



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

Présentation de l'exposition aux enseignants
mercredi 30 mars 2005, 15h

FRANCIS PELLERIN

1915-1998



23 mars 2005
12 juin 2005

MUSEE DES BEAUX-ARTS DE RENNES
www.mbar.org

ouvert de 10h à 12h et de 14h à 18h
sauf lundis et jours fériés



Informations pratiques

Musée des beaux-arts

20 quai Emile Zola
35000 Rennes

02 99 28 55 85 (serveur vocal)
www.mbar.org

exposition ouverte tous les jours (sauf lundis et jours fériés)
de 10h à 12h et de 14h à 18h

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 auprès de Maryvonne Morin au 02 99 28 58 71
lundi et jeudi : 8h45 - 11h45 / 13h30 - 16h30
mercredi : 8h45 - 11h45

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.

Sommaire

Pédagogie dans les collèges et lycées rennais	> 4
Biographie	> 5
Quelques œuvres de Francis Pellerin	> 7
L'abstraction géométrique en France des années 1910 aux années 1950...	> 12
Francis Pellerin a rendez-vous avec l'abstraction géométrique	> 18
L'abstraction géométrique rêvait-elle de la synthèse des arts ?	> 20
L'art dans la cité	> 23
Aux origines de la commande publique	> 25
L'Etat et les collectivités locales : la commande publique renouvelée	> 27
Petite histoire du 1%	> 29
L'art sacré : entre traditions et innovations	> 32
Comment la commande publique est-elle perçue ?	> 34

Pédagogie dans les collèges et lycées rennais

L'activité artistique de Francis Pellerin est dominée par la sculpture mais elle couvre également des domaines périphériques (fresques, vitraux) où s'expriment avec une égale maîtrise, les combinaisons de matériaux, les jeux graphiques et les compositions polychromes.

Les commandes publiques ont assuré à l'artiste un rayonnement régional, grâce notamment à la réalisation de sculptures monumentales en milieu scolaire. On recense en effet pas moins d'une quarantaine d'établissements (tous degrés confondus = écoles, collèges, universités) qui ont accueilli entre 1955 et la fin des années quatre-vingts, une œuvre de Francis Pellerin.

**Le Musée des Beaux-Arts a réalisé une documentation sur l'ensemble des commandes.
CF. cartographie des commandes rennaises sur le mini-site Internet de l'exposition, via www.mbar.org**

D'autre part, dans le cadre de l'exposition consacrée à l'artiste rennais, le musée encourage et soutient les initiatives pédagogiques menées dans les établissements scolaires, en direction de l'œuvre de Francis Pellerin : "source ou référence" d'un travail mené au sein de la classe, celle-ci peut être abordée d'un point de vue disciplinaire, dans le cours d'arts plastiques, mais également de manière transversale (éducation civique, mathématiques, technologie...).

Pour stimuler l'intérêt autour de l'œuvre de Francis Pellerin, le musée offrira aux établissements engagés dans un travail sur cet artiste un catalogue de l'exposition. Il s'agit ici de valoriser, au sein d'un patrimoine existant, la création d'un artiste qui a su articuler le langage puissant de la sculpture abstraite avec les architectures d'accueil, jouant à la fois sur les rapports d'échelle et (sur) les confrontations de matériaux.

Biographie

- 2 avril 1915 Naissance de Francis Pellerin à Cancale. Joseph, son père est marin du grand Nord de Terre Neuve.
- 1926 Il passe son certificat d'études et suit, chez les Frères de Ploërmel, deux années de cours supérieurs.
- 1928 Poussé par son frère Joseph, son aîné de 11 ans, il entre en apprentissage chez un ébéniste de Cancale, Henri Bagot qui lui apprend à confectionner des meubles.
- 1930 Il parfait ses connaissances à l'Ecole des Beaux-Arts de Rennes et obtient le 1^{er} Prix d'ébénisterie d'art.
- 1931-1936 Francis Pellerin fréquente l'atelier de sculpture de Bourget.
- 1935 Il est admis à s'inscrire à l'atelier de Jean Boucher à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.
- 1938 Il se met en atelier rue du Moulin de Beurre dans le 14^e arrondissement, voisin de celui de son ami Giglioli.
- 1939 Il reçoit le 1^{er} Prix Chenavard pour son *Adam et Eve chassés du paradis terrestre* et une médaille de bronze au Salon des Artistes Français avant d'être mobilisé.
- 1940 A l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, dans l'atelier de Marcel Gaumont, il rencontre les sculpteurs Paul Landowski, Gustave Miclauss et Charles Despiau. A leur contact, il travaille pour le Musée d'art africain et océanien ou bien encore au *Christ* de Rio de Janeiro.
- 1943 Lors des essais du concours de Rome, il fait la connaissance de Suzanne Deraignaucourt, qu'il épouse en février 1944.
- Juillet 1944 1^{er} Grand Prix de Rome de sculpture pour son *Amazone*.
- 1945 Une année de deuil : ses deux frères sont tués successivement dans les bombardement de Saint-Malo et Cancale.
- 1946-1948 Pensionnaire à la Villa Médicis réouverte, il côtoie Gillet et Demailly, Dubuisson, le peintre Yves Trévedy et l'architecte Gleize. Ses rencontres et ses réalisations romaines l'orientent vers la pratique d'une sculpture qui s'intègre à l'architecture, une sculpture monumentale qui peu à peu se détache de la figuration.

- 1948 Afin de rester proche de sa mère cancalaise, Francis Pellerin s'installe à Rennes. Responsable de l'atelier de sculpture de l'Ecole des beaux-arts, il s'efforce, avec des satisfactions diverses, de renouveler l'enseignement en éveillant les étudiants à des expressions très ouvertes, les préparant au métier. L'atelier vit des périodes d'activité intense au fil des rencontres et des enthousiasmes qui s'y révèlent. En outre professeur de "modelage" à l'Ecole d'Architecture de Rennes, il se propose surtout d'élargir la créativité des futurs architectes à travers le langage plastique du graphisme, des collages, des reliefs.
- 1954 Réalise l'œuvre murale en galets polychromes du Casino puis la charpente sculptée en bois de la Poissonnerie couverte de Saint-Malo intra-muros.
- 1957 Marie Berhaut, conservatrice du Musée des Beaux-Arts de Rennes lui commande "quelque chose pour cette niche". Il crée un mobile en laiton, *Structure*, dans le hall du musée.
- 1956-1970 Il réalise des aménagements intérieurs des églises et centres culturels conçus par les architectes Yves Perrin et Georges Martin : églises Saint-Yves, Saint-Clément, Saint-Laurent et Saint-Benoît.
- 1960-1965 Depuis six ans, il peint des compositions abstraites à l'huile sur toile qu'il expose à la Galerie Hautefeuille, Paris.
- 1960 Ensemble de commandes pour la Faculté de Droit à Rennes. Invité par Georges Folmer, il expose au Salon des Réalités Nouvelles.
- 1961 Participe au Salon des Réalités Nouvelles. Les tentions entre abstraits géométriques et abstraits lyriques s'accroissent au détriment des premiers.
- 1969 Exposition rétrospective au Musée des Beaux-Arts de Rennes. Peintures et sculptures sont présentées.
- 1977-1980 Sculptures en inox à l'Ecole de Voile de Quiberon et au Centre de Transfusion sanguine de Rennes.
- 1978 Il quitte l'enseignement à l'Ecole des Beaux-Arts et se consacre à son travail de recherche.
- 1981 Participe à l'exposition du *XXe anniversaire d'Amnesty International*.
- 1984 Il est au Salon des Nations à Genève pour une exposition de groupe.
- 1985 Centre International d'Art contemporain à Paris. *Grande œuvre murale* au Centre Culturel du Triangle à Rennes. Les motifs sont proches de ceux élaborés pour le *Mural* en pierre du Lycée Anne de Bretagne à Rennes en 1963.
- 1987 Exposition à la Rotonde du Théâtre de Rennes – *Paysages*.
- 1989 Exposition de peinture géométrique au Triangle et la Galerie Michèle Heyrault, Paris.
- 1997 Exposition à la Halle à Marée à Cancale – *Paysages*.
- 30 août 1998 Mort de Francis Pellerin à Rennes.

Quelques œuvres de Francis Pellerin

L'Amazone : A terre, en déséquilibre, elle se retourne (peut-être vers un assaillant), tout en préparant sa fuite... Une pose à la fois ramassée et dynamique : la tension qu'elle contient confère grâce et pathétisme à cette figure qui valut à F. Pellerin, le Grand Prix de Rome.

Le Crucifié : La véhémence et la nervosité avec lesquelles la pièce de bois est taillée, traduisent la violence subie par le corps déformé et affaissé du dieu fait homme, montré dans son entière nudité.

Flora : A quoi rêve Flora, les mains jointes et la tête penchée ? La figure assise, inspiratrice des jardins, a les rondeurs et la plénitude des muses sereines et attentives.

Le Chemin de Croix : Il se présente comme une histoire dont la narration linéaire, sous forme non pas de lettres, mais d'idéogrammes, accompagne le fidèle dans sa marche vers l'Autel. Le sacrifice (14 Stations) et sa victoire (la Résurrection), sont exprimés par des figures stylisées graphiquement ; elles évoquent par leur schématisme les signes de ralliement de l'Eglise Primitive. On y reconnaît bien sur la silhouette du Christ et celle de la Croix auxquelles sont associées en toile de fond des couleurs hautement symboliques.

L'Anascope : A la manière des *tableaux reliefs* (tel que l'art cinétique développe cette pratique dans les années 50/60 chez Agam, par exemple) et suivant les rythmes alternés de Delaunay, Pellerin conçoit une sculpture de type mural à l'aspect monumental, pour la faculté des sciences. Trois matériaux, ardoise, acier, laiton constituent des « lames » biseautées, parallèles, disposées à intervalles réguliers. Pellerin nomme cette sculpture *Espace Cinétique* et on comprend pourquoi. Le miroitement et l'accroche de la lumière sur les matériaux, alternativement opaques et brillants, créent des vibrations visuelles, qu'augmentent les déplacements du spectateur longeant le mur. Ici pas de mouvement propre à la sculpture comme chez Calder ou N. Schöffer ; ce qui est proposé, c'est un jeu optique dont le potentiel à exploiter repose sur l'activité du spectateur.

Le **Mobile** : Le laiton poli réfléchit la lumière sur les parties planes, tandis que l'œil pénètre dans les évidements. Sollicité et troublé par ce double mouvement, ce dernier, tout en cherchant à saisir le processus qui a permis de déconstruire le plan originel, est entraîné par l'alternance et la combinatoire des intersections.

Structure : A l'origine un plan unique rectangulaire subit des pliages sur la diagonale, ce qui donne lieu à des surfaces de directions opposées. La figure se déploie alors géométriquement dans l'espace. On passe du plan au volume sur un principe cruciforme. Celui-ci est sans cesse enrichi par l'évidement de certaines parties, la forme et la couleur des découpes.

Une interprétation des *Structures* consiste à ne conserver que les limites formelles du déploiement. **Ces limites sont matérialisées par des tiges rigides.** La structure conserve sa charpente (entrecroisement graphique), faisant valoir les vides.

La **Boule** : Même évidée, divisée, sectionnée, la boule ne cesse de tendre vers son unité primordiale. Menaçant son intégrité, le sculpteur opère une sorte de dissection géométrique qui met à jour un dynamisme interne, sous forme d'oppositions « tranchées ». Les coupes et les entailles profondes font valoir des symétries et des inversions dans le sens de l'horizontale et dans le sens de la verticale, des pleins et des vides, des noirs et des blancs. Jeu optique et modèle mental de forces en lutte, de tensions contenues, la boule immobile, du fait de son axe incliné, semble néanmoins inscrite dans une trajectoire imaginaire.

Le **Stabile** : Il s'agit d'une sculpture métallique en fil de métal soudé, qui met à nu la structure. (Elle s'inscrit en droite ligne dans la tradition constructiviste des années 20 en U.R.R.S. « Nous nions le volume comme expression spatiale... Nous rejetons la masse comme éléments de la plastique » N. Gabo, A. Pevsner). *Grilles* et *Stabiles* proposent des structures ajourées laissant passer le vent, la lumière et la vue.

Signal : Détaché du bâtiment auquel elle est pourtant destinée, la sculpture a une fonction d'appel. Elle est hébergée par un lieu dont elle annonce le caractère à chaque fois particulier : cour d'école, parc ou jardin attenant à un complexe sportif... La sculpture est parfaitement autonome, tout au plus trouve-t-on à l'endroit de son installation, un matériau au sol qui rappelle celui du bâtiment dont elle relaie la vue. La sculpture ne s'inscrit pas sous la tutelle de l'architecture pas plus qu'elle n'en est complètement indépendante : elle établit un rapport, un dialogue avec celle-ci dans une perception qui se veut globale.

Le *Signal* se présente sous l'aspect vertical d'une colonne ou d'une flamme. Structure répétitive ou figure mouvante, elle intègre le vide à ses méplats de métal ou à ses tiges d'acier. Une franche polychromie apporte une touche d'humour et de poésie à ces sculptures dynamiques.

L'exposition de Rennes montre un rapport intéressant et pour le moins troublant : Les maquettes du sculpteur, placées devant les photographies de leur réalisations *in situ*, paraissent plus « vraies que nature » parce que proches et « tactiles ». Les photos, elles, réduisent l'échelle (le plus grand, c'est-à-dire le bâtiment, est ici le plus petit).

Les **Peintures** : Les peintures de Pellerin ont l'aspect de combinaisons savantes de rythmes linéaires et de contrastes de couleurs. La palette est riche, les valeurs (degré d'intensité d'une couleur) nombreuses. Triangles, parallélogrammes et quadrilatères ont sa préférence. Peu de courbes en fait et une verticalité qui s'affirme. Les compositions sont denses et jouent plus fréquemment sur les superpositions que sur les juxtapositions. Quelques œuvres peintes intègrent des effets luministes et illusionnistes par des jeux de contrastes entre les valeurs claires et les valeurs sombres.

Andrée Chapalain
conseillère-relais au musée des beaux-arts de Rennes



La Joie
1948
Bronze à patine verte
28 x 35 x 28 cm



Structure déployée
1962
Bois polychrome



Structure déployée
1956
Bois polychrome

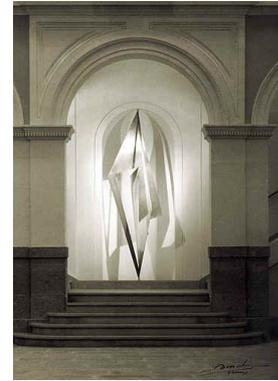


Sans titre
1960
Huile sur toile
60 x 81 cm

Œuvres monumentales ou études



Chemin de croix
1956
Bois polychrome
Eglise Saint-Yves, Rennes (35)



Structure
1957
Laiton poli
339 x 132 x 132 cm
Musée des beaux-arts, Rennes (35)



La Boule
1960
Bois doré et peint
60 x 59 x 59 cm



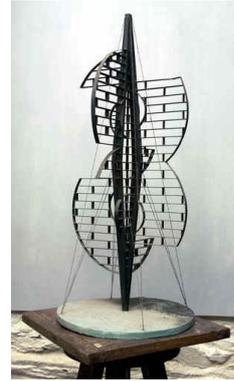
La Boule / bas-relief
1960
Pierre blanche / pierre et ardoise
Faculté de Droit, Rennes (35)



Anascope ou Hommage à la science
1961
Cuivre et acier
650 x 250 cm
Inspection académique, Rennes (35)



Etude pour Structure verticale ou Grille
1964
Acier soudé et peint
Réalisation finale :
Collège d'enseignement technique, Pontivy (56)



Etude pour Stabile
1964
Bois peint et cordelette
83 x 18 x 18 cm
Réalisation finale :
Lycée Jean Guéhenno, Vannes (56)



Sans titre
1964
Bronze
220 x 110 x 100 cm
Lycée Joliot-Curie, Rennes (35)



Signal
1969
Acier peint
650 x 160 x 120 cm
Lycée de Bréquigny, Rennes (35)



Structure
1977
Inox
285 x 280 x 150 cm
Ecole nationale de voile, Quiberon (56)

L'abstraction géométrique en France des années 1910 aux années 1950...

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

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

Au début du XX^e siècle, l'art abstrait est un phénomène entièrement nouveau, **sans équivalent dans le passé** et qui surgit presque simultanément dans plusieurs pays à la fois. Parce que les artistes qui l'inventent ont conscience de la « révolution » provoquée, ils éprouvent le besoin d'accompagner celle-ci 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 deux formes d'art n'entretiennent pas de relation d'imitation (mimésis) avec la réalité. Il s'agit de la **musique** et de l'**architecture** : langages abstraits par définition (bien que reconnus aptes à narrer ou à suggérer), ils serviront d'exemples à la cause abstraite.

L'avènement de l'art abstrait, même si on lui attribue un certificat de baptême ici ou là, pour des raisons fortuites ou accidentelles est **l'aboutissement d'un processus engagé par le nombre important de mouvements novateurs qui ont contribué à creuser l'écart avec la représentation réaliste du monde** (symbolisme, post-impressionnisme, expressionnisme, fauvisme, 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 abstraites de 1912 (*Compositions, Impressions, Improvisations*), s'accompagnent la même année d'un essai ***Du Spirituel dans l'Art***, considéré comme texte fondateur de l'art abstrait. Cette tendance dite *lyrique* fait la part belle à l'expression des sentiments intérieurs, états d'âme, 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 permettent d'aller à l'essentiel et de dégager des orientations qui se sont globalement maintenues au cours du XX^e siècle ; elles ne rendent en revanche pas bien compte de la complexité des origines (Kupka, Delaunay, Magnelli) et de la diversification ultérieure...

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

La prise de position n'empêche néanmoins pas la « contamination » et bien des figuratifs cèderont aux sirènes abstraites qui leur murmurent des airs de liberté plastique et chromatique. Ainsi dans l'immédiat après-guerre (c'est-à-dire juste après la phase d'élaboration et de diffusion européennes de l'abstraction), **Matisse, Léger ou Klee se livrent à des jeux formels, rythmiques et colorés intégrant des éléments réalistes.**

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 tels que Picasso ; des surréalistes ; Arp ; des constructivistes ; Klee... c'est en fait Léger qui occupe la grande salle, celui dont « l'abstraction mécanomorphe » s'inscrit parfaitement dans l'idéologie machiniste de cette époque.

Influences croisées

L'abstraction géométrique, dont le vocabulaire plastique se présente de manière assez homogène a en fait des origines diverses.

➤ **Le Cubisme** (dans sa phase analytique) a sans nul doute joué un rôle capital en se donnant pour objectif de décomposer les formes : la structuration forte de la surface, les ambiguïtés entre le plan et l'espace profond, la géométrisation des figures introduisent un nouveau langage formel. Un certain nombre de sculpteurs, transposant en 3D les « codes » cubistes, font ainsi disparaître le sujet et tendent vers l'abstraction. Abstraits ? Figuratifs ? 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 etc.

➤ Par le terme **Orphisme**, Apollinaire désigne l'œuvre de Delaunay. Ici, on décompose encore ; mais cette fois des éléments immatériels évoquant symboliquement la vie moderne : 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 rapidement 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 une peinture abstraite dès 1912. De cette œuvre inclassable, oscillant entre austérité et lyrisme, on retiendra le titre de son premier tableau abstrait : *Amorpha* (1912)

➤ 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 très injustement le nom de *futuristes russes* aux *constructivistes*). La même année, 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 ce pays ancré dans la tradition et désireux de s'émanciper a absorbé d'un coup les recherches les plus avant-gardistes.

Pour Michaïl Larionov et sa femme Natalia Gontcharova, le *Rayonnisme* fait la synthèse de plusieurs tendances : le tableau est une production colorée de rayons lumineux qui s'entrecroisent.

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. Rapport 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 sa force d'impact tout au long du XXe siècle, dans les multiples débats et mouvements picturaux qu'il génère.

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 société issue de la Révolution d'Octobre. L'Avant-garde artistique composée de poètes, cinéastes, photographes, peintres, architectes, publicitaires diffuse ses idées et se structure au sein 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**. Le 5 août 1920, Gabo et Pevsner publient à Moscou le *Manifeste du réalisme* que l'avenir a retenu 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 30, le *Constructivisme* est déclaré contre-révolutionnaire ; interdit en peinture, en architecture, en sculpture, en arts appliqués. La chape stalinienne du *Réalisme socialiste* va s'employer à faire oublier ce « moment d'égarement ».

➤ 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.

➤ Mondrian et le groupe hollandais **De Stijl**. L'expérience se veut impersonnelle, objective et universelle. Elle se révèle du même ordre que chez les Russes et utilise un langage géométrique qui 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* (1909-1912) est une démonstration de la structure dualiste (horizontale/verticale) qui sous-tend toute chose... S'abstraire du réel, de l'anecdote, du monde sensible pour accéder à l'essentiel, au permanent (préférence pour l'idéal platonicien et rejet de la mimésis d'Aristote qui, jusque là, avait régi la peinture figurative). Mondrian élabore un système de grilles et de plans privilégiant l'angle droit et faisant valoir la planéité contre la profondeur illusionniste grâce aux aplats de couleurs. Ici, même la courbe est exclue. Avec Théo Van Doesburg, il fonde en 1916 la revue *De Stijl*. C'est en Hollande qu'il rencontre des artistes aux démarches voisines des siennes : Vantongerloo, Van der Leek, également des architectes : J. J. P. Oud et G. T. Rietveld dont les réalisations appliquent les principes clairs et rigoureux de la géométrie. En 1920, il publie le **Néoplasticisme**, doctrine de la plastique pure où le dépouillement extrême des moyens picturaux est seul apte à traduire l'universalité des choses du monde. Aujourd'hui, son œuvre apparaît encore comme source directe de plusieurs courants de l'art abstrait, notamment ceux qui ont vu le jour dans les années 50 en France et aux U.S.A., pays où il se réfugie avec de nombreux autres au moment de la guerre.

On a dit que l'abstraction géométrique se méfie du sentiment, de l'individu... Est-il vraiment si matérialiste qu'on le dit ? farouchement opposé à toute transcendance ? (comme c'est le cas de l'abstraction froide américaine et du *Hard Edge* dans les années 1960 avec Kelly, Noland, Stella...) N'y a-t-il pas une forme d'idéalisme, de « lyrisme » et ceci même contenu dans les manifestes ?

Le parti pris d'ordre structurel ou architectural a certes pour vocation **d'évincer tout contenu subjectif** (ce que Kandinsky nomme *la nécessité intérieure* et qu'il revendique comme source légitime d'inspiration). Visant l'objectivité et l'universalité absolue, la géométrie ne renvoie dans un premier temps qu'à l'objet même qui la génère, c'est-à-dire le tableau. **L'œuvre est conçue comme un phénomène plastique pur ne connotant rien d'autre que son évidente réalité et surtout pas quelqu'émotion intérieure ou état d'âme.**

Voici une ou deux remarques qui peuvent nuancer ce propos. L'œuvre d'art répugne à se présenter comme une spéculation gratuite, c'est-à-dire comme un jeu plus ou moins réussi de formes et de couleurs, ce à quoi on a parfois voulu la réduire. Oui, elle se réalise pleinement grâce à la liberté conquise de son nouveau langage. Elle ne se limite pas pour autant à sa seule matérialité (comme ce sera le cas chez Stella qui prône une abstraction littérale : « Ce que vous voyez est ce que vous voyez ») dans bien des cas, l'œuvre géométrique est métaphore du monde, anticipation sociale, élément indispensable d'un mieux vivre... L'œuvre d'art transcende la réalité tangible ; elle parvient à atteindre la loi ou les lois qui régissent celle-ci (exprimées au moyen d'un nouveau lexique formel mis au point par l'artiste). Chaque tableau se présente comme une variante de cette loi universelle. Il y a cette dimension spirituelle chez le plus géométrique des abstraits et une quête sous-tend sa recherche : 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 de la peinture », déclare Marcelle Kahn. Malevitch, 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 ».

D'autre part, on constate 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 sensibles de formes, de couleurs et de rythmes. Chez Kupka par exemple, des formes libres et des cercles bouillonnants peuvent coexister avec des rectangles tracés au tire-ligne. Arp quant à lui, se sert de machines et utilise du ripolin pour réaliser ses *Bois découpés* ; au final ceux-ci, produits volontairement de manière mécanique, se révèlent plein d'humour et d'inventivité. C'est encore ce dernier qui participe aux trois avant-gardes de l'entre-deux guerres : Dada, démonstration par l'absurde (et l'iconoclasme) de l'impuissance et de la vanité de l'art face à la barbarie des hommes ; le Surréalisme, expression littéraire et artistique des domaines encore inexplorés de l'inconscient et Cercle et Carré, mouvement radical de l'abstraction (mouvement auquel il substitue d'ailleurs celui d'Art Concret qui se veut encore plus intransigeant) ; trois

mouvements aux programmes franchement opposés qui connurent **néanmoins quelques transfuges**.

Une traversée du désert

Une période de reflux, pour ne pas dire d'occultation 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 dernier compte un nombre important et constant de créateurs ; mais leur activité demeure « souterraine ».

Il faut dire qu'au lendemain de la Grande Guerre, l'heure est plutôt à la frilosité, au repli, à la nostalgie pourquoi pas d'un certain classicisme. On veut oublier les années de peur et de cauchemar, on veut 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.

Le petit groupe de *Dadaïstes* parisiens ainsi que les militants du *Stijl* font figures de troublions ou de puritains avec leurs bouffonneries et leur tire-lignes. La référence artistique, c'est plutôt **l'École de Paris** dont les principaux membres sont des peintres figuratifs (Modigliani, Chagall, Soutine...).

Le cubisme lui, représente toujours l'avant-garde, même si parmi ses inventeurs, le plus célèbre d'entre eux, Picasso, s'en éloigne à partir de 1925. Récupéré par le style *Art Déco* (*style Nouille 1900* ou *Modern Style* version géométrique, faisant la part belle à la polychromie de matériaux tels que céramique, marbre, stuc...), **le cubisme en perdant sa charge subversive, se dilue dans l'environnement de tout un chacun**.

A partir de 1930 (avec la diffusion de la psychanalyse), c'est surtout le *Surréalisme* d'André Breton qui occupe le devant de la scène : ses images suggèrent une poésie propre à « noircir des pages d'écriture » qu'inspire plus difficilement l'art abstrait. **Passé sous silence et ainsi disqualifié par la critique, ce dernier ne devra son salut qu'à lui même**.

En effet, de manière locale ou internationale, sous forme de publications diverses, la « résistance » et la diffusion s'organisent. L'art abstrait est un phénomène international, mais contrairement à d'autres pays comme l'U.R.S.S. (avec le Constructivisme), l'Allemagne (avec le Bauhaus), la Hollande (avec De Stijl), la France n'intègre pas le nouvel art à sa société.

En 1920, l'architecte Le Corbusier, représentant du *Style International* (initié par Gropius et très largement inspiré des idées du Bauhaus et du Stijl), est systématiquement dénigré en France et ses architectures qualifiées de « style boche » ou de « style bolchevique ». C'est à cette date que l'architecte publie la revue ***l'Esprit Nouveau*** (1920-1925) à laquelle collaborent des peintres abstraits. De manière plus locale mais tout aussi militante, la revue ***Vouloir***, paraît sur Lille et sa région de 1924 à 1927. Un groupe d'écrivains et d'artistes, parmi lesquels Felix Del Marle, est à l'origine de cette publication qui a pour but de réfléchir sur la place de l'art dans l'environnement en diffusant les idées du constructivisme russe et de Mondrian.

Privé de reconnaissance, l'art abstrait en France ne s'avoue pas vaincu. 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 la Révolution et le Constructivisme, Staline anéantit la plus audacieuse des avant-gardes. Certains de ses membres (Naum Gabo et Antoine Pevsner) viennent s'installer en France. Les membres du Stijl sont également présents, dont Mondrian qui fait figure de Maître. La fermeture du Bauhaus par les nazis en 1933 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...** » M. A. Prat

Les temps modernes

Quelle soit confidentielle ou largement diffusée, la pensée abstraite génère un **foisonnement de publications** qui témoigne de l'engagement de ses créateurs : ceux-ci sont convaincus d'être les découvreurs d'un univers de formes capables de remodeler l'environnement des hommes, jusqu'au cœur des **cités**, dans la perspective **radieuse** d'une harmonie enfin envisageable.

En effet, au lendemain de l'exposition des *Arts Décoratifs* de 1925, il est clair que **l'industrie et ses produits manufacturés** ont tout à gagner à lorgner du côté des arts pour séduire et convaincre (se concrétise alors l'idée d'un Design industriel et sa devise ordinaire : « ce qui est laid se vend mal »)

Dans un autre ordre d'idées, d'un point de vue plus philosophique que commercial, les abstraits travaillent à changer la vie et c'est spontanément vers l'architecture « ces machines à vivre », que se tournent notamment les abstraits géométriques : la rigueur de leurs formes se prête aux exigences fonctionnalistes et rationalistes de l'architecture internationale.

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 de plain pied dans l'abstraction.**

C'est à l'initiative du poète belge, Michel Seuphor et du peintre uruguayen Torrès Garcia qu'est fondé à Paris en 1930 le groupe **Cercle et Carré**. Trois revues seront publiées avant la dispersion du groupe en 1931. C'est un ralliement hétérogène d'artistes qui s'inscrivent néanmoins dans les grandes lignes précédentes de l'abstraction. Une exposition a lieu à la galerie 23 où se manifeste une sorte de front uni contre la figuration. 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, narcissiques, érotico-morbides sont aux antipodes de l'objectivité revendiquée par tout ce courant de l'abstraction.

Après sa dispersion, *Cercle et Carré* revit aussitôt, presque à l'identique (c'est-à-dire avec globalement les mêmes membres) en 1931 et porte le nom 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**.

C'est encore 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 ; il est déterminé à se débarrasser de l'objet comme obstacle majeur à l'expression de l'être dans sa quête des « vérités essentielles ».

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 ou de Vantongerloo, pourfendeurs d'hérésie (traquant la figuration même résiduelle), s'accommode mal de la tolérance pourtant nécessaire, face au nombre et 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 doit également beaucoup à la diffusion des écrits théoriques produits par les pionniers. Bien que tous différents, ils ont permis de rationaliser l'imagination et de poser les termes d'un débat qui s'est nourri d'apports. A ce moment de son histoire, la production abstraite est cependant inégale. On a pu regretter en effet l'apparition de médiocres épigones, signe d'un appauvrissement de la leçon ou d'une absence de contenu tout simplement. La « mode » s'étant

emparée du vocabulaire formel de l'abstraction géométrique notamment, c'est l'aspect extérieur, c'est-à-dire une certaine facilité qui prévaut sur l'instinct créateur.

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, Gleizes, 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 Ggroupe *Structures* fondé à l'initiative d'un 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* dont ils ont poussé la porte.

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 au musée des beaux-arts de Rennes

* Art cinétique (du grec kinêsis : mouvement)

Le mouvement, sujet majeur de l'art du XXe siècle (Gabo & Pevsner en font largement mention dans le manifeste de 1920 ; les futuristes ; Delaunay ; Duchamp : le 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 mobilité du spectateur : Vasarely, Agam...) du mouvement réel de l'œuvre (mécanismes, faisceaux lumineux etc. Takis, Cruz Diez, Soto, Pol Bury...).

Francis Pellerin a rendez-vous avec l'abstraction géométrique

Francis Pellerin, Breton d'origine, professeur à l'école des Beaux-Arts de Rennes, a « l'âme d'un artiste solitaire ». Sa création diffusée en partie grâce à la commande publique est surtout connue localement et régionalement. Cette relative discrétion masque pourtant un parcours fait d'honneurs, de rencontres, d'opportunités qui se sont produits à un niveau national, au moment où s'écrivaient quelques pages marquantes de l'histoire de la peinture moderne.

Le parcours classique de cet élève de l'Ecole Supérieure des Beaux Arts de Paris est couronné par la plus prestigieuse distinction : il obtient le **Grand Prix de Rome** en 1944.

Son orientation vers l'abstraction géométrique à partir du début des années 50, se nourrit d'expositions collectives, et d'appartenances à des regroupements d'artistes convaincus d'avoir à œuvrer en direction de l'architecture, sur la base d'un lien restauré avec cette dernière. Parallèlement, à l'échelle locale et régionale, Pellerin travaille à diffuser l'abstraction dans les commandes qu'il reçoit, pour les ensembles architecturaux publics et religieux.

Le **Salon des Réalités Nouvelles** voit le jour en 1946 à Paris dans un contexte enfin plus favorable à l'art abstrait. C'est un véritable fief de l'*abstraction géométrique* jusqu'au milieu des années 50. Pellerin reçoit une invitation à y participer, en qualité d'artiste géométrique. Il y expose à partir de 1960 aux côtés de Herbin, dans la filiation duquel il se situe (Cet artiste tout juste disparu était reconnu pour la rigueur de sa géométrie élémentaire faite de cercles et de triangles traités en aplats de couleurs vives.).

Dans les années qui suivent, la tendance s'inverse : la géométrie est disqualifiée, marginalisée par la montée en puissance de l'*abstraction lyrique et informelle*. L'artiste rennais ne reparaitra plus au Salon des Réalités Nouvelles.

Bien qu'installé à Rennes, Pellerin conserve un atelier parisien, ce qui lui permet d'entretenir **des liens avec les artistes de la mouvance abstraite**.

En 1952 il avait rejoint le groupe **Structures** implanté en province, dans le but de favoriser la diffusion régionale de l'art abstrait. C'est ainsi qu'il expose à Bordeaux aux côtés de 80 artistes dont M. Cahn, A. Nemours, R. Desserprit.

En 1961, il adhère au groupe **Mesure** créé par Georges Folmer ardent défenseur de l'abstraction géométrique et déjà secrétaire du Salon des Réalités Nouvelles. Ce regroupement d'irréductibles, qui compte entre autres Jean Gorin, Domela, A. Cieslaczyc, A. Nemours pense l'abstraction à une autre échelle que celle du tableau. Pour tous ces artistes, héritiers dans l'âme des *constructivistes*, l'abstraction géométrique a vocation à s'étendre à l'environnement construit des hommes, depuis leur mobilier jusqu'à leur enveloppe architecturale. L'idée est séduisante, mais point neuve. Elle relève de la *synthèse des arts*, idée à la fois utopique mais néanmoins salutaire dans un monde où les savoirs technologiques de plus en plus élaborés, fragmentent et isolent les domaines d'activités. Bien qu'il n'y ait pas eu de réalisations spectaculaires faisant état d'une collaboration effective et systématique entre peintres, sculpteurs et architectes ; les artistes ont maintenu le débat sur la question. L'œuvre de Francis Pellerin le prouve.

(Ces artistes reprennent en cela les idées du groupe **Espace** créé en 1951 autour de F. del Marle, Delaunay, Vasarely, R. Neutra et J. Prouvé, militants convaincus de la polychromie architecturale et de ses vertus, autant esthétiques que sociales.)

Peu de temps après l'ouverture du Musée des Beaux-Arts de Rennes, dans l'immédiat après guerre, Marie Berhaut alors conservateur avait « commandé » à F. Pellerin une sculpture destinée à occuper la niche du grand escalier. C'est le fameux mobile, *Structure*, réinstallé à l'occasion de l'actuelle exposition. C'est donc en terrain connu que Pellerin peut présenter à ce conservateur favorable à l'art contemporain, le groupe *Mesure*, auquel il appartient. La première et seule exposition française du groupe *Mesure* a lieu à Rennes le 9 Mars 1961. Le rassemblement compte 17 artistes, peintres et sculpteurs géométriques. Il reçoit un accueil globalement favorable, compte tenu des réticences ordinaires manifestées par un public prompt à juger l'art abstrait facile et dépourvu de contenu. Francis Pellerin participe sous forme d'envois à quelques unes des expositions qui ont encore lieu à l'étranger et ceci avant que le groupe ne se dissolve en 1966.

Andrée Chapalain
conseillère-relais au musée des beaux-arts de Rennes

L'abstraction géométrique rêvait-elle de la synthèse des arts ?

L'abstraction géométrique, en cinquante ans d'existence, a nourri ce qu'il est convenu d'appeler, la *synthèse des arts* ; concept qualifié d'utopique, mais qui a pu parfois, à la faveur de contextes politiques et économiques favorables, trouver à se réaliser concrètement.

La géométrie se présente comme un **langage universel**, propre à répondre aux aspirations à la fois esthétiques et sociales d'une époque. La géométrie, parce que rationnelle, claire, sans ambiguïté, crée un consensus entre les hommes ; elle est tournée vers la collectivité et non vers l'individu : elle se dit que l'art peut contribuer au bonheur des hommes par son inscription systématique et exigeante dans l'environnement de ceux-ci.

Après la seconde guerre mondiale, le contexte est plus favorable à l'art abstrait ; celui-ci part à la conquête de nouveaux territoires. Ayant « rodé » son langage dans le tableau de chevalet, il aspire à se mesurer à l'**espace urbain** ; justement, un peu partout en France, on reconstruit après la guerre. De vastes chantiers s'ouvrent pour combler la demande pressante de logements. Mais l'essor industriel ne s'embarrasse pas d'esthétique : pour loger la main d'œuvre en périphérie des villes, on construit à des cadences infernales, d'énormes barres, sur lesquelles, dans le meilleur des cas, on plaque un **décor moderniste**. Ce contexte stigmatise la nécessité de repenser le **lien entre l'art et l'environnement** : tandis qu'en France, où règne une pesanteur de la tradition, on dénature les projets architecturaux de Le Corbusier ou de Jean Prouvé, des peintres, sculpteurs, plasticiens, architectes et ingénieurs, vont tenter de se regrouper pour fonder un dialogue entre les différentes disciplines.

La synthèse des arts n'est pas une idée nouvelle : elle relève tout autant de la doctrine que de l'expérience.

Certaines époques, certains styles l'ont préconisée, d'autres au contraire l'ont combattue comme source de confusion, au nom d'une **nécessaire hiérarchie des genres**.

Aujourd'hui le monde de l'art pratique volontiers l'hybridation : les domaines ne sont plus cloisonnés ; les artistes « polyvalents » croisent les matériaux, les techniques, les disciplines, et créent de nouveaux objets. Ces artistes sont-ils pour autant appelés à travailler dans d'autres domaines que le leur ?

De tout temps les **frontières sont mal commodes** ; l'histoire est pleine d'exemples où l'œuvre se fait à plusieurs mains ; où tel artiste œuvre là où ne l'attend pas. La synthèse des arts est une idée récurrente et utopique ; elle se charge souvent d'un **message idéologique fort**.

Alors que le **classicisme cloisonne** et hiérarchise les arts, le baroque par exemple entretient la confusion ; ou plutôt **cultive la fusion** pour augmenter l'effet. Une église baroque (plus qu'un palais soumis à des contraintes utilitaires) est l'exemple même de la contribution de chaque discipline à l'ensemble. L'architecture seule ne peut satisfaire le sentiment d'éblouissement qu'elle entend provoquer. Pour que la magie du spectacle s'accomplisse afin de susciter l'élan mystique, elle a besoin de toute la profusion et le faste d'un langage riche en peintures, sculptures, ors et matériaux précieux. Dans ce cas, on peut dire que les arts sont interdépendants puisqu'ils contribuent à l'unité finale. La synthèse a pour but de conjuguer les talents. Reste à savoir si la soumission à l'ensemble est source de création ou de contrainte : si l'œuvre de chacun se perd dans le programme, c'est que la liberté a fait défaut.

Au temps de Versailles (microcosme de l'univers et rencontre exceptionnelle de savoirs faire), Le Brun, premier peintre du Roi, déclare conformément à la tradition classique, que parmi les trois fils « du dessein », **la peinture s'arroe le droit d'aïnesse**. Celle-ci, seule capable de rivaliser avec la réalité, est de nature supérieure, parce que du côté de l'idée, du concept, du dessein (glissement

orthographique). Pour la souveraine peinture les autres arts, architecture, sculpture, ne sont que substituts (ut pictura poesis).

A Versailles, au sein d'un ambitieux programme strictement défini par Le Brun, burins, ciseaux, compas, pinceaux travaillent pourtant de concert. Ne nous y trompons pas : ici c'est le premier peintre du Roi qui fournit aux sculpteurs, stucateurs, ébénistes, tapissiers, ses dessins avec « la conviction qu'il s'adresse plus à des tâcherons qu'à des artistes » B. Teyssère. La réalité fut heureusement toute autre et la part d'invention de chacun bien réelle.

Au XX^e siècle, c'est vers l'architecture que se tournent les plasticiens pour fonder leurs espoirs de synthèse : **la ville, la rue, la maison deviennent la toile des artistes**. Mondrian déclare en 1942 : « Dans l'avenir, nous n'aurons plus besoin de peintures et de sculptures car nous vivons au milieu de l'art réalisé ». Enterrement prématuré de la peinture de chevalet, mais que confirme une autre déclaration : « Nous avons donné la vraie place de la couleur dans l'architecture et nous déclarons que la peinture séparée de la construction architecturale n'a aucune raison d'être ».

Les artistes de ce siècle, convaincus d'avoir quitté l'ancien monde, se sentent investis d'une nouvelle mission. Forts de la nouvelle plastique, de nouveaux matériaux, du tout machiniste, de l'urbanisation accélérée, de la montée en puissance des revendications sociales, les artistes veulent se tourner vers **le collectif** ; s'immerger dans la vie, se diluer dans l'environnement. « La vie manque de beauté ; l'art disparaîtra... Nous vivons au milieu de l'art réalisé ».

Au XIX^e siècle, Ruskin et Morris prêchent déjà la fusion des arts au sein du mouvement **Arts & Crafts**. Il s'agit pour eux de redonner à la peinture, la sculpture et l'architecture, leur unité perdue. Le modèle unitaire, synthétique est l'église médiévale : au Moyen-Age, c'est l'architecture qui détermine et subordonne tous les secteurs de l'activité artistique. La sculpture, le vitrail, la fresque, font figure de parure, surtout à l'époque romane, où la logique constructive l'emporte sur tout le reste. A l'époque gothique, avec l'évidement des murs, ces arts dérivés, auxquels s'ajoute la lumière (traitée comme matériau), deviennent les compléments organiques de la structure.

Mondrian et la revue De Stijl, fondée par le Hollandais Van Doesburg, diffusent en direction de tous les secteurs de l'activité artistique, les idées du néo-plasticisme. C'est une **équipe pluridisciplinaire** de peintres, sculpteurs, architectes (J. J. P. Oud), cinéastes (H. Richter), metteur-en-scène qui constituent une des premières tentatives réussies de synthèse des arts. Le mouvement admet peu d'interprétations : le langage strict est cubiste et néo-plastique ; ainsi par exemple la maison Schöeder à Utrecht, construite par Rietveld, ressemble au développement d'un tableau de Mondrian dans l'espace, c'est-à-dire un strict équilibre des horizontales et des verticales. Pour le Stijl, la couleur limitée à l'usage des primaires, doit non pas décorer, mais définir l'espace.

L'exemple du Stijl continue à faire débat dans les années 50 ; ainsi Jean Gorin, animateur du groupe **Espace** (groupe créé par F. Del Marle et A. Bloc) pose la question brûlante (compte tenu de l'accélération des programmes de construction) de la place des arts plastiques dans l'architecture nouvellement créée. Sous tendant le débat à la fois technique et artistique, il faut entendre la question centrale du mieux vivre, de l'amélioration de la condition humaine. Les abstraits géométriques qui gravitent autour du **Salon des Réalités Nouvelles** (créé en 1946 par Herbin, del Marle, G. Folmer) éprouvent le besoin de se regrouper pour confronter idées et expériences. Les artistes déplorent leur marginalisation trop fréquente par les architectes ; or ils se sentent parfaitement aptes à collaborer avec ces derniers sur la question des formes, des matériaux, des couleurs (l'exemple de N. D. de Ronchamp par Le Corbusier : œuvre qui tient tout autant de la sculpture que de l'architecture). L'abstraction géométrique élabore une réflexion sur, notamment la polychromie appliquée à l'architecture. Rationnelle, elle exalte les contrastes, soutient, accompagne, valorise les volumes pour leur donner sens. Elle se démarque fondamentalement de ses fonctions décoratives passées en se montrant dynamique et essentielle ; elle contribue à l'unité de l'œuvre.

C'est dans cette perspective, que Felix Del Marle, (initiateur de la revue pluridisciplinaire Vouloir, éditée à Lille en 1926) réalise **la polychromie de l'usine Renault à Flins**. Il incarne aussi tout un mouvement qui refuse les limites du tableau de chevalet et pousse les artistes à s'intégrer aux programmes ambitieux qui visent à transformer le cadre de vie. Le groupe **Mesure** qui voit le jour en 1961, à l'initiative de G. Folmer, s'inscrit dans cette démarche. Francis Pellerin, peintre et sculpteur fait partie du groupe et initie probablement la seule exposition française du groupe à Rennes. Le groupe Mesure s'inscrit dans la filiation de Kupka et de Herbin pour ce qui est de la plastique pure ; plus largement on peut dire qu'il hérite des influences croisées du Bauhaus, de l'Esprit Nouveau, du Stijl et des constructivistes russes ; c'est-à-dire toutes les tentatives les plus spectaculaires de synthèse des arts. C'est en effet au **début du XX^e siècle que se concrétise l'idée d'art total**. A l'image des Ballets russes de Diaghilev qui mettent en synergie tous les arts à la fois : la musique (Stravinsky), les décors (Picasso pour le ballet Parade), les costumes (L. Bakst), la danse (Nijinsky), les arts avancent groupés à la rencontre de l'homme nouveau, engendré par l'ère moderne. Cette vue généreuse est partagée, au Bauhaus par Gropius « tous ensemble concevons et réalisons l'architecture nouvelle, l'architecture de l'avenir où peinture, sculpture ne feront qu'un et qui des mains de millions d'ouvriers, s'élèvera un jour vers le ciel, symbole de cristal d'une nouvelle foi ».

C'est pour cet homme nouveau que Le Corbusier concevra le projet de cité radieuse, idée héritée de la tradition phalanstérienne et du siècle des lumières : là aussi, le destin individuel de l'homme nouveau devient à un certain moment collectif par l'aménagement de l'espace. Peintre et architecte à la fois, Le Corbusier est un touche à tout. Son architecture est issue du cubisme et celui-ci lui sert de laboratoire « Je suis un peintre occupé d'inventer des formes conditionnées ».

Un certain messianisme sous tend donc la fusion des arts au XX^e siècle. L'idéal de l'architecture moderniste rejoint l'exigence technologique : au Bauhaus, les artistes qui oeuvrent à la recherche fondamentale, dispensent un enseignement en direction des arts appliqués : parce que l'époque moderne fabrique de la laideur et menace l'harmonie de l'homme avec son environnement, il faut unir l'art et la technique, notamment dans la production en série.

Le **constructivisme russe** s'emploie lui aussi à repenser la fonction de l'œuvre dans la cité. En tournant le dos à l'idéalisme métaphysique de Malevitch, les constructivistes qui s'impliquent dans des fabrications (matérielles) afin de créer de toutes pièces les formes de la nouvelle société, bénéficient de « la table rase » réalisée par le suprématisme. C'est l'avant garde picturale qui a servi de « laboratoire » aux formes nouvelles. Leur entreprise n'a par ailleurs été possible que grâce à l'industrialisation du pays dans les années vingt. Nouvelle donne sociale, nouveaux matériaux, nouveaux programmes... L'ambition des constructivistes, dit Gabo, « n'est pas de créer des peintures ou des sculptures mais des constructions dans l'espace ». C'est un sculpteur, Tatline, qui conçoit l'œuvre phare (restée à l'état de projet), de la jeune Révolution : le monument pour la III^e internationale en 1920 (premier exemple d'une architecture mobile contenant un cube, un cylindre et une pyramide tournant sur eux-mêmes).

A cette époque, peintres graphistes et architectes travaillent ensemble. El Lissitzky est l'artisan infatigable de cette cohésion : à l'intérieur du pays où il initie des regroupements d'architectes d'avant garde, à l'extérieur où il visite le Bauhaus et rencontre Moholy Nagy, Théo Van Doesburg...

Cependant dans la logique constructiviste, la recherche picturale était considérée comme une activité théorique ; la pratique étant située dans la production d'objets. La peinture, le dessin et la sculpture avaient quelque peu **perdu leur finalité artistique**.

L'art rêve grand et chaque époque réalise sa propre synthèse. Par exemple, l'homme universel de la Renaissance concentre tous les talents, toutes les curiosités et les belles manières. On peut dire qu'ici **la synthèse se réalise au plan individuel**. Les plus grands génies de cette époque passent d'une discipline à l'autre avec un égal bonheur. Michel-Ange, que l'on dit sculpteur, peint le plafond de la Chapelle Sixtine et dresse les plans de la coupole de Saint Pierre de Rome. Mais à la Renaissance, l'art de bâtir, n'est pas comme on l'entend aujourd'hui, d'ordre technique et matériel. L'essence même de l'architecture est de nature philosophique, mathématique (les divines proportions) et archéologique (les monuments antiques).

A l'origine de la synthèse des arts, il y a toujours une conception particulière de l'homme.

Andrée Chapalain
conseillère-relais au musée des beaux-arts de Rennes

L'art dans la cité

Les arcanes de la commande publique ne sont pas toujours faciles à pénétrer, si ce n'est l'aspect financier dont tout le monde saisit bien la portée immédiate : **des œuvres d'art sont payées avec des fonds publics**. Par contre, il est aisé d'en mesurer les **effets sur la production artistique contemporaine** en général et sur **l'architecture ou la sculpture monumentale** en particulier, parce que de nombreuses **œuvres** réalisées dans ce cadre aux allures protéiformes sont présentes et visibles dans **l'espace public ou plus exactement « les espaces publics »**. C'est pourquoi les **créations de Francis Pellerin** nous sont **familières** sans que nous les connaissions vraiment...

Pour des espaces publics...

Le paradoxe est souvent lié au fait que nous les envisageons uniquement comme des surfaces du patrimoine commun. Ce sont aussi des **espaces de vie** parce qu'une **intense fréquentation** les anime. Comme ils sont **accessibles à tous** ou à des groupes assez larges, tous les jours ou presque, ils constituent des **points de rencontre privilégiés**. **Les artistes s'y trouvent d'emblée confrontés à des réactions extérieures multiples**.

Le **nombre et la diversité des regards** font alors **évoluer la perception des œuvres**. **Dans ce monde qu'elles habitent parce qu'elles s'y déploient**, elles redeviennent, au sens plein du terme, des **moyens de communication** entre les auteurs et leurs publics.

Par essence, la **liberté d'expression** qui est **totale sur la place publique** peut conduire au **triomphe** ou susciter une **violente indignation**, sauf peut-être dans les églises, et encore, le caractère sacré du lieu n'exclut pas les **critiques acerbes**, **Francis Pellerin** a pu le vérifier à plusieurs reprises ! **Un nouvel espace d'aventure** s'ouvre aux artistes, il leur faut **inventer une nouvelle écriture** et **créer de nouveaux territoires** en espérant transformer, peut-être à leur corps défendant, la sensibilité de leurs contemporains.

Des œuvres collectives...

Investir le territoire de la Cité en exposant ses œuvres à tous n'est pas une invention des années d'après-guerre. Cette volonté s'inscrit dans la **continuité** d'une recherche de **la synthèse des arts**, amorcée au début du XX^{ème} siècle par les **artistes russes engagés dans le mouvement constructiviste** où la pensée révolutionnaire conduit à imaginer un **environnement neuf pour une nouvelle société**. **Le Bauhaus allemand** des années 1920 prolonge cette élaboration **d'un art collectif intégré dans la vie quotidienne**.

C'est en fait le retour à la tradition antique dont les illustrations les plus prestigieuses sont le **Siècle de Périclès** et **Le Temps des Cathédrales**. En ces temps-là, **toutes les formes d'expression artistique** sont mobilisées pour **des projets communs**. L'initiative vient de **l'autorité politique** quand elle veut renforcer le prestige de la patrie ou des **assemblées municipales** si elles veulent rivaliser d'audace et de somptuosité pour la gloire de Dieu et de la ville, préfigurant en quelque sorte la situation actuelle !

Dès son retour en France, Francis Pellerin **manifeste son attachement à ces principes** qui le conduisent à **rechercher le dialogue avec les architectes** et à collaborer étroitement avec eux quand il reçoit ses premières commandes (pour Saint-Malo). Lorsqu'il se joint au **groupe Mesure** (en 1960, date de naissance du groupe et 1965, date de sa fin), c'est l'aboutissement d'un cheminement personnel qui passe par l'assimilation des conceptions de Léon Degand : « Une synthèse authentique des arts plastiques consiste, en l'occurrence, en une intégration et non en une simple addition de la peinture et de la sculpture à l'architecture » (*Art d'Aujourd'hui*, 1954).

La redécouverte de l'esprit médiéval, un savoir-faire fondé sur la connaissance et la maîtrise du travail des **matériaux** complètent à son propos, l'idée que l'on se fait d'un héritier des **artisans-artistes** d'autrefois. Comme eux, au milieu **des équipes de compagnons**, il considère les projets **d'édifices à inscrire dans les paysages urbains** comme des occasions de se mettre au service de tous ses contemporains et des générations futures .

Le travail dans un contexte architectural lui offre un support de réflexion et des prétextes pour expérimenter certaines techniques. Il lui permet, autant que la fréquentation des gens de lettres, d'associer **quête spirituelle** et **recherches esthétiques** en phase avec **l'art contemporain**.
(F.P. restera un grand ami de Jean Sullivan, écrivain mais aussi prêtre, qui publie chez N.RF.)

Bernadette Blond
conseillère-relais au musée des beaux-arts de Rennes

Aux origines de la commande publique

Artistes et mécènes...

A la fin du Moyen-Age, **l'artiste sort de l'anonymat**, il est désormais reconnu et bénéficie d'un **statut propre**, mais il est seul et cela le **contraint à établir certains types de relations** avec celui qui recherche ses œuvres, à plus forte raison quand il est le détenteur de l'autorité publique. Le mécène n'est pas seulement **un collectionneur**, il devient **le personnage-clef de son destin**. Se pose alors la question **des rapports de dépendance** entre les deux et de la tentation pour celui qui le fait vivre, d'asservir l'artiste.

Une grande variété de situations...

Face à ce nouvel interlocuteur, en Italie, l'artiste dispose le plus souvent d'une **très grande liberté**, les seules obligations qui pèsent sur son travail peuvent être limitées au **respect des délais**. L'engagement n'est donc **pas très contraignant**, d'autant plus qu'il ne s'y soumet pas toujours, et parmi les plus grands, on cite le cas de Piero della Francesca accusant un retard de plus de six ans.

Dans d'autres cas, les **contrats** exigent que les peintres ou les sculpteurs se conforment à des **prescriptions très précises** quant à l'emploi des matériaux, la nature des supports, le thème etc., mais, **pour l'exécution l'intéressé a toute latitude**, pendant la Renaissance, les heurts fréquents de Michel-Ange avec Jules II **n'ont jamais remis en cause le projet** de la Chapelle Sixtine, et sans **une marge de manœuvre même « encadrée »** par l'Eglise, le Caravage n'aurait vécu que d'expédients !!!

La condition de valet de chambre du Duc de Bourgogne ne doit pas conduire à imaginer Van Eyck comme **un artiste traité en domestique**, sa haute fonction est assortie de privilèges importants. Léonard de Vinci, « invité » de François Ier **n'est pas davantage soumis aux caprices du Prince** quand il imagine le fameux escalier de Chambord !

Les **missions diplomatiques** confiées à Rubens n'entravent pas sa verve ni son activité débordante. Etre installé à demeure **dans le palais royal** comme Vélasquez n'en fait pas un vil courtisan, c'est **son génie que le roi admire**. On peut certes déplorer que des talents aussi prestigieux aient été consacrés à d'autres tâches que la peinture et regretter d'éventuels gaspillages d'énergie dans les moments d'obligations protocolaires, mais ces « divertissements » ont aussi contribué à nourrir les oeuvres.

Le cas français : quand le mécénat devient une affaire d'Etat ...

La perception du rapport entre les deux parties change quand la **confusion** s'installe entre mécénat et moyen de servir l'absolutisme. En France, la fondation d'une **Académie ouvre la voie à un art officiel** où le pouvoir exerce un **contrôle** très strict, par la mise en place des outils de **centralisation** sous prétexte d'encourager « le bon goût ». Louis XIV continue cette mise au pas, **il impose le classicisme** et les artistes s'y plient. **Versailles** devient ainsi par excellence **le symbole visible et lisible des arts au service de la gloire du monarque** qui prétend incarner l'Etat, le palais est **l'écrin d'un Roi-Soleil conçu pour un cérémonial** qui se fige dans un cadre où la liberté d'expression artistique est réduite à sa plus simple expression.

La pratique s'enracine, l'exemple français est suivi en Europe, **le Saint-Empire d'après la Guerre de Trente Ans** adopte les mêmes procédés dans les régions dont il faut **s'assurer la fidélité** (cf. l'exposition : *La Moravie à l'âge baroque*).

Une approche « nationale » ?

L'idée d'une centralisation étendue à d'autres domaines que la politique n'est pas remise en cause par la Révolution de 1789, au contraire, **la République reprend à son compte** la façon d'agir de l'Ancien Régime, elle passe commande, les artistes ont **pour mission de glorifier les nouveaux héros** et de contribuer à l'éducation des citoyens. Alors qu'il n'est plus dans le feu de l'action révolutionnaire, David **met son ardeur au service de la magnificence napoléonienne** avec toute l'emphase nécessaire pour servir son souverain. Napoléon I^{er} exige de lui, comme des architectes et des sculpteurs chargés d'embellir Paris, des travaux inspirés de **ses conceptions très autoritaires** sur les relations entre les arts et l'Etat, est-il prématuré de dire que les prémises de la propagande sont en place ?

Au XXème siècle, un changement radical...

L'Histoire a vu **se développer ailleurs de telles confiscations de la création à des fins totalitaires**, mais **nos républiques contemporaines**, soucieuses d'**idéal démocratique** ont échappé ou très peu succombé à ces prétentions à forger les préférences esthétiques de nos concitoyens et à conditionner leur façon de penser. Depuis la fin du XIXème siècle, elles ont eu au contraire comme objectif de valoriser les artistes qui font le **renom du pays** (*Les Bourgeois de Calais* commandés à Rodin) ou de soutenir les artistes en cas de périodes difficiles. Au milieu des années 1930 par exemple, **le gouvernement du Front Populaire** a calqué son attitude sur celle du gouvernement des Etats-Unis (cf. l'exposition : *Made in USA*) en échafaudant des mesures qui ont servi de **fondement au futur dispositif** « 1% ».

Bernadette Blond
conseillère-relais au musée des beaux-arts de Rennes

L'Etat et les collectivités locales : la commande publique renouvelée

Aux lendemains de la Libération, l'Etat n'abandonne pas l'**interventionnisme de bon aloi** des périodes précédentes, il établit **les principes du « 1% »** pour la construction des **bâtiments publics en 1951** et les fait appliquer. Sous l'influence d'André Malraux dans les années 1960, il adopte une **vraie politique artistique** étayée par le souci constant de respecter scrupuleusement la **liberté de création**, quitte à pratiquer, comme le suggère Régis Debray « **la religion de l'art** », en ne privilégiant ni les personnes, ni les tendances. Il multiplie les commandes en prenant garde à **éviter les pressions** ou à se laisser influencer par les effets de mode.

Des partenaires plus nombreux

Bien des **fluctuations** peuvent être relevées dans l'histoire de la commande publique. Elles sont liées aux **personnes qui détiennent le pouvoir de décision** ou à l'influence que peuvent exercer sur les gens de pouvoir des amateurs d'art éclairés et bien introduits. Les données ont été modifiées à la suite des **partages** et des **redistributions des responsabilités administratives**.

Les collectivités locales, c'est-à-dire les départements, puis les régions ont pu intervenir. Souvent, **les municipalités** se sont transformées en relais décisifs, **en particulier** dans le **cadre de la Reconstruction**. Elles ont voulu dépasser l'aspect utilitaire en offrant à des artistes régionaux des occasions de manifester leur talent.

Saint-Malo, un domaine d'intervention privilégié pour Francis Pellerin

En 1954, sur les conseils des architectes Arretche et Auffret, l'Association pour la Reconstruction de **Saint-Malo** a retenu deux projets de Francis Pellerin, l'un pour **la Poissonnerie et l'autre pour le Casino**.

Les ouvrages qu'il a livrés dans les deux cas constituent essentiellement des **interprétations des lieux et des usages**, le choix du sujet et des matériaux illustrent ses **propos personnels** :

- **La Poissonnerie** porte l'empreinte de la **pêche** qu'illustre la charpente en **bois** en forme de coque de navire. Elle est ornée à sa base de blochets en forme de poissons stylisés et peints. On retrouve le **thème du poisson** à l'extérieur, devant la Halle avec *l'Orbiche*, une sculpture - fontaine, évoquant par sa couleur noire une sorte de monstre marin au profil simplifié à l'extrême, traversé par un trident écarlate. C'est une des premières manifestations d'une tendance de fond dans l'œuvre de F. Pellerin : la coexistence entre préoccupations tournées vers l'abstraction et représentations figuratives.

- Le **Casino**, proche de la mer, est doté d'une *Composition murale*. Elle est conçue avec **la rigueur de l'abstraction géométrique**, mais « adoucie » par la rondeur et les teintes des galets qui se déclinent en différentes nuances de gris et de rose.

Depuis **les lois de décentralisation de 1982**, les FRAC (Fonds Régionaux d'Art Contemporain) ont pour mission de jouer dans les régions le rôle dévolu au Fonds National d'Art Contemporain pour l'ensemble du pays, c'est-à-dire **d'acquérir des œuvres**, françaises ou étrangères pour constituer des fonds de collections, et de **conseiller les administrations régionales**. Dans la foulée, en 1983 la **commande publique** apparaît nommément comme un service particulier réparti en deux entités : l'une officiant au niveau de **l'administration centrale** et l'autre gérée par les **Directions régionales des affaires culturelles**. C'est en se fondant sur de

telles dispositions que certaines villes ont pu se lancer dans des programmes de grande envergure : Grenoble est sans doute l'exemple le plus spectaculaire en ce domaine !

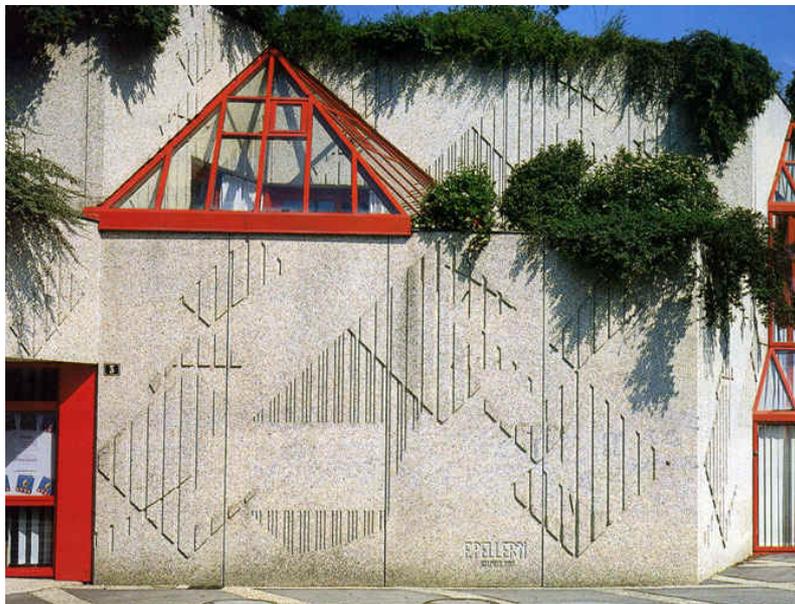
A Rennes, des ambitions plus modestes

Dans le cadre du plan d'urbanisme du quartier du Blosne, l'équipe municipale a souhaité confier la réalisation d'une œuvre sculptée à un artiste de la région. Le choix de Francis Pellerin a été dicté par une longue pratique de collaboration avec le cabinet d'architectes retenu et par la connaissance que les responsables politiques avaient de son travail dans la ville.

Les panneaux de façade du Centre culturel du Triangle.

Le bâtiment est construit avec une grande simplicité de lignes et de volumes où le travail de sculpture n'offre aucune aspérité. **L'aspect brut du matériau** (béton moulé) et les **formes triangulaires** rehaussées de nervures verticales donnent une **impression d'austérité** qui confine au **dénuement** que l'on imagine quand on pense à **l'Infini** des étendues désertiques. Elles évoquent aussi un « **Ailleurs** » inaccessible suggéré par **l'imbrication des pyramides** à peine interrompue par les verrières serties de rouge.

Bernadette Blond
conseillère-relais au musée des beaux-arts de Rennes



Panneaux de façade, 1983
Centre culturel du Triangle, boulevard de Yougoslavie, Rennes

Petite histoire du 1%

Au départ, l'idée d'attribuer **une part des crédits** alloués à la décoration **monumentale** lors de la **construction des bâtiments publics** s'est précisée en 1936, au moment où les artistes, manquant de commandes à cause de la crise, connaissaient de graves difficultés financières. Deux projets de lois ont été rédigés, par Mario Roustan et par Jean Zay qui était alors ministre de l'Instruction Publique, mais aucun des deux n'a été appliqué.

En 1949, un nouveau ministre de **l'Education Nationale** reprend la proposition en fixant la somme réservée à cet usage à **1% de l'enveloppe budgétaire**, toutefois, ce n'est qu'en **1951** et sous l'égide d'un autre titulaire de ce ministère, Pierre-Olivier Lapie, que le projet se concrétise enfin pour être appliqué **aux constructions scolaires et universitaires**. La somme est calculée par rapport à **la dotation de l'Etat**, quand il prend en charge **la totalité du coût**, mais elle est limitée à **1% de sa subvention** quand il n'est que partenaire d'un financement de ce type de construction.

Depuis, la mesure a été **étendue progressivement à tous les lieux** qui disposent **d'espaces d'accueil dans les services publics**. Le système en lui-même a été modifié, de nos jours, deux principes coexistent :

- **le 1% d'Etat** pour les programmes qu'il finance entièrement,
- et **le 1% décentralisé à la charge des collectivités locales** depuis le transfert de certaines compétences (loi de 1983).

L'**utilisation** est clairement définie, il faut : **promouvoir un art monumental** de qualité dans les bâtiments scolaires et dans les autres, **donner aux artistes des occasions de s'exprimer**, enfin, **offrir aux élèves et aux étudiants** ainsi qu'à tous les publics des ouvertures pour **l'acquisition d'une culture où l'art contemporain a une vraie place**.

Les ajustements introduits dans les années 60 concernent le **contrôle des attributions** pour éviter le clientélisme ou le manque de pertinence dans les choix.

De tout cela, il ressort que le **rôle de l'architecte est primordial**. C'est lui qui **propose la personne** et prévoit **les emplacements pour les œuvres**. Dans un premier temps, les dossiers étaient soumis à **l'approbation des Bâtiments de France**. A partir de 1965-1969, **l'avis des conseillers artistiques** dans les circonscriptions a été sollicité pour les plus modestes, les instances préfectorales et ministérielles jusqu'en 1982 se chargeaient des plus importants, les **Directions régionales ont pris le relais depuis**.

A la **Commission Nationale de la Création Artistique** réunie par les Affaires culturelles siègent des membres désignés par le ministère en tant qu'experts, des artistes invités qui ont été choisis par leurs pairs.

Quand le projet est accepté, le **comité de pilotage qui dispose du financement reversé à l'artiste**, intègre, outre l'architecte et le maître d'œuvre, le **représentant de l'Etat sur place** : préfet, recteur d'académie, président d'université..., ce qui peut déboucher sur des discussions dont l'âpreté est quelquefois source de conflits et de retard.

Dans toute la France, les **vingt premières années de l'application de la loi** sont marquées par **une multiplication des établissements scolaires**, le gouvernement de la Vème République a « **couvert** » **le territoire des collèges et des lycées** qui lui faisaient défaut dans les décennies précédentes. On a pu assister à une **floraison d'œuvres en tous genres** où **la sculpture domine largement**. Les artistes installés dans les provinces ont beaucoup participé au mouvement, Les sommes disponibles ne permettaient pas à tous de viser les noms les plus prestigieux, ni de s'adresser à des artistes de renommée internationale, mais... certains départements ont eu le **privilege de s'offrir les services de Calder ou de César et même Picasso** qui se sont montrés par ailleurs très peu intéressés par la commande publique.

En Bretagne...

Francis Pellerin a reçu **une quarantaine de commandes de ce type** entre 1955 et 1979 et presque toutes concernent les départements bretons. **Le Morbihan et l'Ille-et-Vilaine** ont été les principaux bénéficiaires.

Rennes, capitale universitaire a connu alors le débordement de ses installations anciennes complètement inadaptées à l'accueil des nouveaux étudiants. Il a fallu ouvrir de vastes chantiers pour **la Faculté de Droit, la Faculté des Sciences** (actuelle Inspection Académique) avant de se lancer dans l'aménagement des campus excentrés au sud et au nord de la ville.

La Faculté de Droit de Rennes

Après de multiples démêlés qui ont opposé les différentes parties prenantes provoquant un **changement d'architecte**, et qui ont fait durer les travaux bien au-delà de ce qui était prévu, le projet d'Arretche et Cornon a vu le jour. Ce n'est pas la première collaboration de F. Pellerin avec ce cabinet, et on peut estimer que **le travail du sculpteur** sur le site n'a pas posé de problème grave, hormis le rejet d'une première proposition pour le mural du patio. L'idée **d'intégration des sculptures** ne signifie pas ici leur absorption, à moins que l'on puisse considérer **l'aménagement d'un patio intérieur** comme **un moyen de réduire la lisibilité des œuvres (?)**.

Quatre éléments ont été conçus :

- **Une Structure installée sur la façade** où l'artiste opte sans hésitation pour une **forme abstraite « décomposée » en plans déployés** qui va être le schéma directeur de ses recherches un peu plus tard et **montre son attachement au travail** de la matière qui est le point commun à de nombreuses productions qu'il a livrées dans les années 60. Il **joue aussi avec la lumière et les ombres** qui se profilent sur la surface lisse du mur dont la couleur claire fait ressortir les courbures.

Un Mural à l'intérieur du patio qui aurait dû être une mosaïque de verre aux couleurs vives. L'idée a été abandonnée pour des raisons financières, au profit du grès moins coûteux. Quant à l'interprétation, **F. Pellerin** a indiqué lui-même qu'il **n'avait pas cherché à évoquer la magistrature**, mais plutôt à **introduire une idée de rythme des couleurs et des reliefs** produit par l'alternance des gris et des bruns et accentué par les rainures et la disposition des plaques de matériaux différents.

- **La Boule, sculpture en ronde-bosse**, est placée devant le panneau mural. Le thème annoncé (*le Bien et le Mal ?*) est traduit par un parti pris graphique qui oppose les formes et les couleurs.
- **Une Sculpture sur bassin**, forme renouvelée du **thème du poisson**.

Dans les lycées et collèges

Au gré de son inspiration, F. Pellerin livre des *bas-reliefs*, des *grilles*, des *signaux* :

- **La façade principale du Lycée Anne de Bretagne** est le support d'un imposant **bas-relief qui se détache à peine sur la pierre blanche**. La composition géométrique aux **figures nettes et acérées** met en scène les **nuances ivoires et beiges** que la patine du temps imprègne. Avec les années, l'ensemble **s'intègre peu à peu aux autres bâtiments de la rue** construits au siècle précédent.
- Les autres figures correspondent à une phase du parcours de l'artiste où il vise à **détacher ses œuvres des bâtiments** tout en maintenant **quelques références communes**. Il s'impose une **échelle identique** (même hauteur que les

constructions), mais il occupe **un espace libre et très ouvert**, la sculpture acquiert une **visibilité** nouvelle renforcée par **l'utilisation de l'acier** à peine coloré ou très franchement polychrome. La première réalisation de ce type est le **Stabile** du Lycée Jean Guéhenno de Vannes, il est construit **en relation avec l'environnement**, il montre la **résistance aux éléments**.

- Si elle diffère du précédent par une présence plus accentuée des méplats de métal, **La grille verticale** du Collège d'enseignement technique de Pontivy est, elle aussi, **en rapport direct avec la lumière** qu'elle filtre en produisant **des ombres** qui attirent l'attention sur les locaux. A aucun moment, Francis Pellerin n'évoque **la relation** à la **connaissance** comme il l'a fait en d'autres lieux (à la Faculté des Sciences de Rennes), à l'esprit ou à la jeunesse, comme on pourrait le supposer dans un espace scolaire.
- Le **Signal** de la **Faculté des Sciences de Brest** se veut plus explicite quant à l'appellation (**Hymne à la Science**), mais il est davantage un **éloge du travail** du plasticien assez éloigné de la pensée scientifique.

Bernadette Blond
conseillère-relais au musée des beaux-arts de Rennes



Bas-relief mural, 1963
Lycée Anne de Bretagne, rue de Paris, Rennes

L'art sacré: entre traditions et innovations

La remise en état des églises ou la construction de **nouveaux lieux de culte** ne peuvent pas, au sens strict du terme constituer une autre catégorie de la commande publique puisque **l'Etat ne finance pas la construction des lieux de culte** depuis la loi de séparation. Cependant, dans les années d'après-guerre, c'est la **reconstitution du patrimoine** qui est en jeu, ce qui signifie, par extension, **le patrimoine religieux qui relève dans ce cas de la commande publique**. En la matière, la **Bretagne a été un terrain fertile** sur tous les plans : le nombre de projets a offert un registre étendu de possibilités d'**innovations**.

Francis Pellerin a participé très tôt et souvent à ces opérations. Outre la **statuaire** qu'il insère comme **élément de décor** à l'intérieur ou à l'extérieur des édifices, ses avis comptent pour des projets plus ambitieux où une **étroite collaboration guide les concepteurs et les utilisateurs** des bâtiments créés *ex nihilo* dans les nouveaux quartiers : **l'église Saint-Yves à Rennes** en est l'exemple type.

La Chapelle de La Tour d'Auvergne à Rennes

Pour la reconstruction de **cette chapelle de patronage**, il a fallu rebâtir dans un cadre préexistant, ce qui a laissé peu de place à l'expérimentation. L'architecte s'est fondé sur la réflexion entreprise en Bretagne dans les années d'après-guerre quant **aux options à engager** en matière d'édifices religieux : la question posée alors tourne autour d'un éventuel retour à des constructions et des décors de **type sulpicien** afin de ne pas dérouter les fidèles bretons assez traditionalistes en la matière.

Un **compromis s'est établi sur l'emploi des matériaux** : pierre de couleur, bois et autant que possible, **du béton pour associer tradition et modernité**. Sur le plan architectural, **les claustras** (de ciment dans la plupart des cas) sont devenus la marque d'une avancée dans la construction contemporaine pour faire pénétrer la lumière. Le **décor allégé** de toute trace superflue a été réduit à **quelques figures emblématiques (totémiques ?)** et aux objets liturgiques indispensables.

Tous **ces éléments sont présents** dans la chapelle de la Sainte Famille. Quand on entre, le regard est attiré par la **combinaison du gris, du rose violacé et du blanc** de la pierre qui a été utilisée pour le groupe sculpté au-dessus de la porte d'entrée. **F. Pellerin en est l'auteur**, il a aussi dessiné les scènes coulées dans le bronze de la porte et les statues de Jeanne d'Arc et du Curé d'Ars placées à l'intérieur ainsi que le Chemin de Croix. La **facture des personnages** est inspirée des statues anciennes dans **l'attitude hiératique** qu'il leur donne et **peut-être dans les proportions** qu'il établit : il pense à ce qui doit d'abord être vu depuis le sol. Cependant, les **profils stylisés** et la **faible expressivité** des visages rappellent que le sculpteur a appris le métier dans les années 30.

L'église paroissiale Saint-Yves

Au milieu des années 50, **le Diocèse de Rennes** envisage la création de nouvelles paroisses à la périphérie sud de Rennes pour assurer la desserte des nouveaux quartiers qui se constituent. Il lui paraît indispensable de construire en harmonie avec le bâti environnant. Pour la future église Saint-Yves, le jury du concours est composé des architectes Arretche, Cornon et Lemoine, qui ont eu maintes fois l'occasion de travailler avec F. Pellerin. **L'équipe Perrin-Martin et Pellerin** est chargée des travaux. Les témoignages de l'époque insistent sur le climat de confiance qui a régné dès le départ entre les trois hommes. A chaque étape, ils ont échangé leurs points de vue et les ont confrontés aux nécessités liturgiques.

Depuis les années 1920-1940, l'Eglise avait entamé des **consultations de théologiens** pour **esquisser une refonte de la distribution des espaces dans les églises**. Un peu avant Vatican II (1962-1965), **la relecture des écrits anciens** conduit à revoir le principe de **l'autel pensé comme une scène de théâtre** où le prêtre officie en tournant le dos à l'assemblée. Le but est désormais d'introduire **une participation active de tous les membres de l'assemblée** en supprimant ce qui pourrait les séparer ou établir une hiérarchie.

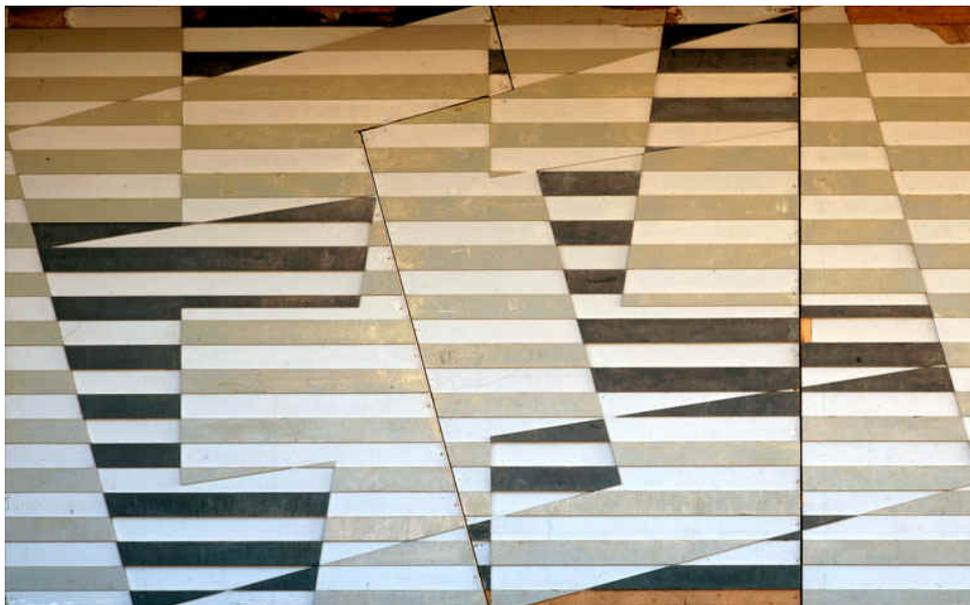
Dans le cas présent, **l'unique nef** facilite cette perception d'un élan commun vers la célébration du sacrifice car aucun élément ne fait écran entre le fond de l'église et l'autel visible de toutes parts.

La charge dévolue à F. Pellerin comprend **la statuaire, les vitraux, la polychromie architecturale et la porte principale**, il peut donc donner libre cours à une pensée qu'il n'a manifestée qu'à l'état fragmentaire jusqu'à cette date :

- Influencé par Le Corbusier, il part de l'idée que **la spiritualité moderne est diffuse et intériorisée**, quelques statues aux lignes très épurées, (la Vierge et saint Yves) et une représentation du Christ qui « d'un coup de lance reçoit la mort et produit la vie » lui semblent suffisantes.
- Pour **favoriser le recueillement**, il crée un climat particulier en associant le jeu des **couleurs des vitraux** (violet et vert), aux teintes naturelles de **la charpente et du sol** (une simple dalle de béton).
- Le chemin de Croix est un condensé de ce que Sylvie Derrien appelle des « **signes signifiants** » : la poutre qui soutient l'édifice est une métaphore de **la souffrance du Christ** en tant que dogme fondateur de l'Eglise.

La porte d'entrée fonctionne comme les cloisons coulissantes des maisons japonaises. Le **passage du dehors au-dedans** est ici le résultat d'une démarche réfléchie pour entrer dans un lieu clos, comme s'il s'agissait d'un monastère.

Bernadette Blond
conseillère-relais au musée des beaux-arts de Rennes



Porte d'entrée, 1956
Eglise Saint-Yves, rue Victor Rault, Rennes

Comment la commande publique est-elle perçue ?

Des dispositifs contestés...

A ce stade, on se doit de signaler qu'il est de **bon ton dans certains milieux** de dévaloriser le phénomène, d'être attentif à **des publications polémiques** qui visent à discréditer ceux qui commandent et ceux qui créent, Yves AGUILAR, par exemple, consacre un ouvrage entier à cette descente en flèche (*Un art de fonctionnaires : le 1%*, Nîmes 1998). On brocarde les élus locaux dont les choix **paraissent hasardeux**... On feint de ne pas voir que ces nouvelles mesures ont bel et **bien déclenché un élan** qui a insufflé un réel dynamisme à la sculpture.

Les détracteurs fondent la plupart du temps leur argumentation sur **le cliché du gaspillage des précieux deniers publics** qui pourraient être utilisés à bon escient pour d'autres causes qui semblent plus justes, mais c'est oublier que **l'art n'est pas dénué de répercussions économiques** (le tourisme en est largement tributaire), et tant pis si le terme est choquant ici, mais la commande publique est une forme d'investissement à long terme !

Ils mettent aussi l'accent sur **une profusion dévastatrice** qui mettrait sur le même plan authentiques chefs d'œuvres et productions mineures. A cela, on peut rétorquer que le risque est faible, car les examens de projets sont sérieux et ces derniers passés au crible par de multiples commissions d'experts.

Qu'en pense le public ?

Selon les **enquêtes** qui ont été faites à plusieurs reprises, un **bilan mitigé** se dégage. Pour **les établissements scolaires ou universitaires**, il apparaît que les publics auxquels les œuvres sont destinées se montrent **peu convaincus par l'apport pédagogique** qu'ils peuvent en retirer. Les étudiants sont les plus critiques : ils déplorent que les œuvres ne soient pas davantage **liées à l'esprit des lieux**.

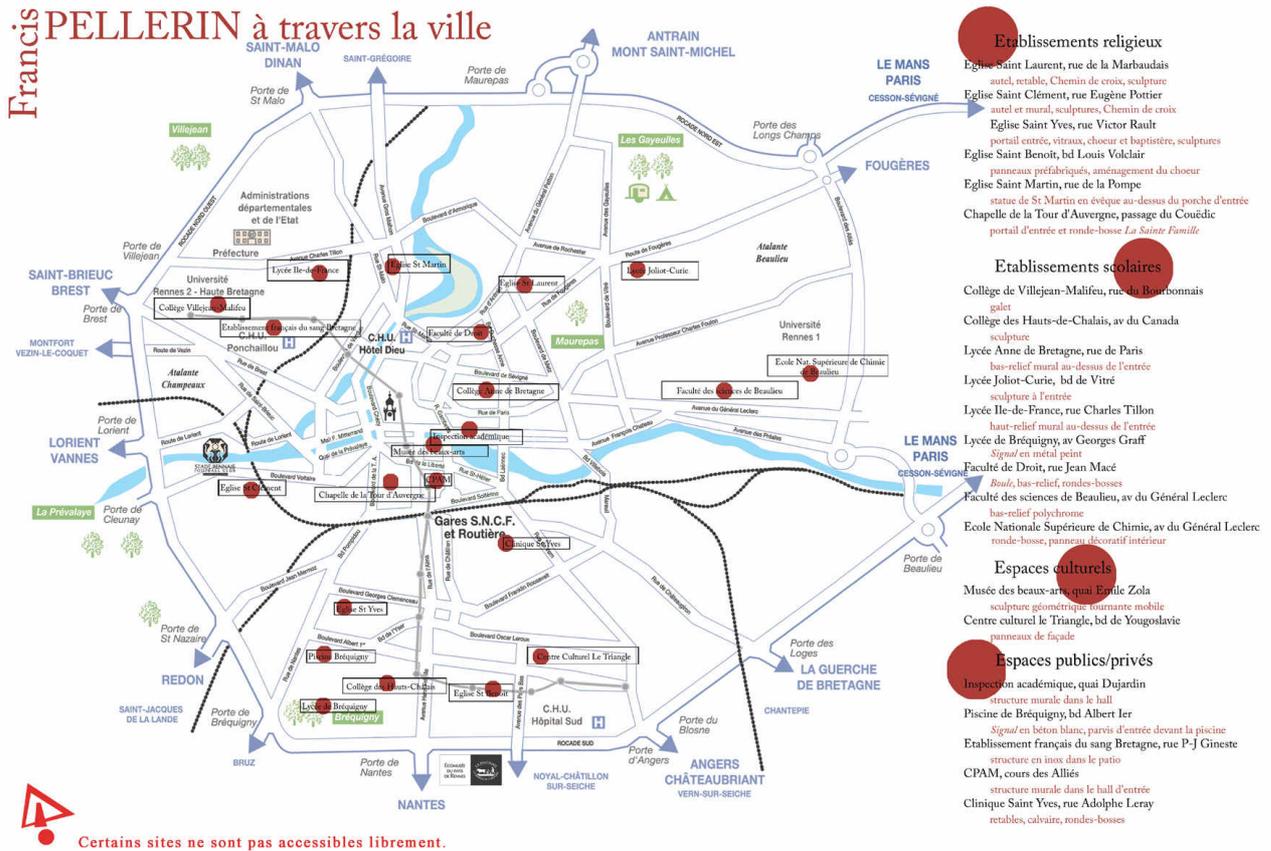
Les artistes eux-mêmes sont quelquefois **très réservés** dans l'appréciation qu'ils portent sur le devenir de leurs réalisations : ils ont l'impression de n'avoir été que **des prétextes**. **Les architectes** regrettent d'avoir **manqué de temps et de moyens** pour élaborer de vrais projets fondés sur la concertation avec les sculpteurs.

Les passants ne remarquent pas toujours le travail artistique, ils le trouvent trop discret, probablement parce **qu'ils ne s'attendent pas à se trouver face à des œuvres** d'art là où elles ont été placées, c'est-à-dire hors des musées.

Au bout du compte, il faut sans doute voir **la commande publique** comme un **ensemencement, destiné à faire émerger d'autres créations**, à devenir un moment d'éveil et de dialogue.

Bernadette Blond
conseillère-relais au musée des beaux-arts de Rennes

Francis PELLERIN à travers la ville



Dossier : Bernadette Blond et Andrée Chapalain, Conseillères-relais, Musée des beaux-arts de Rennes
Maquette : Carole Houdayer, Service éducatif, Musée des beaux-arts de Rennes
Photographies : Patrick Merret - **Mise en ligne :** Jean-Charles Subile, Musée des beaux-arts de Rennes

