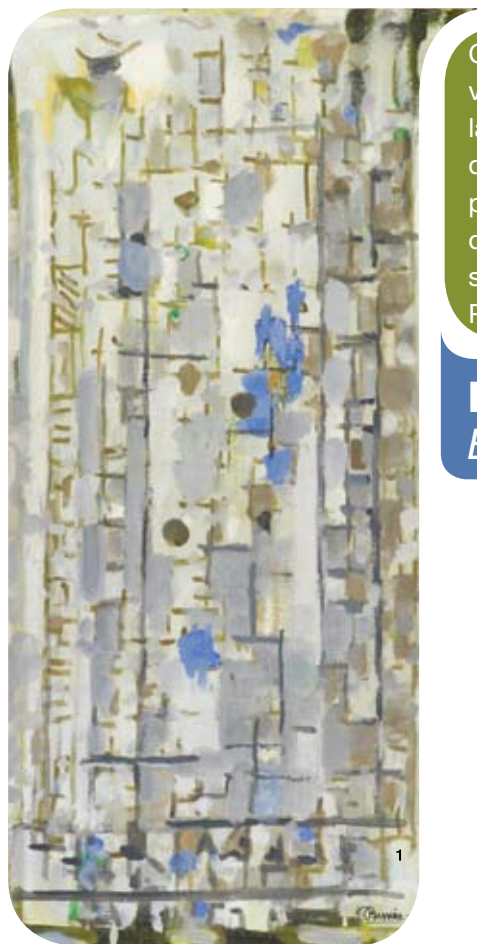


L'œuvre du mois

avril 2010



Cette récente acquisition vise à combler une lacune : celle d'un artiste qui fut un père spirituel pour des artistes qui donnèrent un deuxième souffle à "l'École de Paris".

Roger Bissière
Blanche aurore

Des liens historiques

Bissière (1886 -1964) appartient à une génération antérieure à celle de la "deuxième École de Paris". Son œuvre, teintée de primitivisme dans les années 30, ne ressemblait guère à celle de ses jeunes compagnons. L'affinité était d'ordre élective. Lorsqu'il exposa à la Galerie de France en 1944 avec Bertholle, Le Moal, Singier et Etienne-Martin, le livret citait H. Focillon : « Chaque homme est d'abord le contemporain de lui-même et de sa génération, mais il est aussi le contemporain du groupe spirituel dont il fait partie ».

Le lien avec les artistes de la seconde École de Paris est d'abord historique. En 1923, Bissière accepte un poste de professeur à l'académie Ranson, qui devient un lieu d'échange pour de jeunes peintres et notamment A. Manessier, J. Bertholle, J. Le Moal, M-H. Vieira da Silva, A. Szenes, H. Reichel, Etienne-Martin, J. Gruber, tous représentés dans la collection du musée. Comme le rapporte V. Pagava, également présente ici : « ... ce n'était pas une école, mais une académie, comme les Grecs entendaient ce mot. Un foyer spirituel, créés par la rencontre des êtres et du temps. ».

Bissière envisageait la pédagogie comme une maïeutique et son programme comprenait plus de préceptes moraux qu'esthétiques. Plus tard, il parlera de son rôle comme celui d'un conseiller, rejetant le terme d'enseignant.

L'artiste, qui avait commis des textes critiques sur la peinture de chevalet dès les années 1910, partagea l'engouement pour l'art mural de plusieurs de ses contemporains dans les années 30. Il créa un atelier de peinture murale de 1934 à 1938 à l'Académie Ranson et décora un pavillon de l'Exposition des arts et techniques de 1937, avec Manessier, Le Moal et Bertholle.

Affinité esthétique

Dans les années cinquante, le lien avec la jeune génération devint aussi d'ordre esthétique. Après la figuration et la tentation d'un art « populaire » (les guillemets s'imposent pour un artiste qui avait fréquenté le Louvre avant de se retirer dans le Lot), puis la réduction symbolique au pictogramme, une grille apparaît vers 1944 (fig.2).



Elle est à nouveau présente à partir de 1954, d'autant plus prégnante que l'artiste s'est éloigné de toute figuration. Le rapport de la structure à la couleur devient central. Ce ne sont pas ses anciens « élèves » qui ont adopté sa manière puisque Le Moal, Manessier, Singier ont usé d'une grille dès 1942, à la suite de Lapicque. C'est donc par un cheminement proprement artistique, qu'un rapprochement esthétique a lieu, vingt ans après les premières rencontres. Il s'appuie sur des valeurs partagées : une recherche de stylisation, l'expression du sentiment, la transposition des éléments, le jeu des valeurs, le chromatisme, un savoir-faire pictural.

Une grille ouverte

L'avènement d'une grille traduit une assimilation de l'esprit du cubisme : « Bissière emploie une méthode proche de celle de Braque et Picasso dans les années du cubisme analytique : le dessin réduit à un réseau linéaire structure la surface, tandis que la couleur posée par taches juxtaposées tend à souligner la marque du pinceau, à s'identifier à la touche du peintre ; mais où les cubistes privilégiaient un dessin angulaire, éclaté (...) Bissière préfère une structure plus uniforme (...) s'appuyant sur le jeu composé des horizontales et des verticales, véritable grille ouverte, semblable au plomb du vitrail, sur laquelle viennent se greffer les éléments narratifs » (D. Abadie) (fig.3) et plus tard, comme dans *Blanche aurore*, un idiome non référentiel.

Paul Klee avait utilisé une grille pour "rendre



visible" ce qui est à l'œuvre dans la création et non transcrire des apparences. Bissière l'introduit lorsqu'il renonce à la *tempera* pour revenir à la peinture à l'huile. Au lieu de la narration qui s'accordait à la peinture à l'eau, ce sont désormais les pouvoirs de la pure peinture qui sont au centre du tableau : la transparence de la couleur, la qualité des demie-teintes, la profondeur spatiale permise par l'huile.



Pouvoirs expressifs du gris

Blanche aurore n'a pas le pouvoir de séduction immédiat d'autres oeuvres de cette période, où la couleur papillonne. Le camaïeu de gris chauds n'en est pas moins subtil, expression d'une atmosphère hivernale, d'un sentiment de retenue qui évoque la face lunaire d'un artiste connu pour son verbe mordant et son art généreux. Les tons sourds évoquent l'univers silencieux d'un G. Van de Velde, le temps suspendu d'*Urbi et orbi* de Vieira da Silva (fig.4), et son aspect de peinture murale.

Si l'armature affirme la planéité du tableau, les empâtements gris, les tracés d'ocre jaune, les taches bleues de *Blanche Aurore* suggèrent un espace ambigu. L'élaboration par les valeurs, du blanc au gris souris, font respirer le tableau. Ce dialogue de l'armature et de l'aplat coloré est comparable à celui d'œuvres exposées ici, telles que *Les Sirènes* ou *La Ville dorée* de Vieira da Silva, *Le Lac Léman* de Szenes, peints durant les mêmes années. L'assemblage faussement aléatoire des aplats de gris et blancs jouant avec la grille ouverte évoquent aussi les valeurs tactiles des tentures d'étoffes cousues, auxquelles Bissière s'était adonné en temps de pénurie.

1. Roger Bissière (1886-1964), *Blanche aurore*, 1961, 100 x 50 cm, Dijon, musée des beaux-arts
2. Roger Bissière, *Hommage à Théocrite*, 1946-47, huile sur papier, 100 x 115 cm, Colmar, musée d'Unterlinden
3. Fiorini, d'après Roger Bissière *Soleil noir*, 1960, gravure en taille douce, 65,4 x 38,2 cm (feuille), dépôt du Fonds National d'Art Contemporain au musée des beaux-arts de Dijon
4. Maria-Helena Vieira da Silva, *Urbi et orbi*, 1963-1972, 300 x 401 cm, Dijon, musée des beaux-arts