphor et du peintre uruguayen Torrès Garcia qu'est fondé en 1930 le groupe **Cercle et Carré**. Trois revues seront publiées avant la dispersion du groupe en 1931. Il s'agit d'un regroupement hétérogène d'artistes, lesquels s'inscrivent néanmoins dans les grandes lignes précédentes de l'abstraction. Une exposition a lieu à Paris à la Galerie 23 où se manifeste une sorte de front uni contre l'abstraction. On y rencontre Kandinsky, Mondrian, Le Corbusier, Arp, Vantongerloo... le but ici est double : apparaître sur la scène en regroupant ses forces et contrebalancer l'influence grandissante du Surréalisme dont les valeurs littéraires, subjectives, narratives sont aux antipodes de l'objectivité revendiquée par tout ce courant de l'abstraction. Les artistes les plus radicaux de l'art abstrait se regroupent autour de Van Doesbourg. Ces derniers créent un groupe parallèle : **Art Concret**. Après sa dispersion, *Cercle et Carré* revit aussitôt, presque à l'identique (c'est-à-dire avec pratiquement les mêmes membres) et porte le nom en 1931 de **Abstraction Création**. Herbin et Vantongerloo en sont les fondateurs. Ce groupe vit jusqu'en 1937, à raison d'une exposition annuelle et se désagrège lui-même pour laisser la place au **Salon des Réalités Nouvelles** (SRN).

C'est encore malgré tout, la phase héroïque de l'art abstrait : *Abstraction Création* publie son album annuel dans lequel illustrations et commentaires sont une mine d'informations. Herbin, personnalité marquante du mouvement a rejoint l'abstraction après sa période cubiste. *Abstraction Création* dont la tendance dominante est l'abstraction géométrique, compte au plus fort de son succès 400 membres, toutes nationalités confondues. Quel paradoxe pour un courant qui œuvre toujours à l'écart de la presse et des acheteurs ! (L'exposition de 1935 regroupe 416 peintres et sculpteurs français, anglais, hollandais, suisses, allemands et américains.)

Ce qui fait la force du groupe, le nombre, fait aussi sa faiblesse... Comment parvenir à une unité théorique, sachant que différentes sensibilités coexistent inévitablement ? La position dogmatique de Herbin et de quelques radicaux, pourfendeurs d'hérésie (traquant la moindre trace de figuration, même résiduelle), s'accommode mal d'une tolérance, pourtant devenue nécessaire dans un contexte d'hostilité.

Néanmoins, l'association perdure et s'appuie sur une publication annuelle jusqu'à son terme en 1936. *Abstraction Création* fournit par là un cadre idéologique et une assistance morale à des artistes venus de différents horizons et dont l'engagement artistique se vit parfois dans la précarité matérielle.

Le succès de l'art abstrait auprès de la jeune génération doit également beaucoup à la diffusion des écrits théoriques produits par les pionniers. Bien que tous différents, ils ont permis de poser les termes d'un débat qui s'est nourri d'expériences et d'apports.

A ce moment de son histoire, la production des œuvres abstraites est cependant inégale. On a pu regretter en effet l'apparition de médiocres imitations, signe d'un appauvrissement de la leçon ou d'une absence de contenu tout simplement. La « mode » s'étant emparé du vocabulaire formel de l'abstraction géométrique, c'est l'aspect extérieur, c'est-à-dire une certaine facilité qui prévaut sur l'instinct créateur, alimentant inévitablement les critiques acerbes.

Renouant avec la tradition des rassemblements militants, le premier Salon des Réalités Nouvelles est créé en 1946. Il devient pendant un temps le « fief » de l'abstraction géométrique avec Arp, Atlan, Del Marle, Dewasne, Gleize, Hartung, Domela, Albers, Deyrolle, Gorin, M. Cahn... les abstraits géométriques renouvellent à cette époque le thème du mouvement, notamment au sein du courant cinétique*.

L'après-guerre connaît une floraison de salons. On assiste à une montée en puissance de l'art abstrait sur la scène parisienne mais également en province : ainsi le **Groupe Structure** fondé à l'initiative du Bordelais J. M. Gay, voit le jour en 1952. Cette tentative de décentralisation attire et fait connaître de nombreux artistes comme Roger Desserprit, Aurelie Nemours, Marcelle Cahn, Francis Pellerin...

D'autres courants de l'abstraction apparaissent au cours de cette décennie : ils sont synonymes de libre expression, prônent le surgissement des formes (taches), la valeur du geste (lyrisme), et la picturalité (empâtements, coulures, projections). A partir de 1947, Mathieu, Riopelle, Bryen, Wols peuvent se reconnaître dans une **abstraction lyrique** et **informelle** et faire concurrence aux abstraits géométriques, y compris au Salon des Réalités Nouvelles où leur nombre est croissant.

A partir de 1956, l'abstraction géométrique a de plus en plus de mal à contenir la vague informelle. Georges Folmer, Léo Breuer, Aurelie Nemours, Jean Dewasne, défenseurs infatigables de la géométrie, assistent à sa marginalisation, alors même que le Salon, rompant avec ses principes fondateurs, s'ouvre en 1964 à des tendances figuratives.

Andrée Chapalain (conseillère relais, musée des beaux-arts)

*Art cinétique (du grec kinêsis : mouvement)

Le mouvement, sujet majeur de l'art du XX^e siècle (Gabo et Pevsner en font largement mention dans le manifeste de 1920 ; les Futuristes ; Delaunay ; Duchamp : *Nu descendant un escalier* ; les peintures mécanomorphes de Léger ; le développement industriel du cinéma...)

En 1955, a lieu à Paris la première exposition d'art cinétique à la Galerie Denise René.

On distingue l'Op Art (moyens strictement picturaux produisant des effets de creux et de volume et suggérant la mobilité du spectateur : Vasarely, Agam) du mouvement réel de l'œuvre (mécanismes, faisceaux lumineux etc. Takis, Cruz Diez, Soto, Pol Bury...).

PARIS, CAPITALE DES ARTS...

La biographie de Georges Folmer (1895-1977) met en évidence le choix précoce d'une vie consacrée à la création artistique. Aucun obstacle ne semble avoir contrarié cette aspiration profonde, au contraire, l'Ecole des beaux-arts de Nancy lui a permis d'acquérir des techniques et de renforcer ses certitudes. Quelques années passées à Genève dans les mêmes conditions ont parachevé une formation technique nécessaire pour s'immerger dans la grande aventure des expérimentations parisiennes des premières décennies du XX^{ème} siècle.

Paris exerce alors un pouvoir d'attraction considérable, on évoque l'«Ecole de Paris » pour qualifier ce qui s'y passe. La référence est synonyme d'avant-garde, de liberté de création absolue pour les jeunes artistes, mais aussi de polémiques pour identifier ce qu'elle désigne, que ce soit dans sa première période, les années 1920-1930 ou aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale quand on ose employer l'expression « la deuxième vague de l'Ecole de Paris ».

Les historiens d'art font remarquer qu'une définition classique n'est pas possible, parce que ce n'est pas une « école » artistique au sens strict qui se constitue dans cet entre-deux-guerres où tout semble possible. Il n'y a pas de véritable communauté de recherches entreprises par ces peintres venus de Russie et de toute l'Europe auxquels se joignent quelques Français. Les parcours et les cheminements sont trop différents, les sources d'inspiration trop personnelles pour atteindre un syncrétisme original fécond. Notre capitale n'a pas été un creuset d'où aurait émergé un courant novateur, le seul point commun semble plutôt être le choix de Paris pour y exercer sans contraintes un art qui s'est affirmé sur place avec vigueur pour des personnalités hors du commun comme Soutine ou Modigliani.

De telles assertions conduisent tout naturellement à s'interroger sur quelques-unes des raisons profondes de ce choix. Qu'est-ce qui a incité les Russes à infléchir ainsi leur destin malgré la perspective d'être coupés d'un public en phase avec leur talent ? Pourquoi Modigliani ou plus tard Folmer ont-ils abandonné le relatif confort familial pour une vie de labeur acharné dont la reconnaissance a parfois tardé à venir ?

Soutine et Chagall, on le sait, fuyaient les pogroms et Modigliani cherchait sa voie. Tous voulaient s'imprégner sur place de ce qui avait révélé leurs glorieux prédécesseurs romantiques ou impressionnistes et des fulgurances du génie créateur de leurs contemporains à la célébrité naissante. Mais, le propos n'est pas là. Il s'agit plutôt de se pencher sur un environnement plus matériel, d'essayer de cerner, au-delà des nobles ambitions, la part d'une perspective de meilleures conditions de travail. Serait-il abusif d'avancer qu'une fois le quotidien assuré, les possibilités offertes d'accéder à une rapide notoriété aient été oubliées ? Comment admettre que l'espoir d'entrer dans la postérité par le biais des collections de prestige n'a pas compté ?

LA RUCHE, ESPACE DE CREATION ET LIEU DE VIE...

Georges Folmer à la Ruche

Georges Folmer s'installe à La Ruche en 1934, après de longues années d'attente, nous dit sa fille, Madame Catherine Santoni-Folmer. Dans un article du Catalogue de l'exposition *Folmer et l'Abstraction géométrique* (Musée des beaux-arts, Nancy, 1993), elle nous décrit avec beaucoup d'émotion l'accès au « grand atelier » où les œuvres et les travaux préparatoires de l'artiste étaient entreposés, non pas oubliés comme on pourrait le croire, mais en phase de réflexion. Ce sont là de précieuses indications sur les méthodes de travail d'un peintre toujours en quête de perfection mais aussi des informations peu connues sur l'organisation de l'espace. On y apprend plus loin l'existence d'un « petit atelier » attenant où Folmer avait aménagé une bibliothèque afin d'avoir toujours sous la main les écrits de Nietzsche et de Péguy qui nourrissaient sa pensée et des ouvrages de mathématiques.

Il est facile d'imaginer dans quelle atmosphère de recueillement Georges Folmer a pu passer des journées entières, trouvant dans ce cadre où il a été : « *Le premier peintre abstrait de La Ruche qui retrouve ainsi sa fonction d'avant-garde...* » (Sylvie Buisson, Martine Fresia, *La Ruche cité des artistes 1902-2009*) l'isolement qui lui était nécessaire.

C'est là qu'il exécute une commande qui lui est faite par la Ville de Paris pour l'Exposition Universelle de 1937 *Jupiter lançant la foudre*, œuvre de référence sur la voie de la géométrisation, jalon vers l'abstraction, qui n'exclut pas pour autant la figuration comme le montre un tableau représentant la Ruche daté de 1940.

Pendant plus de trente ans (jusqu'en 1968), il a poursuivi là de patientes recherches qui l'ont conduit à élaborer tous les compléments qui lui semblaient nécessaires à l'abstraction géométrique, ce qui fait de lui l'archétype de l'artiste à qui voulait s'adresser le fondateur de La Ruche.

Une cité conçue par un artiste pour des artistes



On a coutume de présenter la Ruche comme le pendant du Bateau Lavoir, « lieu mythique » très célèbre de la création artistique parisienne, le premier au Sud de Paris, près de Montparnasse, le second au Nord, dans le quartier de Montmartre. Les deux ensembles sont pourtant bien différents : le Bateau Lavoir est l'émanation d'une installation spontanée, dans un immeuble où les peintres ont aménagé leurs ateliers un peu au hasard alors que la Ruche a été voulue, pensée, aménagée dans un but précis.

Une œuvre de mécène

A l'origine du projet, il y a la volonté d'un sculpteur Alfred Boucher (1850-1934) qui souhaite offrir à des jeunes artistes des conditions favorables à l'épanouissement de leurs talents, en mettant à leur disposition la fortune qu'il a acquise auprès d'une clientèle aisée dont la fréquentation ne lui a pas fait oublier les débuts difficiles qu'il avait connus à cause de ses origines modestes.

Pourquoi Montparnasse ? Parce que les terrains y sont moins chers et disponibles en ces années 1900, le quartier est encore un peu rural, la proximité des abattoirs de Vaugirard étant un peu dissuasive, quelques peintres y louent déjà des ateliers.

Une expérience de vie collective



Alfred Boucher acquiert d'abord une parcelle assez vaste, soit 5000 m² située passage de Dantzig (XV^{ème} arrondissement). Au centre, il fait installer le pavillon des vins de Bordeaux qu'il a acheté à la fin de l'Exposition Universelle de 1900. C'est une construction originale dont l'armature métallique a été réalisée par Gustave Eiffel. Alfred Boucher y ajoute des murs de briques, en conservant la structure en alvéoles qui va donner son nom à ce qu'on appelle aussi la Rotonde. Il la réserve aux ateliers des « abeilles » qui sont assez petits, mais nombreux (140 au départ). Tout autour, il fait construire ou il construit lui-même des maisons pour héberger les artistes accueillis. Il habite sur place, supervise les travaux d'aménagement ou d'agrandissement et se montre très bienveillant quant au paiement des loyers. L'anecdote relative à Soutine descendant du train qui arrive de Moscou en 1913 avec pour seul viatique un billet où sont inscrits ces mots : « La Ruche Paris » en dit long sur les aptitudes d'accueil du « maître » des lieux.

Est-ce un phalanstère de type saint-simonien ? Oui, si l'on s'en tient à l'environnement : lieu de travail et lieu de vie dans un seul endroit, entraide et mises en commun épisodiques des ressources financières. Non, si l'on observe le fonctionnement interne : c'est en toute liberté que les habitants jouissent des locaux, il n'y a pas de règlement, les femmes et les enfants des artistes y partagent tous les instants d'une vie parfois misérable, toujours anticonformiste et souvent exaltante. Les visiteurs de passage étrangers sont les bienvenus, on dit que Lénine et d'autres bolcheviks comme Joffé et Lounatcharsky y auraient séjourné.



L'esprit de la Ruche

En 1902, l'endroit est ouvert, des peintres s'installent. Alfred Boucher voit plus loin, il veut impulser une nouvelle conception de la place des artistes dans la société et de leur rôle auprès de l'humanité toute entière. En cela, il adopte une attitude qui émerge au début du XX^{ème} siècle : faire disparaître les frontières qui existent entre les différentes disciplines, c'est pourquoi il entreprend d'ouvrir le lieu à toutes les formes d'expression artistique, en ajoutant dans l'enceinte de la Ruche une galerie d'exposition, une académie et un théâtre.

La Ruche devient un lieu d'échanges, tous les arts y sont en symbiose : les sculpteurs (Brancusi, Zadkine) et les peintres sont les plus nombreux, ils se partagent les modèles et trouvent des sources d'inspiration communes, quelquefois, ils alternent avec autant de maestria l'une et l'autre technique. Autour d'eux, des poètes (Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars) et des musiciens ou des hommes de spectacle (metteurs en scène et acteurs) participent aux productions nouvelles qui, peu à peu, deviennent l'expression même de la modernité, de « *l'avant-garde de Montparnasse* » (cf. Sylvie Buisson, Martine Fresia) personnifiée par des jeunes peintres venus d'Europe Centrale et de Russie comme Chagall, Delaunay, Archipenko.

Qu'elles soient ou non animées d'un esprit révolutionnaire, les abeilles de la Ruche vont donner naissance au Cubisme et devenir, à leur corps défendant « l'École de Paris » avant que la tragédie de 1914 ne disperse les pionniers.

La fin d'une utopie ?

La dispersion comme moyen de survie ?

La guerre de 1914-1918 révèle au grand jour la variété des points de vue au sein de la Ruche : certains, comme Apollinaire, s'engagent dans les rangs du pays qui les a accueillis, d'autres se dispersent ou assument leur statut de réformés. Modigliani, Soutine et Foujita, occupants de la première génération, essaient de maintenir l'esprit originel. Pendant le conflit, la fréquentation continue au ralenti, Picasso délaissant de temps à autres le Bateau Lavoir, fait des incursions remarquées, Diego Rivera participe aux débats d'idées et au brassage des techniques qui ont cours jusqu'en 1918.

La dureté des temps et l'éparpillement des marchands et collectionneurs vers d'autres cieux sont le prélude à une ère nouvelle qui laisse envisager la fin de « l'esprit de la Ruche ». La réouverture des Salons et des galeries qui suit de peu l'Armistice, s'accompagne d'une embellie du marché de l'art jusqu'en 1929. Les inégalités se creusent, les écarts de richesse se renforcent dans les années 20 sous l'impulsion des acheteurs américains : l'achat, dans leur intégralité, des réserves de l'atelier de Soutine en fournit un exemple patent.

Un déclin inéluctable ?

Peu d'artistes demeurent, les bâtiments se dégradent. Boucher est contraint de transformer l'Académie en logements et le théâtre devient un entrepôt, la décrépitude des installations et le manque de confort accélèrent le déclin, malgré le caractère un peu préservé de la cité qui a toujours aux yeux des puristes la réputation d'être « un village extraordinaire » où l'exiguïté des locaux ne bride pas une liberté de création garantie nulle part ailleurs.

Au moment où Georges Folmer prend ses quartiers, dans les années 1930, les débats sur le thème *Abstraction-Figuration* n'entraînent pas de déchirements irrémédiables entre les locataires de la cité des abeilles, c'est en solitaire qu'il conduit ses recherches pour accentuer la géométrisation de ses œuvres, qu'elles soient peintes ou sculptées.

Les nouveautés se manifestent ailleurs, et de nombreux ateliers sont transformés en logements ouvriers à partir de 1940.



Le renouveau inattendu

La Ruche, cité sans âme

La Seconde Guerre mondiale impose une empreinte indélébile sur un lieu où des peintres célèbres ont fait leurs premières armes. Certes, des artistes étrangers vivent toujours dans les murs édifiés par Boucher, mais à l'extérieur, les arrestations, les confiscations de collections détenues par des mécènes et des marchands d'origine juive convainquent les plus réticents (Chagall, Zadkine, Léger...) à prendre le chemin de l'exil vers les Etats-Unis où Peggy Guggenheim les accueille et met à leur disposition ses relations dans le monde des arts et des affaires. Pour beaucoup, c'est un voyage sans retour.

« La jeune peinture », retour à l'idéal perdu

Par chance, les bombardements de 1944-1945 ont épargné les bâtiments devenus vétustes, ils sont désormais à la limite de l'insalubrité. Toutefois, dans le contexte de pénurie d'après-guerre, des artisans du quartier sont très heureux de s'y loger, personne ne leur conteste cette action puisque seuls vingt artistes sont installés à demeure en 1945. Un an plus tard, les ateliers ne sont plus que des taudis, tout est à reconstruire.

Un groupe de jeunes rassemblés autour de Marcel Mouly va relever un défi à la mesure de son dynamisme : redonner à la Ruche son lustre d'antan. « Le Groupe de la Ruche » dont Paul Rebeyrolle est la figure de proue remet la question de l'abstraction-figuration au cœur du débat. Le groupe opte pour la figuration, et place l'abstraction en retrait.

Les tableaux que Rebeyrolle présente dans l'exposition « Homme témoin » de 1947 sont un appel à la liberté, une révolte contre l'injustice et l'asservissement de l'homme, des thèmes qui sont par ailleurs défendus avec véhémence par le Parti Communiste Français et c'est dans la logique des choses si tout le groupe y adhère jusqu'en 1956 quand les événements de Budapest ébranlent les esprits et provoquent la rupture. Le Parti condamne sévèrement l'abstraction parce qu'elle semble détachée de tout ce qui est humain, qu'elle soit lyrique ou géométrique, d'où les réticences des milieux intellectuels à son égard...

En toile de fond, le Groupe de la Ruche (qui concerne, outre Rebeyrolle, Simone Dat, M. de Gallard, Paul Collomb) réhabilite certains préceptes des origines : le dénominateur commun étant la pauvreté, tout est collectif, chacun met la main à la pâte pour les travaux de restauration. L'impossibilité matérielle de s'isoler pour travailler rend presque obligatoire la participation aux échanges perpétuels qui se déroulent entre critiques d'art, galeristes, marchands ou collectionneurs de tous les horizons. C'est avec fierté que tout le groupe pose pour Paris-Match devant la Rotonde, au milieu des gravats, dans l'atmosphère de renaissance engagée dans les années 1950.

Un sauvetage définitif ?

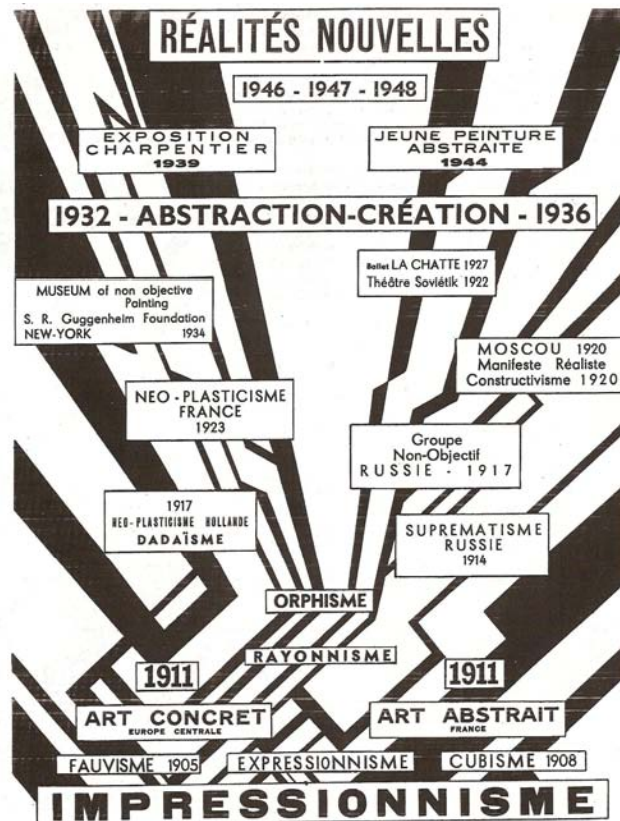
A la fin des années 60, Georges Folmer et les artistes présents sur les lieux ont failli être les témoins de la disparition d'un ensemble dont le rôle n'est plus à démontrer. Face à la pression immobilière ressentie dans le quartier, la destruction de l'œuvre d'Alfred Boucher a été envisagée. Le monde des arts (artistes, mécènes, institutions) s'est mobilisé, une vente aux enchères a permis de réunir les fonds nécessaires pour éviter le désastre et une fondation d'utilité publique a pris le relais des propriétaires privés pour continuer à accueillir des artistes, organiser des expositions, offrir un cadre à la création théâtrale...

LES ARTS A PARIS DANS LES ANNEES 1940-1950, DES LIEUX D'EXPOSITION RENOUVELES

Malgré les circonstances et des préoccupations d'un tout autre ordre, les manifestations artistiques n'ont pas été totalement absentes pendant les années 1940-1944. Le Salon d'automne et le Salon des Indépendants se déroulent de façon très officielle, sans que les autorités d'Occupation n'y opposent d'obstacles majeurs. Les organisateurs ont-ils mis eux-mêmes en place un type d'autocensure propre à leur éviter les foudres de ceux qui vouent « l'art dégénéré » aux gémonies ?

C'est probable, mais on ne peut manquer d'être surpris de constater que Georges Folmer, déjà engagé dans ces années-là sur la voie du rejet de la figuration, compte parmi les exposants réguliers de ces institutions entre 1941 et 1945. On le trouve aussi parmi les artistes qui participent au Salon populiste qui se tient à Paris en 1941 et au Salon de la Paysannerie de Poitiers de 1942 ou à une exposition de la Société Lorraine des Amis des Arts qui se tient à Nancy la même année et en 1945.

Le Salon des Réalités Nouvelles

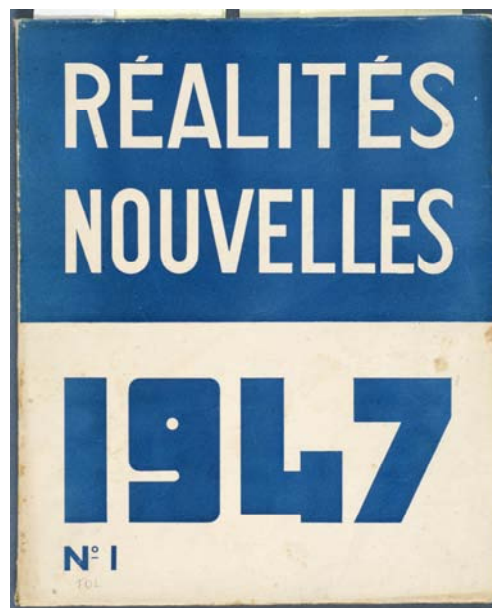


Un nouveau « Salon des refusés » ?

L'expression *Réalités Nouvelles* est empruntée à Guillaume Apollinaire et elle a été utilisée pour la première fois en 1939 pour une exposition organisée à la Galerie Charpentier. Pendant les années qui ont suivi, la Galerie a poursuivi ses activités, mais dans un registre plus classique.

Le Palais des beaux-arts de la Ville de Paris a servi de cadre au premier Salon des Réalités Nouvelles qui s'ouvre le 19 juillet 1946 sous le titre : *Art abstrait, concret, constructivisme, non figuratif*. L'amateur d'art Fredo Sidès est à l'origine de cette fondation qu'il voue à l'art abstrait, exclu des expositions officielles et n'a donc aucune chance de se faire connaître ou reconnaître. Auguste Herbin et Félix Del Marle sont associés à l'élaboration des statuts. Rien d'étonnant, donc, si ce Salon donne la préférence aux acteurs de l'abstraction géométrique dont Folmer devient un membre éminent. C'est dans ce cadre qu'il organise la salle Espace, prélude au groupe du même nom dont il rédige le manifeste en 1951. Le succès est au rendez-vous, les exposants sont chaque année un peu plus nombreux, beaucoup d'étrangers s'y inscrivent, on demande aux fondateurs d'organiser des expositions partout en Europe (cf. Fredo Sidès).

Des publications militantes ?



Un album (revue ?) est publié pour accompagner l'événement. Il sert de tribune aux fondateurs qui exposent leurs objectifs et situent leurs origines dans les avant-gardes des débuts du XX^{ème} siècle. Cette initiative va devenir une pratique habituelle sous la forme de Cahiers des Réalités Nouvelles publiés chaque année. Les contenus respectent toujours la même ligne éditoriale : les artistes ou leurs amis écrivent des textes inspirés la plupart du temps par les œuvres visibles au Salon, parfois ils saisissent l'occasion qui leur est offerte de s'expliquer sur leurs choix et leurs orientations propres, comme le fait Folmer dans le Cahier n°5 en 1951 :

« La nouvelle esthétique qui se lève veut rendre aux couleurs leur place dans l'espace sans les édulcorer à des fins de trompe l'œil ou de perspective. Utiliser la couleur dans sa pigmentation pure, comme matériau en quelque sorte. Les constructions plastiques réalisées dans l'espace tendent par leur synthèse et leurs plans colorés à se présenter comme des peintures à faces multiples. Leur équilibre de composition désire s'incorporer à l'architecture comme complément d'expression d'une plastique basée sur l'ordre et l'harmonie, ultime aspiration artistique de l'esprit humain. »



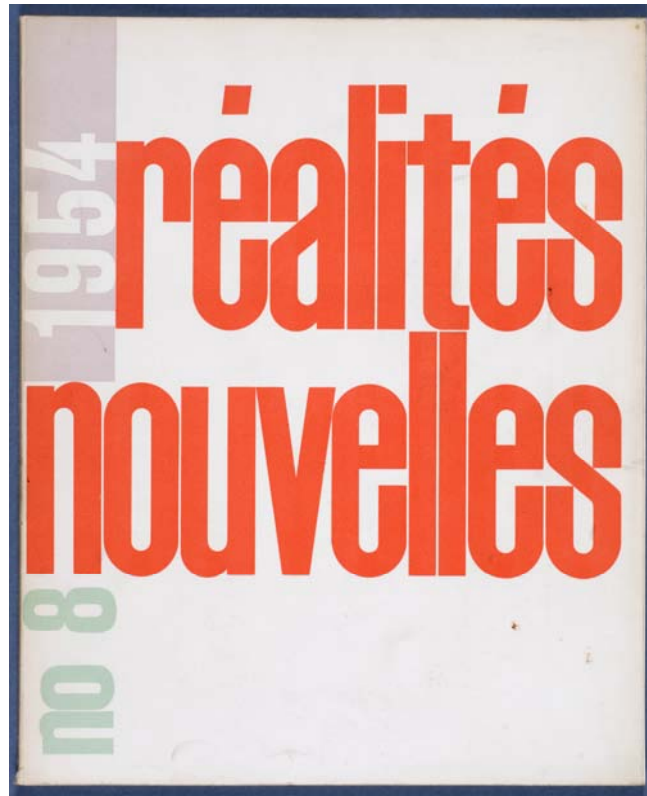
Album Réalités Nouvelles, 1955, n°9

Les cahiers et les revues deviennent des moyens très accessibles de faire connaître les artistes et leurs œuvres, les galeries emboîtent le pas au Salon, en marge des publications déjà connues. La qualité des reproductions qu'ils contiennent, l'originalité de la typographie employée en font des outils de diffusion hors pair, beaucoup plus abordables que les catalogues d'exposition. Certains sont des œuvres d'art à part entière qui contiennent des dessins originaux de grande qualité, pour s'en convaincre, il suffit de consulter quelques exemplaires de la revue publiée par la Galerie Maeght *Derrière le Miroir*, la plupart sont devenues des monographies indispensables.

Une démarche sans lendemains ?

Le caractère officiel du Salon des Réalités Nouvelles l'expose tout naturellement aux critiques les plus acerbes, des jugements féroces sont publiés, l'incompréhension s'installe, en 1950, le critique Charles Estienne n'hésite pas à écrire : « [...] *L'ennuyeux, le mortel décor abstrait qu'on veut codifier et imposer en guise d'art.* ». Le parti pris de l'abstraction géométrique est très contesté, on y voit l'influence de l'étranger, parce que des collectionneurs allemands ou italiens s'intéressent de près aux nouvelles tendances. Ses concurrents comme le Salon de mai ou le Salon des Indépendants sont mieux perçus, sans doute parce qu'ils se cantonnent à la valorisation de l'art issu de l'École de Paris.

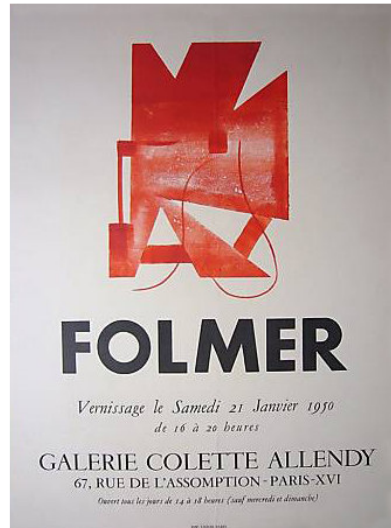
Les dissensions internes qui s'étaient manifestées dès le début, entraînent de nombreuses démissions, et après la disparition de Del Marle et de Fredo Sidès en 1953, les querelles ne cessent qu'au prix de remaniements substantiels et de renoncements qui ont dû heurter Georges Folmer dans ses convictions les plus profondes. Il lui a fallu admettre, en tant que secrétaire du Salon de 1956, un intitulé qui a changé définitivement les objectifs de départ : *Réalités Nouvelles, Nouvelles Réalités*. Doit-on parler de sclérose, de repli sur des principes d'un autre âge ? S'agit-il, comme le suggère Domitille d'Orgeval d'une « *inaptitude du salon aux formes nouvelles de l'abstraction* », qui l'aurait conduit à refuser une œuvre de Klein et un tableau de Morellet ?



Le Salon a survécu, sous un autre profil, au prix d'un élargissement qui avait été combattu à ses origines, l'abstraction géométrique peine à trouver son public en France. Trouver un lieu d'accueil devient compliqué. Après le Musée d'art moderne de la Ville de Paris qui semblait être le cadre tout indiqué de 1946 à 1969, l'errance est devenue la règle : entre Parc Floral de Vincennes et l'Espace Eiffel-Branly, l'absence de rendez-vous fixe a contribué à désorienter un public averti, d'autres courants ont pris le relais.

Les galeries, fers de lance des nouvelles avant-gardes

Le dossier de presse de l'exposition du Musée des beaux-arts de Rennes *Georges Folmer, 1895-1977* fait état des querelles dont l'artiste a été l'objet ou le témoin à la fin des années 50 quand l'abstraction géométrique a dû céder le pas aux tachistes dans de nombreuses expositions. A ce moment-là, nous dit-on, les galeries ont pris le relais.



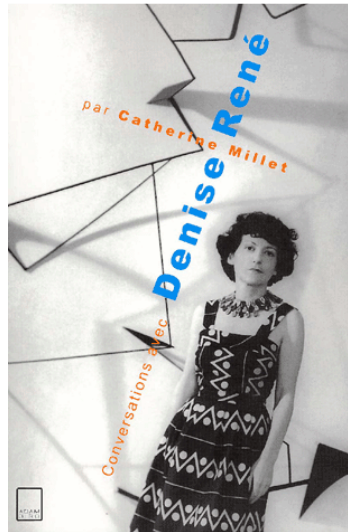
Le travail de « défense et illustration » de l'abstraction géométrique est probablement bien antérieur à cette période si on en croit l'énoncé des expositions Folmer où il apparaît que la galerie Colette Allendy l'a pris en charge en 1950 et en 1951, alors que le Salon des Réalités Nouvelles ne se posait pas encore de questions sur le bien-fondé de ses priorités. Plus qu'un souci de chronologie, c'est la nature des services que ces galeries ont rendus aux abstraits et la grande liberté d'action dont elles ont disposé qui importent, car, elles ne sont pas si nombreuses à avoir joué à Paris la carte de la promotion d'un art souvent catalogué comme difficile d'accès, voire hermétique ! Dès les premiers temps, la Galerie Charpentier prend une part importante puisque c'est dans ses murs que Fredo Sidès inaugure la première version des *Réalités Nouvelles*. Les galeries Hautefeuille, Cazenave, ou Mikaeloff sont plus en vue dans les années 60, mais, les vraies pionnières sont les Galeries Allendy et Denise René :

Galerie Colette Allendy

Elle est l'une des plus emblématiques des fondations d'après-guerre. Fondée en 1946 comme le Salon des Réalités Nouvelles, elle ferme en 1960, au moment où le groupe Mesure voit le jour. Elle est, par essence, un repère de premier plan pour Georges Folmer. Là ont été exposés ses tableaux et des œuvres expérimentales comme les bois polychromes ou les structures spatiales, ce qui révèle une certaine audace de la fondatrice et un goût prononcé pour l'inédit.

Colette Allendy affiche ainsi avec insolence sa volonté de participer d'une autre façon à une aventure artistique appelée à renouveler les perceptions du public. Elle est elle-même peintre et illustratrice, proche d'André Gleizes et de Juan Gris. Les expositions qu'elle organise sont très ciblées, elles concernent des groupes comme *Le Cubisme et l'Art concret* qui associe Arp, les Delaunay, Kandinsky, mais aussi Léger et Gleizes. Le groupe Cobra et plus tard les *Nouveaux Réalistes* avec Raymond Hains et Jacques Villeglé sont accueillis avec sollicitude. Quand elle prévoit des expositions personnelles, ce sont de véritables manifestes en faveur des abstraits, ou plutôt des « abstraites » puisqu'elle privilégie souvent les femmes peintres parmi lesquelles on trouve Aurelie Nemours et Marcelle Kahn, personnages-clés de l'abstraction géométrique.

Galerie Denise René



Si le terme « militant » a un sens dans le monde artistique, il s'applique dans son intégralité à la fondatrice de cette galerie qui a été et est toujours une infatigable représentante d'artistes quelquefois peu enclins à faire valoir eux-mêmes leurs œuvres.

Denise René prend en mains le destin des peintres abstraits, toutefois, elle ne se limite pas à cela, la pédagogie prend une dimension particulière avec elle : il lui semble indispensable de rappeler qu'il y a une continuité entre les maîtres d'avant-guerre et leurs successeurs, ne serait-ce que pour montrer quels héritages ils rejettent. C'est à ce titre qu'elle consacre les premières années de sa galerie à des artistes des années 1920-1930, et qu'elle est la première à consacrer une exposition personnelle à Mondrian. Le « dialogue des générations » qu'elle a impulsé va devenir en quelque sorte sa marque de fabrique, c'est ainsi que l'art cinétique né avec l'œuvre de Vasarely est issu du rapprochement avec les œuvres de Marcel Duchamp et de Calder, il propulse en avant le mouvement assez peu perceptible jusque là. (*Le Mouvement* est aussi le titre de l'exposition de 1955 où Denise René a travaillé en collaboration avec Vasarely).



Composition, 1959 (Collection particulière)

Denise René va peaufiner ce qui, au départ, semblait une intuition lumineuse en introduisant une autre dimension dans ses programmes : la création internationale. Elle se tourne d'abord vers les Polonais et les Russes de l'avant-garde comme Malevitch puis elle entame des relations suivies avec les peintres latino-américains, elle les fait connaître en France, ce qui lui vaut en retour le privilège d'organiser des expositions Vasarely à Buenos Aires, à Sao Paulo... Elle prolonge au-delà de l'Atlantique le travail qu'elle avait initié en Belgique et au Danemark pour informer le public.

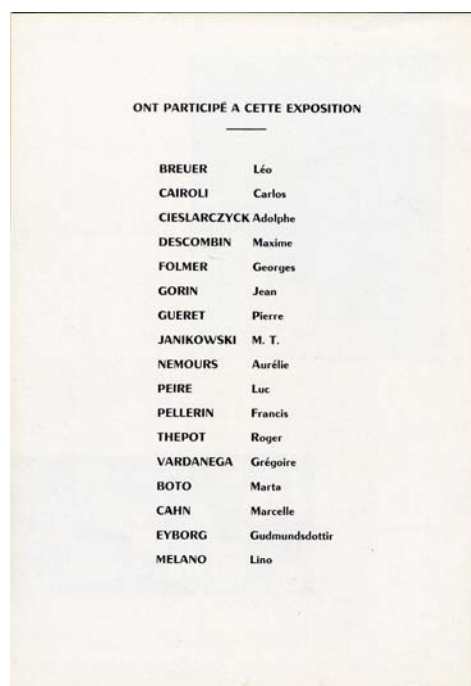
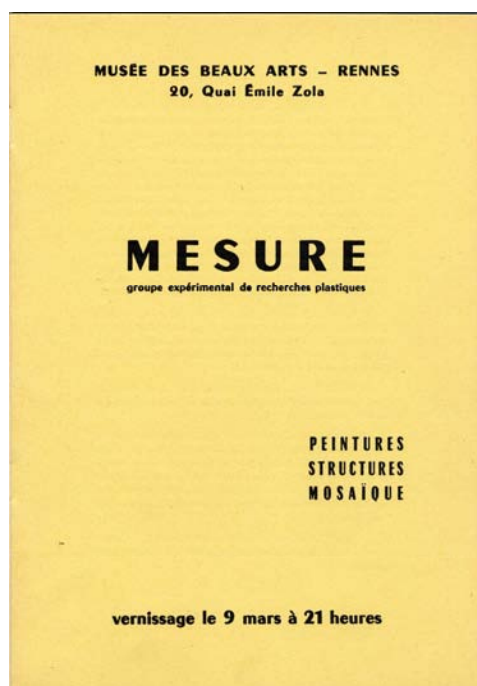
Denise René est l'exemple même des marchands qui ne se contentent pas de voir dans leurs galeries des sièges d'entreprises commerciales, ils ont à cœur non seulement de soutenir sans relâche les artistes qui viennent vers eux, mais aussi de laisser leur empreinte dans l'histoire de l'art en mettant en application leur mission de découvreurs et d'initiateurs.

L'abstraction géométrique dans les collections

Les acteurs et les défenseurs de l'abstraction géométrique n'ont pas été, a priori, des artistes maudits ou reclus dans «un splendide isolement » qui aurait détourné d'eux l'attention du public. Ils ont animé des Salons que la presse quotidienne a salués parfois avec enthousiasme :

Le Figaro (10 avril 1962) :

« Le Salon des Réalités nouvelles, toujours fécond en trouvailles sous le signe de l'abstrait, a ouvert ses portes, samedi, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.... Reportage photographique. »



Ils ont aussi constitué des groupes qui d'Espace à Mesure (fondé en 1961) leur ont assuré des cadres de recherche et une notoriété réelle auprès des institutions qui leur ont généreusement ouvert leurs portes (le Musée des beaux-arts de Rennes a organisé la première exposition du Groupe Mesure en 1961). Les collectionneurs privés, par essence plus discrets, ont été intéressés et, à l'occasion, ils ne refusent pas de prêter leurs acquisitions, comme le démontre à plusieurs reprises la rétrospective actuelle.

Georges Folmer dans les collections publiques :

La liste des œuvres acquises par les musées et les ministères français et étrangers est assez variée, elle témoigne de l'intérêt constant que les responsables ont porté au travail de l'artiste pendant toute sa vie. L'Allemagne en 1917, la Ville de Paris et le Ministère de l'Instruction Publique et des beaux-arts dans les années 1930 et 1940 lui témoignent leur attention et lui assignent une place dans le monde de l'art. Les Musées régionaux l'exposent à titre temporaire dans les années 1960 et achètent quelques pièces, imitant en cela les musées allemands qui focalisent l'attention de leurs publics sur l'abstraction géométrique avec une constance si régulière, qu'on peut se poser de sérieuses questions sur le décalage qui s'instaure entre les collections de part et d'autre du Rhin. Il faut attendre les années 1990 et la constitution du fonds d'art contemporain important au musée de Grenoble pour que la France redécouvre l'originalité d'un parcours si riche.

L'attention des collectionneurs privés

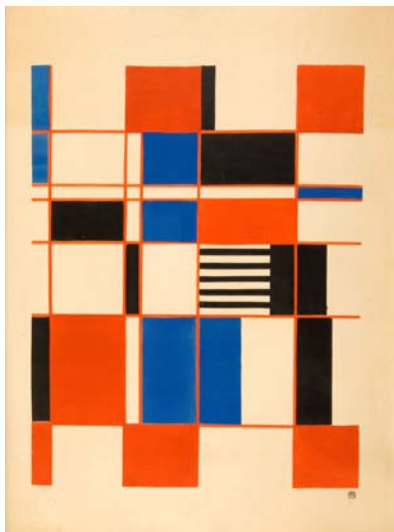
Le nombre important de références au fonds d'atelier signalé dans l'exposition *Georges Folmer, 1895-1977* pourrait conduire à des conclusions erronées sur le chapitre de l'intérêt porté aux œuvres de l'artiste par les amateurs d'art qui sont aussi des acheteurs. La disponibilité immédiate de tout l'ensemble en est l'explication évidente. Que Madame Santoni-Folmer fasse preuve d'une discrétion absolue sur le sujet quand il s'agit de nos compatriotes ne saurait être un argument de sous-estimation ou de manquement à la piété filiale, au contraire, les objectifs sont... ailleurs !

L'ailleurs est aussi à prendre au sens propre car les amateurs allemands ont acquis très tôt des tableaux qui correspondaient à l'idée qu'ils se faisaient de l'art moderne. La peinture, chez nos voisins, s'insère dans la tradition du Bauhaus, et trouve sa place dans l'architecture contemporaine qui s'y est déployée.

Bernadette Blond (conseillère relais, musée des beaux-arts, février 2010)



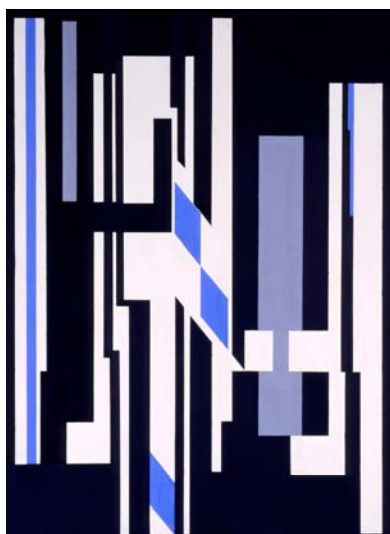
Lignes, 1952 (Collection particulière)



Composition
non datée
encre monotype, encres de couleur
Collection Musée des beaux-arts de Rennes



Composition
1954
Technique mixte sur toile
Don de la Société des Amis
du musée des beaux-arts de Rennes, 2010



Composition
1956
Technique mixte sur toile
Don de la Société des Amis
du musée des beaux-arts de Rennes, 2010

AUTOUR DE L'EXPOSITION

Pour toutes les visites de groupes, réservation obligatoire à partir du 16 novembre pour les visites (en animation, libres, commentées ou autonomes) et les ateliers se déroulant de février à mars, et à partir du 1^{er} mars pour les visites (en animation, libres, commentées ou autonomes) et les ateliers se déroulant d'avril à mai.
Tél. : 02 23 62 17 41 tous les lundis, mercredis, jeudis et vendredis 8h45-11h45 /13h30-16h30

Jeune public scolaire 1^{er} et 2nd degrés (et périscolaire)

Présentations de l'exposition

Les mercredis 3 ou 10 mars à 16h par l'équipe du Service des publics.
À cette occasion, un dossier pédagogique sera remis à chaque participant.
Gratuit et sans réservation

Dossier pédagogique

En téléchargement gratuit sur Internet sur www.mbar.org (rubrique Services, Ressources)

Bibliographie

Une bibliographie (35 références d'ouvrages jeunesse et adultes) sur le thème de la sculpture est disponible et téléchargeable sur le site Internet du musée (rubrique Services, Ressources, Archives exposition Francis Pellerin) : <http://www.mbar.org/actualites/archives/pellerin/pages/bonus/img/biblio.pdf>

1^{er} degré

Découvr'art (outil d'aide à la visite)

Disponibles sur le site Internet du musée : www.mbar.org (rubrique Services, Ressources).

1. téléchargez, 2. imprimez, 3. photocopiez

Simple d'utilisation, le découvr'art vous permet d'organiser votre visite de l'exposition (avec vos élèves) de façon tout à fait autonome !

Pour l'exposition, il existe 2 découvr'arts : *Synthèse des arts* et *Volumes*

Visite-animation Formes et couleurs

Grande section-CM2

Durée : 1 heure (30 élèves max.)

Visite-atelier Volumes mis en couleurs

CP-CM2

Durée : 1 heure 30. Cet atelier se déroule par groupes de 15 élèves max. permutant sur deux temps d'activité, 45 minutes d'atelier et 45 minutes de visite autonome (avec *Découvr'art*).

CLSH

Visite-animation Formes et couleurs

Grande section-CM2

Durée : 1 heure (30 élèves max.)

Découvr'art (outil d'aide à la visite)

En téléchargement gratuit sur Internet sur www.mbar.org (rubrique Services, Ressources).

2nd degré

Parcours-découverte (outil d'aide à la visite)

En téléchargement gratuit sur Internet sur www.mbar.org (rubrique Services, Ressources).

A partir de début mars

Visites-animation

Découverte de l'exposition avec la médiatrice du musée

Durée : 1h30 (30 élèves max.)

Ateliers [collèges]

Travail autour de la pratique artistique de Georges Folmer

Durée : 45 minutes (15 élèves max.)

Pour toute visite de groupe, réservation obligatoire au 02 23 62 17 41 (lundi, mercredi, jeudi et vendredi)

Jeune public individuel

Croqu'musée

Les enfants entre 5 et 14 ans peuvent découvrir l'exposition de façon originale, le mercredi de 14h à 15h30.

Pour connaître le travail de Georges Folmer sur le bout des doigts !

5-7 ans : 24 mars, *Forme rencontre couleur*

8-10 ans : 17 mars, *Volumes colorés*

11-14 ans : 10 février, *Forme rencontre couleur*

Durée : 1h30 / Renseignements le vendredi au 02 23 62 17 41

Participation à chaque atelier : 2,52 € (15 places disponibles par atelier)

Livret de l'exposition

À disposition à l'accueil du musée

Ce livret permet aux enfants d'entrer dans la pratique artistique de Georges Folmer en expérimentant ses questionnements sur l'espace et la couleur.

Se munir de ses crayons de couleurs !

Gratuit

Ateliers de vacances *Volume rencontre couleur*

Mardi 16 février : 10h ou 14h et samedi 20 février : 10h

Animations de vacances *Formes et couleurs*

Vendredi 19 février : 10h, 14h et 15h

Public adulte

Mardi expo : visites commentées de l'exposition à partir du mardi 23 février

(sur réservation le vendredi pour le mardi suivant au 02 23 62 17 41)

Rendez-vous samedi : visites commentées en individuel avec l'Office du tourisme

(chaque samedi à 14h30 et à 15h30, sans réservation)

Visites commentées pour groupes de 30 personnes avec l'Office du tourisme

(mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi, dimanche sur réservation au 02 23 62 17 41 ou au 02 99 67 11 11)

Conférences (Société des amis du musée des beaux-arts de Rennes)

Mardi 9 mars 2010, à 18h : **L'abstraction géométrique** par Lydie Dole, *docteur en histoire de l'art*

Mardi 16 mars 2010, à 18h : **Georges Folmer et les siens** par Catherine Santoni-Folmer, *filie de l'artiste*

Public spécifique

Déficients visuels

Livrets grands caractères et braille avec visuels thermogonflés à disposition au sein de l'exposition

Espace tactile présentant quatre reproductions de volumes de Georges Folmer

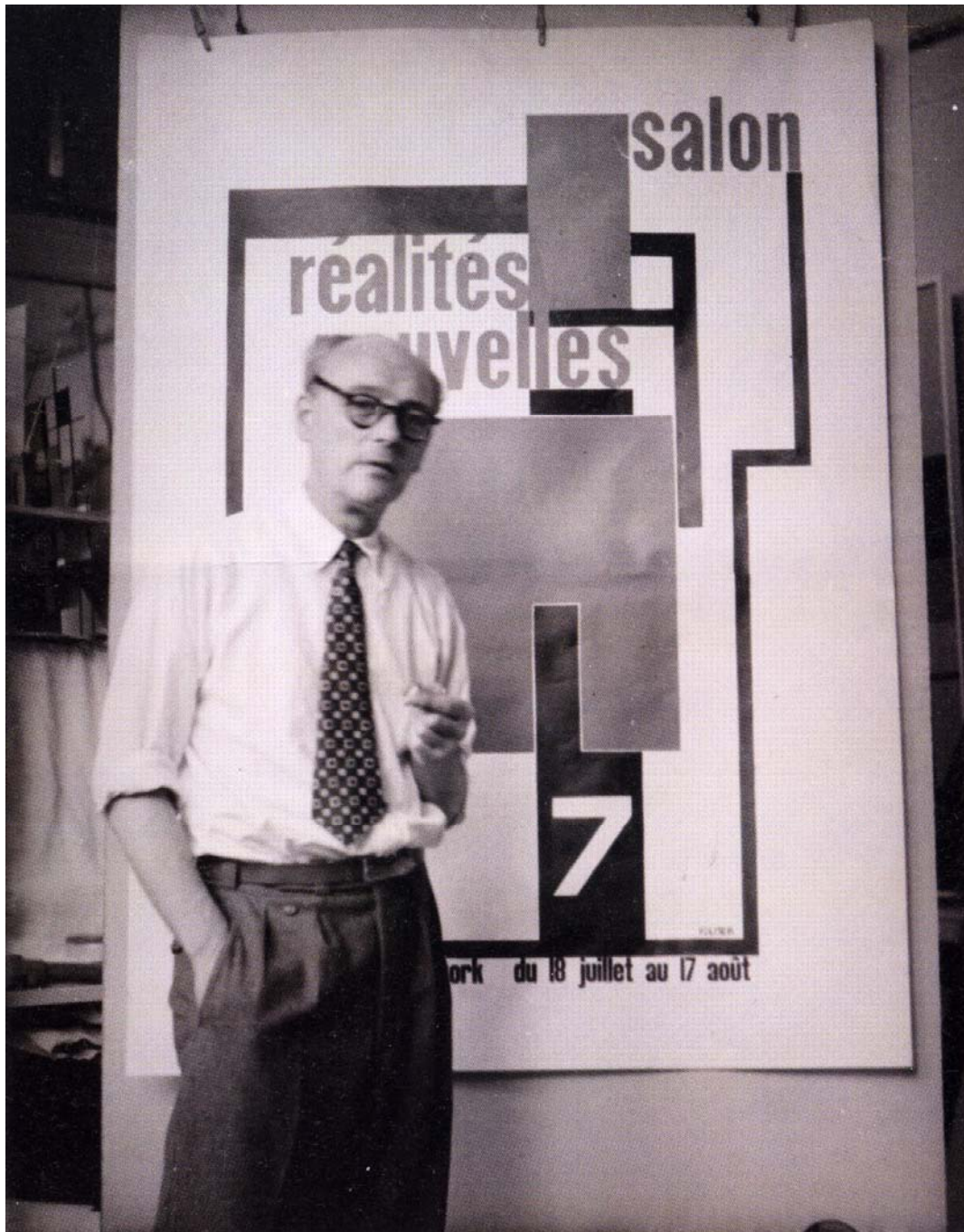
Visites commentées sur demande (02 23 62 17 41)

Déficients auditifs

Visites commentées traduites en Langue française des signes sur demande (csarrazin@ville-rennes.fr)

Déficients moteurs

Accès aux personnes à mobilité réduite



Dossier : Bernadette Blond et Andrée Chapalain, Conseillères-relais, Musée des beaux-arts de Rennes
Maquette : Carole Marsac, Service éducatif, Musée des beaux-arts de Rennes
Photographies : Jean-Manuel Salingue - Mise en ligne : Eloïse Frank, Musée des beaux-arts de Rennes

