

SURRÉALISME

CHERCHER

L'OR DU

ART NATUREL

ART BRUT

TEMPS

ART MAGIQUE

14 OCT. ²⁰/₂₂ — 29 JAN. ²⁰/₂₃

Dossier pédagogique

Réalisé par Agnès Choplin, Marie Demarcq, Stéphanie Jolivet et les équipes du LaM

Sommaire

- 4 **Présentation de l'exposition**
- 22 **Entrées thématiques en lien avec des questionnements au programme**
- 22 **Art brut et surréalisme : d'autres manières d'appréhender le monde à travers l'objet**
- 26 **Chercher l'or du temps ou l'invitation au voyage**
- 31 **L'image surréaliste entre fiction et réalité**
- 35 **Ressources**
- 36 **Contrepoint contemporain à l'exposition**
- 38 **Rendez-vous enseignant-es et visites-ateliers autour de l'exposition**



Un dialogue entre deux univers artistiques : le surréalisme et l'art brut

L'exposition *Chercher l'or du temps : surréalisme, art naturel, art brut, art magique* se propose de présenter aux visiteur·euses l'histoire croisée et passionnante du surréalisme et de l'art brut entre 1919 et 1969.

Le surréalisme, célèbre mouvement d'avant-garde révolutionnaire officiellement constitué en 1924 autour du poète et écrivain André Breton, cherche à explorer par toutes formes d'expressions nos forces psychiques, libérées du contrôle, de la raison et de tout académisme. En quête de réenchâter poétiquement le monde, à l'heure des conflits mondiaux et de la montée des totalitarismes, les nombreux artistes surréalistes ou proches de ce mouvement collectionnent des créations réalisées par des artistes autodidactes, ou dans des hôpitaux, mais aussi des éléments de la nature aux allures étranges ou insolites. Certaines de ces curiosités naturelles ou de ces créations d'autodidactes ont d'ailleurs fortement influencé les propres œuvres des artistes surréalistes.

À l'inverse du surréalisme, l'art brut n'est pas un courant artistique, au sens où il ne s'agit pas d'un mouvement constitué. Il s'agit d'un terme, créé par l'artiste Jean Dubuffet en 1945, désignant les œuvres réalisées par des artistes, créateurs et créatrices autodidactes, c'est-à-dire « indemnes de toute culture artistique » selon ses propres mots. Ces créations

existaient donc bien avant 1945, et étaient d'ailleurs collectionnées par des amateur·rices ou des médecins, particulièrement depuis le XIX^e siècle.

Le surréalisme et l'art brut sont abondamment représentés au LaM dans sa collection permanente. Issues de la donation d'art moderne de Jean et Geneviève Masurel (1979) puis d'acquisitions de musée, des œuvres d'artistes surréalistes – Max Ernst, André Masson, Roberto Matta, Joan Miró entre autres - y côtoient les créations provenant de la donation d'art brut de *L'Aracine* (1999), représentant plusieurs dizaines d'artistes en marge des milieux culturels établis – Baya, Aloïse Corbaz, Augustin Lesage, Adolf Wölfli et bien d'autres. L'exposition *Chercher l'or du temps* est ainsi l'occasion de présenter conjointement et en dialogue des créations originaires des milieux artistiques et non artistiques, dans un souci d'égalité et d'altérité – la considération de ce qui est autre – face au rêve et à la création.

Le surréalisme et l'art brut ont entretenu des relations complexes mais néanmoins fécondes. À travers les personnalités de leurs deux fondateurs – André Breton et Jean Dubuffet – deux pensées se croisent, s'enrichissent mutuellement, se précisent, et se divisent parfois. Touchant à tous les domaines des arts comme des sciences humaines – peinture, sculpture, dessin, gravure, frottage, photographie,

mais aussi littérature, philosophie, ethnologie, sociologie, politique, géographie, psychiatrie, sciences naturelles, sciences occultes ou parapsychologiques – le surréalisme et l'art brut se sont construits entre dialogues et recherches communes, ou à l'inverse, indépendances de pensées et divisions sur la notion même de création artistique.

L'exposition est donc abondamment documentée d'ouvrages littéraires, de publications et d'archives originales d'artistes et d'intellectuel·les. Plus de 300 œuvres et documents y sont présentés. Fruit d'un important travail de recherche, ce projet permet ainsi au public de mieux penser ou repenser l'un des enjeux les plus importants de l'histoire de l'art du XX^{ème} siècle : la recherche de l'origine de l'art et d'une pureté créative universelle.

« Chercher l'or du temps » : un titre énigmatique

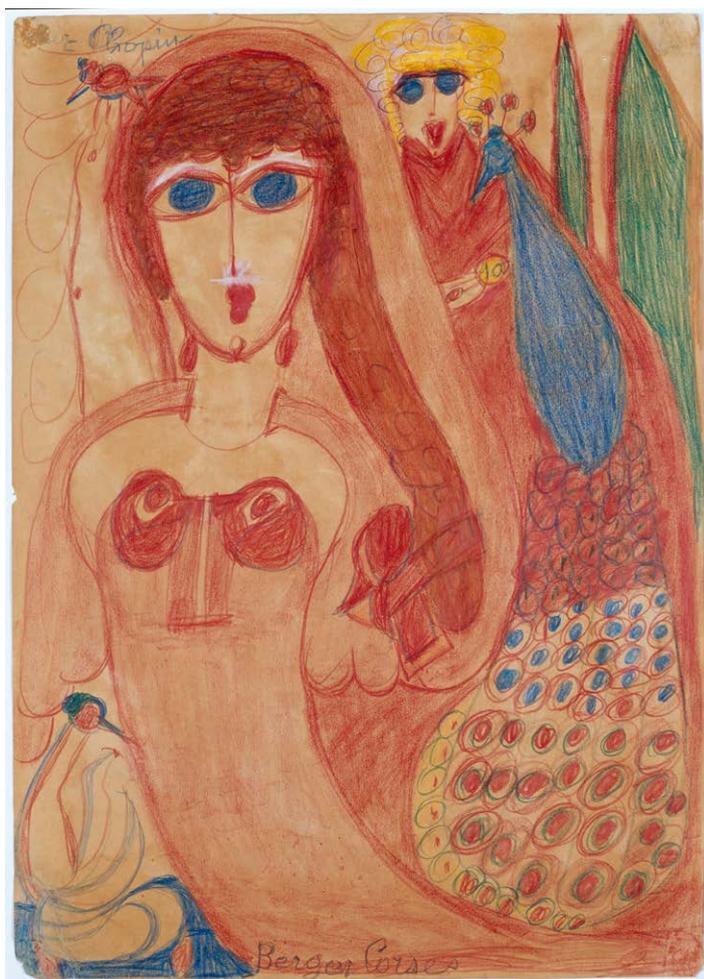
À la fois mystérieux et poétique, le titre de l'exposition *Chercher l'or du temps* reprend une citation d'André Breton et renvoie à la fois à la figure de l'artiste-orpailleur en quête des pépites de l'inconscient, mais aussi à l'or alchimique, car la pierre philosophale permettrait de transformer le plomb en or, tout comme l'homme pourrait transformer sa vie au contact du merveilleux. Cette citation peut s'interpréter de multiples manières : « C'est la recherche de l'archaïque, du plus lointain, de l'origine mais aussi une poétique de l'émergence, la recherche d'un présent renouvelé, d'une pureté brute : un aller-retour incessant entre l'ombre et la lumière ».

(André Breton, *Introduction au Discours sur le peu de réalité*, 1927)

Chercher l'or du temps est ainsi la quête de la magie et de l'enchantement, présent partout autour de nous. C'est considérer que

l'émerveillement ou le rêve n'ont pas de définition stricte, mais qu'ils restent peut-être inatteignables. C'est aussi la volonté de remettre en question nos valeurs, nos cultures, nos certitudes.

C'est enfin un combat entre la réalité matérielle et l'utopie d'une pureté originelle.



Douze thématiques pour 50 ans d'histoire du surréalisme et de l'art brut (1919 – 1969)

Ordonnée en douze sections thématiques, l'exposition parcourt de manière chronologique 50 ans de créations et de recherches artistiques, de 1919 à 1969. Cet agencement s'inspire des douze mois

d'une année, ainsi qu'est organisé *L'Almanach de l'art brut* (1948), projet éditorial d'André Breton et Jean Dubuffet présenté au cœur du parcours, dans la Section *Un almanach pour l'Art Brut*. Les deux artistes s'attachent à y étudier et y révéler plusieurs dizaines de créateur·rices marginales et marginaux autodidactes. Le choix chronologique de l'exposition, entre 1919 et 1969, se veut autant historique que symbolique. Si le mouvement surréaliste naît officiellement en 1924 avec la publication du premier *Manifeste du surréalisme* par André Breton, sa genèse s'inscrit dans l'atmosphère de l'immédiat après-guerre. 1919 est notamment l'année où André Breton publie avec Philippe Soupault *Les Champs magnétiques*, considéré par leurs auteurs comme le premier ouvrage surréaliste. Inventé par Jean Dubuffet en 1945, l'art brut peut concerner des créations réalisées à toutes les époques : un art défiant donc toute chronologie. Enfin, l'année 1969, retenue comme limite chronologique de l'exposition, correspond à l'année où s'auto-dissout le mouvement surréaliste, et où l'art brut prend une nouvelle voie. Le décès d'André Breton en 1966, puis la donation de la collection de la Compagnie de l'Art Brut de Jean Dubuffet à la ville de Lausanne en 1971 (devenue Collection de l'Art Brut depuis 1976) marquent la fin des débats entre les deux mouvements, laissant place à d'autres approches scientifiques et sociologiques de l'œuvre des artistes autodidactes.

Aloïse Corbaz,
Pour Chopin / Berger corses, vers 1945.
Crayon de couleur, craie grasse et pastel sec sur papier, 59,2 x 42 cm.
LaM, Villeneuve d'Ascq.
© Droits réservés
© Alain Lauras / LaM

L'art brut selon Jean Dubuffet

« Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistiques, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe ».

« Il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou. »

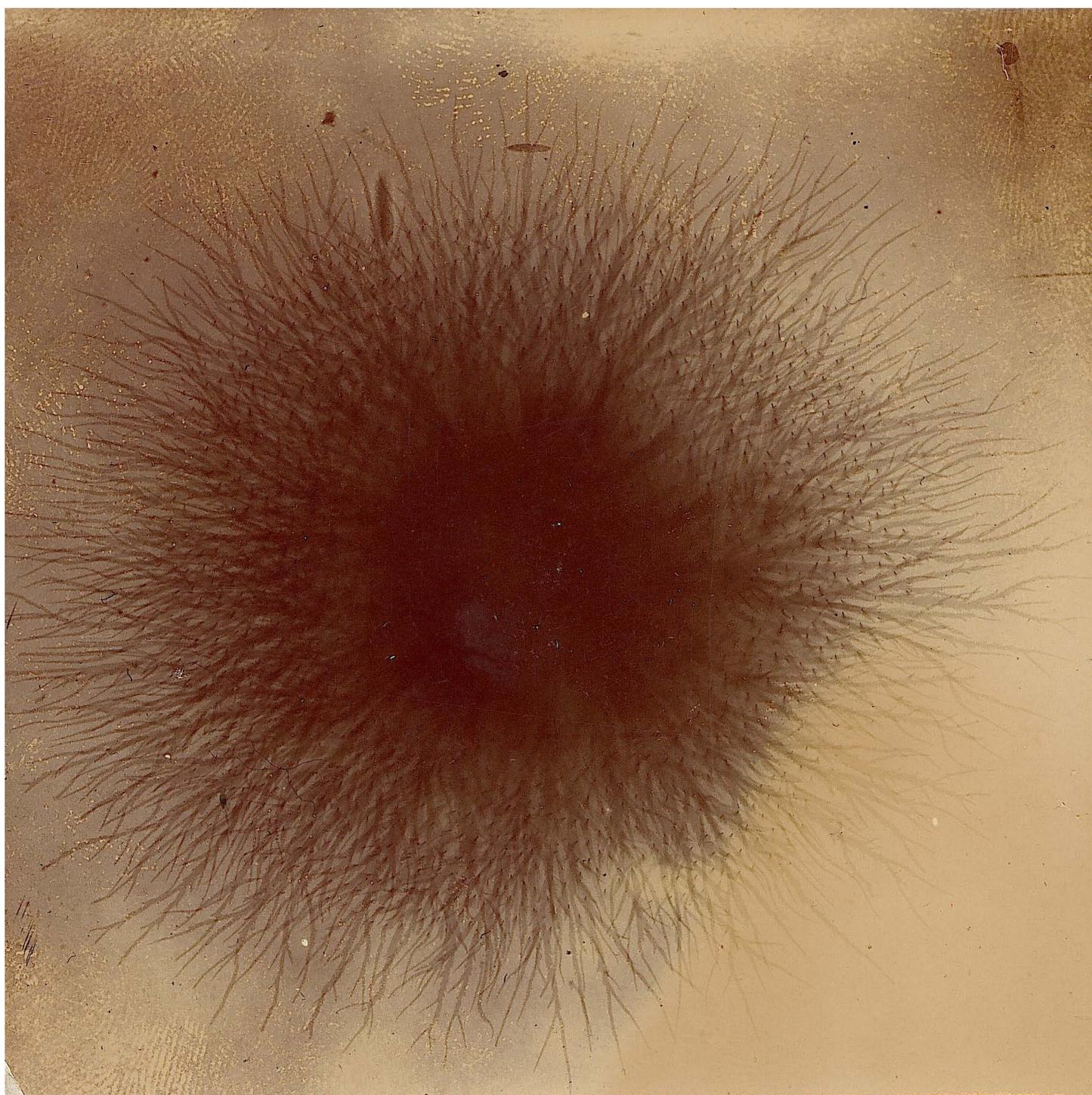
Jean Dubuffet, tiré de *L'art brut préféré aux arts culturels*, Paris, Galerie René Drouin, 1949.

Le surréalisme selon André Breton

« Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. »

André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, éd. du Sagittaire, Simon Kra, 1924

Parcours de l'exposition



À quoi rêvez-vous la nuit ? (1919 – 1929)

André Breton est affecté en 1916 au Centre neuropsychiatrique de Saint-Dizier en tant que médecin militaire. S'intéressant pour la première fois aux notions de rêve et d'inconscient, il pose aux soldats ayant subi des traumatismes de guerre ces deux questions : « Avec qui la France est-elle en guerre ? », « À quoi rêvez-vous la nuit ? ». André Breton perçoit dans leurs réponses le pouvoir de création de la folie, et dès lors s'intéresse aux analyses scientifiques des psychoses. Il découvre, entre autres les théories de Sigmund Freud, et envisage même une carrière de psychiatre. Quelques mois auparavant, il avait rencontré le jeune écrivain Jacques Vaché qui l'avait encouragé à transformer son goût pour la littérature en attitude d'oppositions aux catégories établies. En 1919, André Breton rédige avec Philippe Soupault *Les Champs magnétiques*, ou ils expérimentent pour la première fois l'écriture automatique, laissant voguer les mots librement, sans contrôle de la raison. L'esprit révolutionnaire et révolté du mouvement Dada (1916–1921), auquel il participa notamment par l'intermédiaire de Tristan Tzara, se meut en une attitude de recherche autour des thèmes de l'automatisme psychique et des pouvoirs créatifs de l'inconscient. Dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924), André Breton met en avant le lien qui existe entre le rêve et la réalité, qu'il nomme réalité absolue.

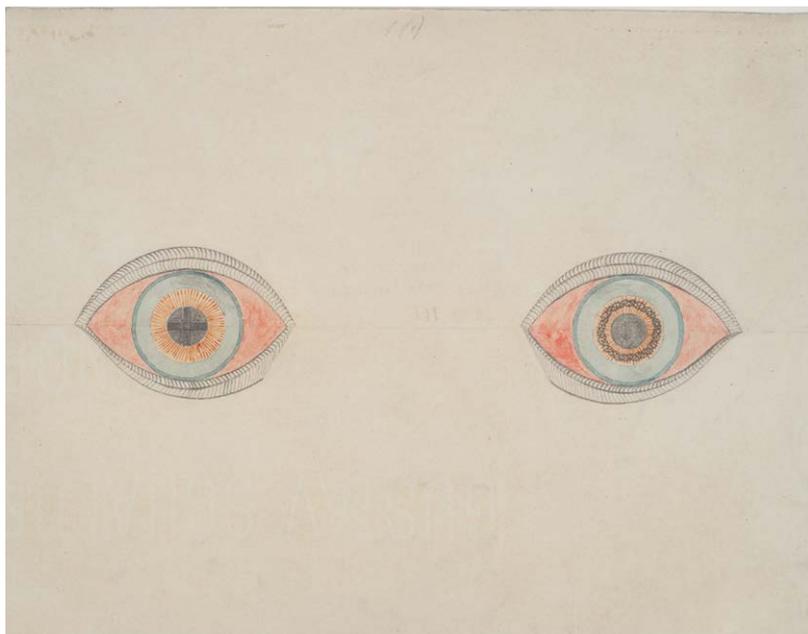
Cette première section de l'exposition propose un dialogue entre les premières expérimentations surréalistes sur l'automatisme psychique et des productions spirites et médiumniques réalisées au XIX^e siècle ou au début du XX^e siècle. Leurs points communs sont d'avoir été produites sans contrôle de la raison, mais aussi de révéler matériellement des mondes invisibles. Pour les surréalistes, il s'agit de révéler physiquement l'activité de l'inconscient par l'intermédiaire de l'écriture ou des arts visuels. Pour les médiums, les photographies de fluides magnétiques et les dessins et écritures automatiques témoignent de la présence des esprits, de l'existence de l'au-delà ou d'énergies invisibles.

Les productions médiumniques présentées dans cette section révèlent différentes techniques utilisées par les spirites. Les expériences magnétiques sur la matérialisation de la pensée de Louis Darget y côtoient les fluides vitaux de Jacob Ottonowitsch von Narkiewitsch, tous deux réalisés sur papier à impression photographique. Un ensemble de dessins automatiques de Fernand Desmoulin et de madame Fondrillon font écho aux dessins, peintures et écrits d'Élise Müller (Hélène Smith), révélations de voyages psychiques réalisés en transe somnambulique.

Parmi les expériences surréalistes réalisées au début des années 1920, la série des sommeils hypnotiques de Robert Desnos se révèle des plus fascinantes. Dans un état de léthargie provoquée, l'écrivain parle un langage surréaliste, écrit et trace des dessins automatiques dont certains semblent prémonitoires. Max Ernst quant à lui invente la technique du frottage, puis associe les empreintes par collages dans *L'histoire Naturelle* en 1926, provoquant sur le papier l'apparition d'une flore et d'une faune fantastiques.

Jakob Ottonowitsch von Narkiewitsch-Jodko, *Étincelle prise sur la surface d'un corps d'une jeune fille*, 1895. Tirage sur papier à noircissement direct, 7,8 x 7,9 cm.
© Paviot + Paviot / Paris

Expressions de la folie (1919 – 1929)



August Natterer, *Meine Augen zur Zeit der Erscheinungen (Mes yeux au temps des apparitions)*, avant 1921.
Crayon, crayons de couleur sur papier à lettres, 16,4 x 20,8 cm.
Heidelberg, Collection Prinzhorn. N° inv. 166
© DR © Prinzhorn Collection, University Hospital Heidelberg

Introduit dans le milieu des artistes parisiens par Max Ernst, le livre de l'historien de l'art et psychiatre allemand Hans Prinzhorn *Expressions de la Folie* (1922) influence durablement l'œuvre d'un grand nombre d'artistes surréalistes en devenir, notamment ceux du Cercle de la rue Blomet, représentés par un choix de tableaux de cette période (Robert Desnos, André Masson, Joan Miró notamment). Hans Prinzhorn, qui a suivi des études d'arts et de philosophie avant de se consacrer à la psychologie, y expose sa vision esthétique des œuvres des malades mentaux réunies dans la collection de l'hôpital universitaire d'Heidelberg. L'ouvrage circule, notamment entre les mains de Paul Éluard, d'André Masson, mais aussi de Jean Dubuffet, fasciné par les illustrations des œuvres qu'il y découvre. Dès 1927, André Breton, Paul Éluard, ou encore Robert Desnos, influencés par les premières expositions parisiennes organisées par le docteur Auguste Marie et dédiées uniquement à l'art asilaire, font entrer des dessins et des objets produits par des aliénés dans leurs propres collections personnelles.

Cette section réunit, autour de l'ouvrage de Hans Prinzhorn, des œuvres d'artistes surréalistes aux côtés de dessins et de sculptures des artistes de la collection de l'Hôpital d'Heidelberg. André Masson, dans la toile *Animaux endormis* (1930), utilise des enchevêtrements de formes et de couleurs mi-figuratives, mi-abstraites, proches des dessins de Johann A. ou de Frau von Zinowiew. Max Ernst semble très fortement imprégné des dessins d'August Natterer et des sculptures de Karl Brendel. Jean Dubuffet connaît le livre de Prinzhorn, grâce à un ami suisse, mais il visite bien plus tard la collection de l'Hôpital de Heidelberg, en 1950. Lors de cette visite, il constitue une liste d'œuvres favorites qui montre sa prise de distance avec les surréalistes, faisant, sans doute délibérément, des choix différents dans la collection.

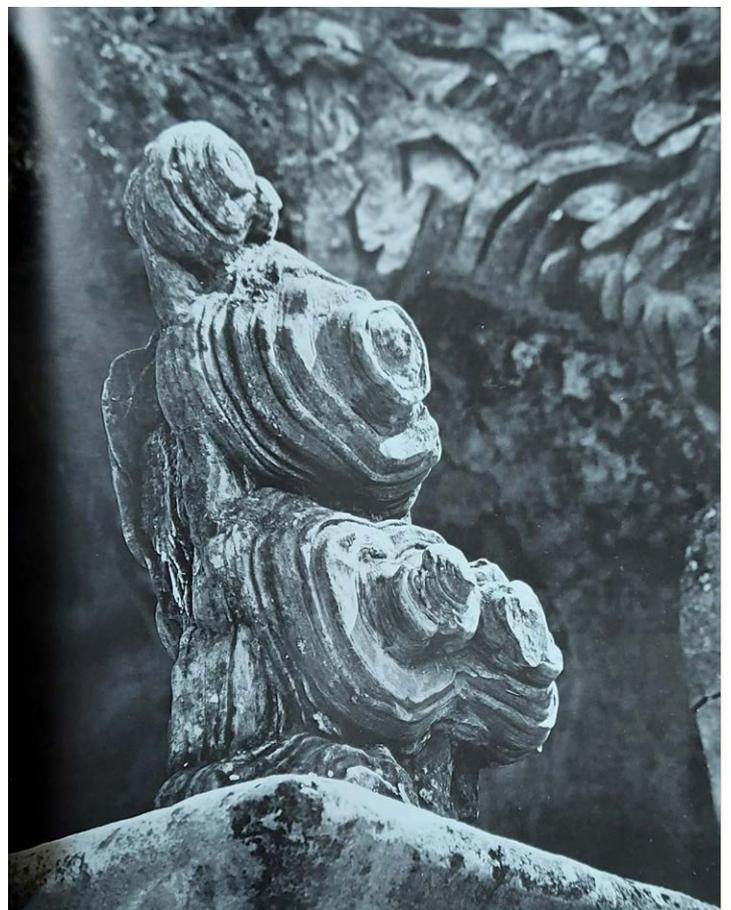
Le temple de la nature (1929 – 1939)

Le célèbre *Palais idéal* construit par le facteur Ferdinand Cheval à Hauterives dans la Drôme entre 1879 et 1912 fascina les membres du surréalisme. Aujourd'hui considéré comme un site caractéristique des « habitants paysagistes » selon Jacques Lassus, l'histoire mythique de sa construction et le curieux agencement de pierres évoquant autant un exotisme universel qu'un monde fantastique peuplé d'animaux et de monstres imaginaires, le *Palais idéal* fut une référence précieuse pour André Breton et son entourage.

À l'origine, Ferdinand Cheval conçut son monument comme un tombeau pour lui et sa famille, et le considéra comme le « temple de la nature ». Le nom de « Palais idéal » fut attribué par quelqu'un d'autre en 1905.

Cheval raconte que le 19 avril 1879, alors qu'il effectue sa tournée quotidienne de 33 km pour livrer le courrier, son pied heurte une pierre dont la forme est « si bizarre » qu'il décide de l'emporter. De cette « pierre d'achoppement » va naître l'idée et la conception d'un palais féérique construit patiemment dans son jardin à l'aide de pierres sculptées par la nature, de petits cailloux et de coquillages assemblés à l'aide de ciment. En 1912, Ferdinand Cheval achève son édifice, haut de 12 mètres et long de 26 mètres.

Dès les années 1930, les surréalistes s'y pressent. André Breton, Paul Éluard, Max Ernst, Valentine Hugo, Roberto Matta, Pablo Picasso et bien d'autres vont le visiter. De nombreuses photographies en témoignent.



Clovis Prévost,
La pierre d'achoppement
(Terrasse du Palais Idéal
du Facteur Cheval), 1967.
© Adapp, Paris, 2022.
© Photographie Clovis
Prévost, 1967

Une faune et une flore inavouables / Objets interprétés, métamorphoses (1929 – 1939)



Cadavre exquis

« Jeu qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles ne puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. »

André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938

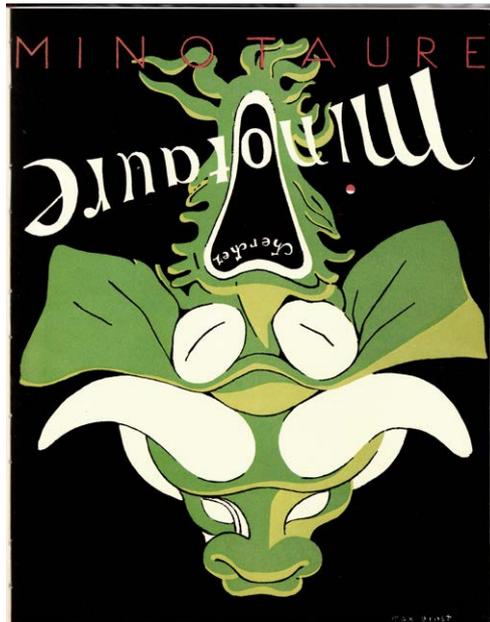
Victor Brauner,
Sans titre, 1931.
Huile sur toile,
38 x 46 cm.
Musée de Grenoble.
© Adagp, Paris, 2022.
© Ville de Grenoble /
Musée de Grenoble-J.L.
Lacroix

Dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924, André Breton affirme que « la faune et la flore du surréalisme sont inavouables ». Les pareidolies – processus qui poussent notre esprit à reconnaître dans une forme naturelle ou un objet artificiel des formes familières –, donnent parfois lieu à des interprétations visuelles anthropomorphiques, et souvent érotiques, de l'aspect d'une plante, d'un rocher, de l'écorce d'un arbre, d'un nuage ou d'une racine par exemple. La nature serait-elle poussée à créer des formes ambiguës, immorales aux yeux de certain-es ? Ou serait-ce davantage le « hasard objectif » qui donnerait accès au surréel de notre désir ? Si la mandragore évoque souvent la forme d'un corps humain, le navet peut tout aussi bien apparaître comme un objet naturel aux formes sexuelles. Georges Bataille dans *Le Langage des fleurs* (1929), Paul Éluard dans *Les animaux et leurs hommes* (1920), mais aussi René Char et André Breton insistent sur ces manifestations étonnantes de la nature qui résonnent avec nos pensées érotiques.

Les œuvres présentées dans cette section convoquent les idées de métamorphoses, d'interprétation des formes de la nature et d'ambiguïté visuelle, qu'elles soient anthropomorphiques ou rappelant des anatomies sexuelles. Des photographies d'un « navet anthropoïde aidé par un psychopathe » données par le Dr Gaston Ferdière à André Breton côtoient des sculptures de Jean Arp qui rappellent des formes phalliques ou charnelles. Y sont associés des exemples du célèbre jeu littéraire et graphique du cadavre exquis, inventé notamment par Jacques Prévert et Yves Tanguy, produisant des chimères collectives issues de l'inconscient des participant-es et des lois du hasard. Enfin, les peintures de Victor Brauner et d'Yves Tanguy prolongent le délire interprétatif jusqu'à « la paranoïa critique », le processus créatif de Salvador Dalí.

Au cœur du labyrinthe (1929 – 1939)

Joan Miró,
Couverture de la revue
Minotaure, N°8, 1938.
© Successió Miró /
Adagp, Paris 2022
© Crédit photo : LaM



Cette section nous présente les différentes revues qui, dans les années 1930, ont servi de repères et de supports d'expérimentations pour les membres du groupe surréaliste et leur entourage. Ainsi, la revue *Documents* (1929 – 1931) se veut être une publication généraliste d'étude de la vie humaine dans ses phénomènes les plus bruts. *Minotaure* (1933 – 1939), « la plus belle revue du monde » selon Paul Éluard, a quant à elle pour mission de magnifier l'expérience surréaliste en la transposant à des créations aux multiples origines et de portée universelle. Le titre de cette section de l'exposition, *Au cœur du labyrinthe*, est ainsi inspiré par le mythe antique du Minotaure, gardien du labyrinthe au cœur de la Crète. À la fois porte-parole des positions anti-esthétiques du surréalisme et vectrice d'un idéalisme universaliste, *Minotaure* n'est pas seulement une publication de nature artistique ou littéraire. Les articles, érudits et richement illustrés, concernent autant l'ethnographie, les arts extra-européens, que la présentation de créations occidentales issues de l'art populaire, de milieux spiritistes ou du contexte asilaire. Les notions d'altérité et d'internationalisme y sont prépondérantes.

Au-delà d'un militantisme bousculant une hiérarchie des genres issue de la culture classique européenne, il s'agit aussi pour *Minotaure* de réagir à la montée des totalitarismes et à toute forme de classifications abjectes, de combattre ce que les nazis nomment alors « art dégénéré », le discrédit et la destruction par le régime du Troisième Reich de l'art moderne, de l'art asilaire, de l'art des cultures extra-occidentales, en faveur d'un art officiel appelé « l'art héroïque ».

Issues majoritairement du fond de la bibliothèque Dominique Bozo du LaM, les numéros des revues *Documents* et *Minotaure* présentés dans cette section constituent un fonds documentaire précieux et historique. Le n° 3-4 de *Minotaure*, sorti en décembre 1933, est emblématique du croisement des regards : des photographies de graffiti et de « Sculptures involontaires » prises par Brassai côtoient un article de Breton, « Le Message automatique », illustré par des œuvres d'Augustin Lesage, Hélène Smith / Élise Müller et le *Palais idéal* de Ferdinand Cheval. Dans le n° 11, paru en 1938, Éluard accompagne un recueil de poèmes de reproductions d'œuvres relevant de « l'art des fous » : les « objets d'aliénés » acquis par André Breton en 1929, des broderies anonymes dont on a pu voir des équivalents dans *L'Art chez les fous* de Marcel Réja et trois dessins prêtés par le docteur Lucien Bonnafé, qui les tient de son grand-père l'aliéniste Maxime Dubuisson. À partir de ces deux revues, que tout relie et tout oppose, se révèle la figure d'un autre, déchiré, dont les contours épousent ceux d'une bataille entre positions anti-esthétiques et idéalisme universaliste.

Une intelligence en guerre (1939 – 1949)



Auguste Forestier,
Bateau, 1935-1949.
Bois, métal, fil de fer,
verre, tissu, carton,
papier, toile enduite, cuir,
teinture, peinture, vernis,
82 x 120 x 25 cm.
© DR
© Philip Bernard / LaM

L'intelligence en guerre est le titre d'un ouvrage de Louis Parrot, paru en 1945, consacré aux réseaux d'intellectuel·les, d'artistes et d'écrivain·es ayant résisté à l'occupant allemand par la création. L'hôpital psychiatrique de Saint-Alban, situé en Lozère, est considéré comme un lieu emblématique de cette résistance. Des médecins psychiatres comme Lucien Bonnafé ou François Tosquelles y accueillent Paul et Nusch Éluard en 1943. Tristan Tzara y séjourne en 1945 et y écrit *Parler seul* qui sera illustré un peu plus tard par Joan Miró. Mais l'hôpital de Saint-Alban est aussi le lieu d'expérimentation de nouvelles méthodes de thérapies psychiques, visant à supprimer l'aspect carcéral de l'institution psychiatrique. Prémices de ce que l'on nommera plus tard la psychothérapie institutionnelle, l'hôpital s'ouvre sur la cité. Un club thérapeutique y est créé, ainsi qu'un théâtre et un journal.

L'hôpital de Saint-Alban est aussi une terre de création. Plusieurs patient·es y façonnent des œuvres aussi originales qu'intrigantes. Auguste Forestier y produit de nombreux dessins et une série de sculptures hybrides en bois et en matériaux de récupération. Mi-zoomorphes, mi-anthropomorphes, ses êtres fantastiques se révèlent tout aussi fascinants qu'inquiétants. Ses célèbres et expressives « bêtes du Gévaudan », réalisées au début de la Seconde Guerre mondiale, attirent l'attention de Paul Éluard et Jean Dubuffet. Ce dernier se rend dès 1945 à Saint-Alban et acquiert plus tard certaines œuvres de Forestier, ainsi que des broderies de Marguerite Sirvins et des dessins et écrits d'Aymable Jayet. Il les intègre dès lors à sa collection d'art brut, notion qu'il vient tout juste de créer pour désigner les œuvres de créateurs et créatrices autodidactes, parfois issu·es du milieu asilaire.

Figures d'exil, objets frontières (1939 - 1949)



Matta (Matta Echaurren Roberto Antonio Sebastián, dit), *Portrait automatique de Federico García Lorca*, 1940.
Lavis d'encre sur papier, 21,8 x 15 cm.
© Adagp, Paris, 2022
© Nicolas Dewitte / LaM

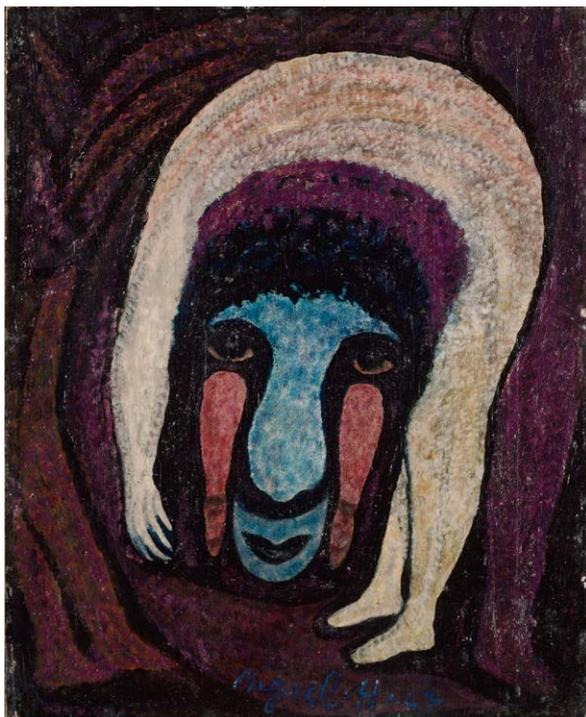
Dans le contexte d'une Europe meurtrie par les conflits mondiaux, nombreux sont les membres du surréalisme contraints à l'exil, fuyant le nazisme et les fascismes. Certain-es comme André Breton, Max Ernst, André Masson ou Dorothea Tanning rejoignent les États-Unis afin de poursuivre leurs recherches artistiques, au contact notamment des cultures amérindiennes. En route pour les Amériques, André Breton et le peintre cubain Wifredo Lam font escale en Martinique où ils font la connaissance du jeune Aimé Césaire, grande voix de la négritude. Pour les artistes autodidactes internés en hôpitaux psychiatriques en France, l'exil prend une autre forme ; celle de retraites individuelles au cœur de leurs créations, des objets charges souvent conçus dans le plus grand secret. Jean Dubuffet va quant à lui, dans l'immédiat après-guerre, ressourcer ses propres créations au contact des civilisations sahariennes. L'œuvre devient objet de résistance, d'ouverture culturelle et existentielle, remède à l'absurdité des totalitarismes occidentaux et des tragédies personnelles.

Cette section réunit des œuvres créées ou glanées par les artistes au cours de leurs exils, voulus ou forcés, lointains ou proches géographiquement. Dès 1936, l'ethnographe Thérèse Rivière réunit des dessins commandés à des enfants et des adultes dans l'Aurès algérien. L'art des autodidactes relève d'une création universelle, sans frontière géographique ni hiérarchie culturelle. Jeanne Laporte Fromage, patiente de l'hôpital de Bonneval, brode à partir de 1938 et pendant 10 ans, une robe mystérieuse et fastueuse à partir de laine et de coupons de tissus récupérés. D'abord conçue dans le secret, cette robe et tous ses accessoires sont destinés à célébrer un mariage mystique entre son autrice et son époux récemment décédé. Ce costume insolite relève à la fois du spiritisme et de la cosmogonie personnelle : une étrangeté merveilleuse et inquiétante élaborée à l'abri des regards. À l'hôpital de Sotteville-lès-Rouen, Adrien Martias grave des bas-reliefs à partir de 1938, conjurant la solitude et l'enfermement. Privé de soins et de nourriture, cet ancien marin originaire de la Guadeloupe disparaît en 1943 dans ce qui fut nommé « l'extermination douce » : la disparition de près de 45 000 malades mentaux, morts de faim dans les hôpitaux français pendant l'Occupation.

De l'autre côté de l'Atlantique, l'art traditionnel aux pouvoirs magiques des amérindiens passionne les surréalistes. André Breton acquiert des poupées rituelles Kachina venues d'Arizona. Il les intègre à sa collection personnelle dès son retour à Paris. Max Ernst et Dorothea Tanning, fascinés eux aussi par les pouvoirs chamaniques, ornent de têtes sculptées inspirées de l'art Hopi et Zuni leur petite maison à la frontière d'une réserve indienne à Sedona.

Enfin, en 1947 et 1948, Jean Dubuffet séjourne à plusieurs reprises en Afrique du Nord et notamment dans le Sahara algérien où il s'inspire, pour ses propres peintures, des traces, des matières et des empreintes laissées sur le sable. Il invente alors une écriture phonétique et dessinée qui entre en résonance avec les écrits des artistes bruts qu'il a déjà repéré-es et collectionné-es en Europe depuis 1945.

Un almanach pour l'art brut (1948)



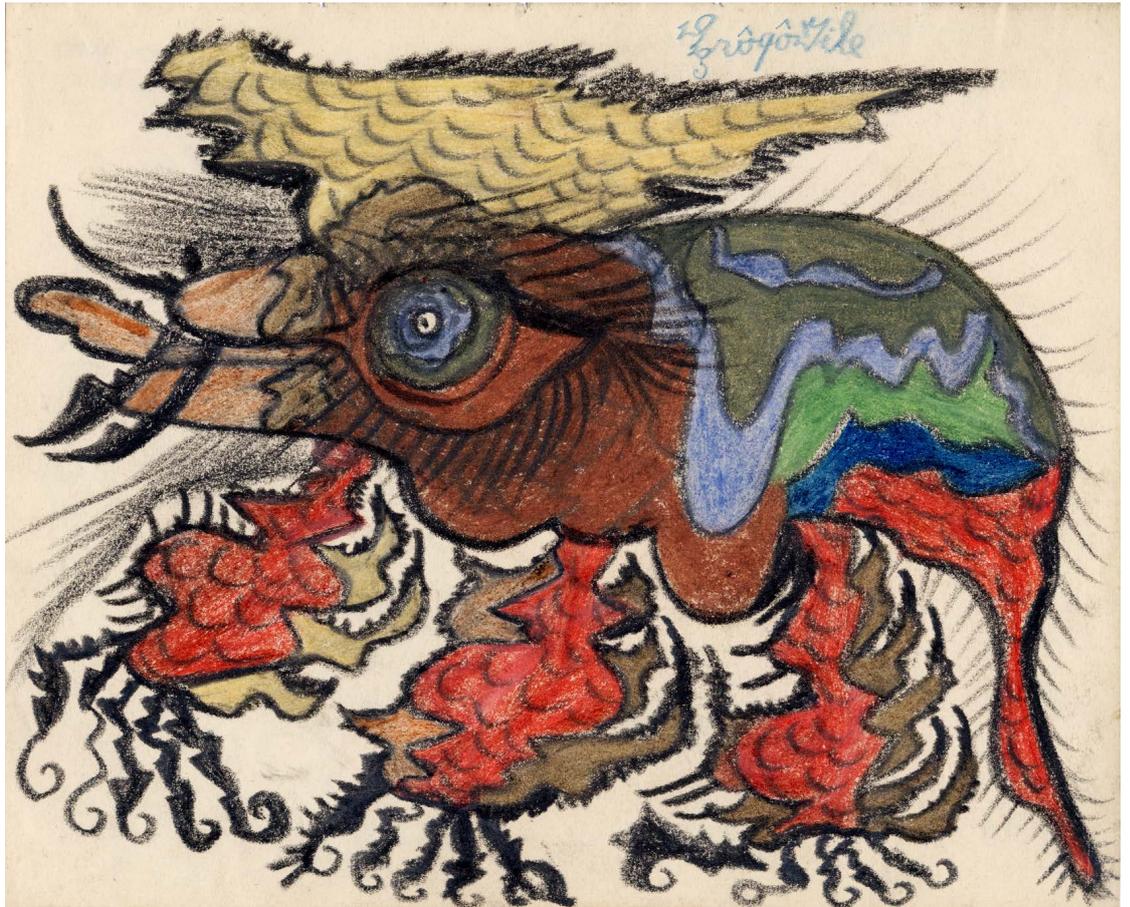
Miguel Hernández,
Sans Titre, 1947.
Huile sur toile,
42.5 x 34.5 cm.
© D.R.
© Kevin Seisdedos,
Atelier de numérisation –
Ville de Lausanne

Le 10 mai 1948, Jean Dubuffet rencontre pour la première fois André Breton. Il lui propose de s'associer à la Compagnie de l'Art Brut qu'il est en train de fonder après avoir créé en 1947 le Foyer de l'Art Brut. André Breton accepte et lui suggère l'idée de publier un almanach afin de faire connaître l'art brut. L'objet est ambitieux : sont envisagés 12 cahiers, 224 pages de textes et 128 pages d'illustrations visant à présenter des monographies de 40 artistes autodidactes, ainsi que des textes. Deux inspirations se croisent : d'une part, on songe à un objet évoquant la revue *Minotaure* ; d'autre part, l'ouvrage fait référence aux almanachs populaires, avec une structure en douze mois, alternant calendrier des saints, monographies, chroniques sur l'art brut et conseils pratiques. Le projet de publication échoue finalement et reste à l'état de maquette. Dubuffet craint notamment l'emprise des surréalistes sur sa conception de l'art brut. Breton et Benjamin Péret publient en 1950 *L'Almanach surréaliste du demi-siècle*, sans évoquer la notion d'art brut. En 1951, la rupture entre André Breton

et Jean Dubuffet est consommée. Le père du surréalisme démissionne de la Compagnie de l'Art Brut, tandis que Jean Dubuffet déménage sa collection aux États-Unis. Les collections et les discours se séparent.

Dans cette section de l'exposition, l'accrochage s'inspire de la structure originelle de l'Almanach de l'art brut conçue par Dubuffet en 1948. Parmi les dizaines d'œuvres d'artistes présentées, beaucoup font désormais partie du fonds d'art brut du LaM : de Fleury Joseph Crépin à Gaston Chaissac, de Pascal-Désir Maisonneuve à Adolf Wölfli, ou encore d'Aloïse Corbaz à Scottie Wilson. D'autres artistes, apportés plutôt par les surréalistes, sont restés méconnus, tels Aristide Caillaud ou Louis Cattiaux ; d'autres encore ont été exclus de l'art brut par Dubuffet, comme Gaston Chaissac.

Honneur aux valeurs sauvages (1951)



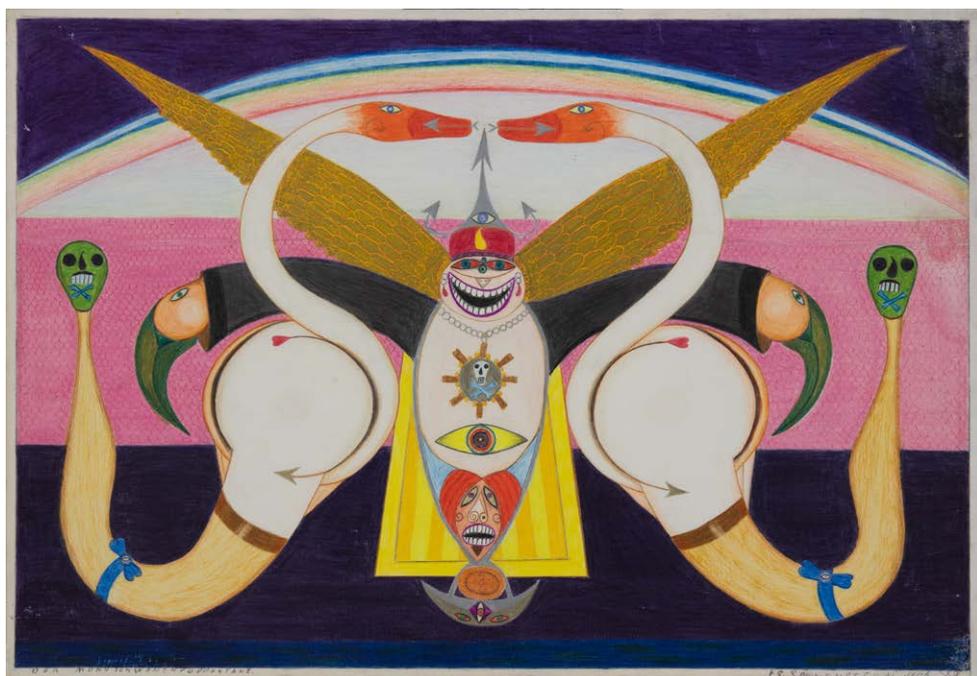
Gaston Dufour,
Crôqôdile, vers 1949.
© D.F.
© Crédit photo : LaM

Du 10 au 25 janvier 1951, Jean Dubuffet et le docteur Paul Bernard organisent à la librairie Marcel Évrard, à Lille, une exposition nommée *Cinq petits inventeurs de la peinture*. Les œuvres de cinq patients de l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu de Saint-André-lez-Lille y sont présentées. Leurs noms y apparaissent volontairement tronqués ou modifiés afin de préserver le secret médical mais aussi un certain mystère voulu par Jean Dubuffet. Ainsi, Eugène Engrand devient Paul End, Gaston Dufour y apparaît sous le nom de Gasduf, Sylvain Lecocq sous celui de Sylvcoq, tandis que Stanislas Lib devient Liber et Alcide Verret n'est nommé que par son prénom.

À l'occasion de cette exposition, Jean Dubuffet donne à la faculté de Lettres de Lille sa conférence *Honneur aux valeurs sauvages*. Il y explique et précise la place particulière qu'il accorde à la folie dans les mécanismes de création de l'art brut. Ni art des fous, ni art psychopathologique, l'art brut relève pour lui d'un art à l'état sauvage. Il prend notamment appui sur la place centrale qu'occupe la folie dans l'art des Indiens d'Amérique ou dans des productions de Nouvelle Irlande.

L'art magique (1949-1959)

Friedrich Schröder-
Sonnenstern, *Der Mond*
(*La Lune*), 1956.
Crayon de couleur,
51 x 72 cm. © D.R.
© La Pinacothèque,
Luxembourg

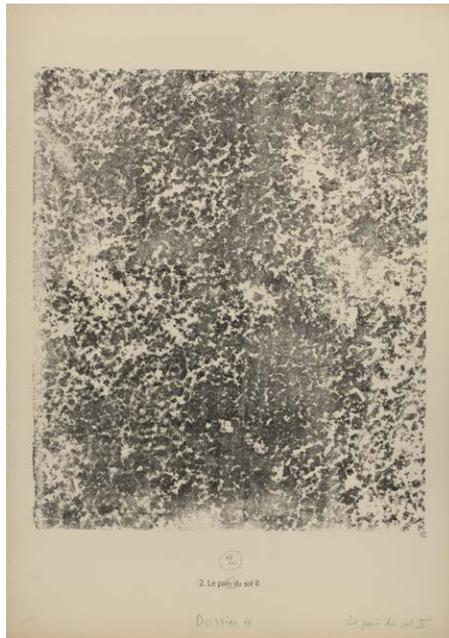


En 1953, le Club Français du Livre commande à André Breton un ouvrage sur « l'art magique ». Le poète vient alors d'ouvrir une galerie parisienne, *À l'Étoile scellée*, dans laquelle il présente beaucoup de jeunes artistes, quelques surréalistes, mais aussi plusieurs figures de l'art brut. Pour *L'Art magique*, l'éditeur lui propose de produire un discours à la fois personnel et universel. Breton tente de faire la synthèse de presque quarante ans de pensée sur l'art. L'ouvrage aboutit quatre ans plus tard, en 1957. On y retrouve plusieurs obsessions de Breton : le rôle fondamental de l'automatisme, les thèmes de l'hybride et de la métamorphose, le désir et l'érotisme comme moteurs à la création, ainsi que la notion de « hasard objectif », c'est-à-dire les coïncidences troublantes propices à la création poétique. À la manière d'une enquête, André Breton interroge de nombreux collaborateurs – artistes, poètes, psychiatres, ethnologues, et philosophes – afin de constituer à travers ce livre un cabinet de curiosité idéal, un musée imaginaire à la façon de celui qu'André Malraux avait décrit dans *La Psychologie de l'art* en 1947.

Cette section présente des œuvres et des objets considérés par André Breton comme relevant de la magie. Beaucoup ont appartenu à sa propre collection et ont été exposés dans son atelier de la rue Fontaine comme dans un cabinet de curiosité. Les œuvres d'artistes spirites comme Fleury Joseph Crépin y côtoient des peintures aux caractères occultes de Victor Brauner, mais également des masques et des objets rituels issus de cultures extra-européennes. L'érotisme étrange des êtres hybrides des dessins de Friedrich Schröder Sonnenstern entrent en dialogue avec l'univers déconcertant d'Yves Laloy. La sculpture *Le Grand Tamanoir* (1962) constitue quant à elle une sorte d'autoportrait zoomorphe d'André Breton. Il s'y figure comme un animal de type aberrant, adoptant une position d'attente à la fois neutre et alertée devant les êtres et les choses.

Asphyxiante culture (1959-1969)

Jean Dubuffet, *Le pain du sol II* (Maquette d'album n°4 – le preneur d'empreintes – dossier chronologique en noir lithographie
« Les phénomènes » XIX), juillet 1958.
Lithographie noir et blanc, 46 x 39 cm. Paris, musée des Arts Décoratifs.
© Adapp, Paris, 2022
© Les Arts Décoratifs, Paris



De 1951 à 1962, la collection d'art brut constituée par Jean Dubuffet est invisible aux regards du public français et peu de prospections sont réalisées en vue de nouvelles acquisitions. Expédiée aux États-Unis chez le peintre Alfonso Ossorio à Southampton, près de New York, elle est préservée mais n'acquiert aucun statut. Il faut attendre 1962 pour que Jean Dubuffet la rapatrie à Paris, rue de Sèvres, avec pour conservateur son ami artiste Slavko Kopac, qui avait déjà officié dans la Pavillon prêté par Gallimard en 1948. Leurs recherches les amènent à poursuivre l'aventure de la publication des « Fascicules de l'art brut », dans lesquels ils font notamment connaître les œuvres de Miguel Hernandez et Raphaël Lonné, découvert par Gaston Ferdière. D'autres artistes, notamment Francis Palanque, ont été découverts à Vence à la toute fin des années 1950. Le couple Dubuffet s'y est installé en 1955 et a rencontré le « marchand de tableaux » Alphonse Chave. Sa galerie « Les Mages » joue un rôle majeur dans l'histoire de l'art brut et du surréalisme. Y sont exposées les œuvres de Max Ernst, Jacques Prévert, Man Ray, mais aussi de Gaston Chaissac et de Jean Dubuffet lui-même. Il lance avec Dubuffet une campagne de collection dans la région qui aboutit à deux expositions d'art

brut en 1959 et 1960 ; mais la seconde provoque une rupture entre les deux hommes et le choix de réinstaller la collection à Paris.

Pendant cette période, le travail de peintre de Dubuffet est consacré à une « chasse aux images », selon les propres mots de Dubuffet. Ses tableaux matiéristes des années 50, composés de « substances très vulgaires », d'éléments naturels et d'empreintes, aboutissent à l'ensemble des *Phénomènes* entre 1958 et 1961. Il s'agit de séries d'encres sur papier puis de lithographies conservant la trace de feuillages et de débris. L'œuvre de Jean Dubuffet prend à partir de 1962 une nouvelle tournure. C'est le début de son célèbre cycle de *L'Hourloupe* (1962 – 1974). Ni abstrait, ni figuratif, ce cycle consiste en une combinaison de formes libres. Conçues à l'origine de manière instinctive - une sorte d'écriture automatique proche des expériences surréalistes -, ces pièces de peintures rouges, bleues et blanches cernées de noir, s'imbriquent pour former des créatures étranges, des animaux fantastiques et autres sites improbables : des espaces mentaux où grouille la féerie de l'imagination de Jean Dubuffet. Entre automatisme psychique, traces naturelles et inspirations de créateurs autodidactes, l'œuvre de Jean Dubuffet s'apparente à une quête de l'instinct créateur et de valeurs sauvages.

L'image automatique selon Jean Dubuffet

« J'avoue que l'allure propre très spéciale d'empreintes qu'ont les images venant s'inscrire sur mes feuilles, je veux dire l'allure impressionnante d'estampages directs sur le fait, agit sur moi très fortement. C'est l'allure d'une image produite par les éléments eux-mêmes venant s'inscrire directement sans qu'intervienne aucun médium interposé, celle d'une image donc primordialement immédiate, pure d'aucune altération de transcription, d'aucun commencement d'interprétation, impeccablement brute, douée de tout le prestige qui sacre les portraits que se font d'eux-mêmes les enfants dans la neige, les marques laissées sur le sable par les pieds nus d'hommes inconnus ou de bêtes sauvages et de façon générale tout ce qui appartient à l'ordre des traces, au premier rang desquels se placent les fossiles. »

Jean Dubuffet, extrait des *Lettres nouvelles*, avril 1957

Vers un art à l'état brut (1959-1969)

Dawarangulili, groupe
Gupapuyngu moitié
Yirriitya, Milingimbi,
*Grenouille dans l'eau et
serpent aquatique*, 1963.
Mission Karel Kupka.
Ecorce d'eucalyptus,
pigments,
57 x 33,5 x 6 cm.
© Estate of the artist |
Aboriginal Artists Agency
Ltd & MILINGIMBI –
Milingimbi Art & Culture
© RMN-Grand Palais
(musée du quai Branly
- Jacques Chirac) /
Jean-Gilles Berizzi



En guise de conclusion, l'exposition s'achève sur une mise en regard de deux chemins qui divergent et qui pourtant se complètent : celui d'André Breton, profondément marqué par la pensée magique, et celui de Jean Dubuffet qui s'engage avec le cycle de l'*Hourloupe* dans une voie qu'il perçoit comme la plus proche de l'esprit de l'art brut. Si les échanges entre Breton et Dubuffet cessent définitivement, leurs intérêts pour les formes d'expressions « autres » se poursuivent. Chacun à leur manière, ils ont permis de donner leur place à des créateurs et des créatrices jusqu'alors marginalisés.

Dernier rebondissement dans ce jeu de frères ennemis, André Breton accepte en 1962 d'écrire la préface du livre *Un art à l'état brut* de l'artiste et ethnologue Karel Kupka. Dans ce livre, Kupka n'aborde pas l'art brut de Dubuffet mais documente les œuvres des aborigènes d'Australie, notamment les peintures sur écorces d'arbres. Sa démarche contribue à la reconnaissance des droits de propriété des Aborigènes sur leurs créations, qui ne sont plus considérées uniquement comme objets d'intérêt ethnographique. Ce glissement perceptif, qui a permis de nommer les artistes aborigènes, peut être mis en parallèle avec l'évolution du regard posé sur les anonymes, les noms tronqués si courant dans l'art brut. Depuis leur première présentation à Villeneuve d'Ascq en 1997, les créations retrouvent leurs auteurs, leurs dates de création, leurs lieux d'origine. Les apports conjugués du surréalisme et de l'art brut répondent aux enjeux les plus actuels.

« Le merveilleux est toujours beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau. »

André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, 1924

« L'art ne vient pas coucher dans les lits qu'on a faits pour lui ; il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom. Ce qu'il aime, c'est l'incognito, ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s'appelle. »

Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, 1967



Vues de l'exposition
Photo : N. Dewitte / LaM



Entrées thématiques

Art brut et surréalisme : d'autres manières d'appréhender le monde à travers l'objet

Par Marie Demarcq

L'exposition *Chercher l'or du temps. Surréalisme, art naturel, art brut, art magique* nous invite à appréhender de manière singulière le monde à travers l'objet. Collectés dans la nature ou glanés au hasard des rencontres, à l'état brut, transformés ou assemblés, les objets deviennent de véritables sujets d'inspiration pour les artistes jusqu'à devenir des matériaux de création à part entière.

L'exposition permettra d'aborder deux points des programmes du premier degré :

- > La représentation du monde (cycle 2) et la question du point de vue.
- > L'objet dans l'art (cycle 3)

1. L'objet organique, naturel

Questionnement : Existe-t-il un art à l'état naturel ?

Cette question centrale dans l'exposition fait en grande partie le lien entre l'art brut et le surréalisme. En effet, si les artistes d'art brut trouvent leur source d'inspiration dans leur environnement, notamment naturel, la question d'un art originel à l'état brut est au cœur de la réflexion des surréalistes. Ceux-ci figurent parmi les premiers à introduire l'objet dans l'art et à rechercher dans ce dernier l'état primitif de l'expression. L'art brut n'a sans doute pas cette conscience de lui-même mais c'est de manière spontanée que les artistes utilisent l'objet brut, ramassé, collecté, sans valeur intrinsèque. C'est en 1879 que le facteur Ferdinand Cheval, lors de l'une de ses tournées, bute sur une pierre qui l'interpelle. Celle-ci a, selon lui, une forme « bizarre, étrange ». Il se dit alors : « Puisque la nature veut faire la sculpture, moi je ferai la maçonnerie et l'architecture ». Il débute ainsi son palais idéal, féérique, celui dont il rêvait depuis plusieurs années en réalisant ses tournées. La première pierre « d'achoppement » trône désormais sur la terrasse du palais.

Clovis Prévost,
La pierre d'achoppement
(Terrasse du Palais Idéal
du Facteur Cheval), 1967.
© Adagp, Paris, 2022.
© Photographie Clovis
Prévost, 1967

La question de l'art à l'état naturel, abordée dans les sections de l'exposition intitulées *Le temple de la nature* et *Une faune et une flore inavouables* et qui taraudaient les surréalistes, a aussi été soulevée par l'architecte, designer et photographe française Charlotte Perriand (1903 – 1999). Cette dernière aurait employé le terme « brut », dont le sens premier est « qui n'a pas été traité, façonné ou subi de préparation spéciale. Ce qui est resté naturel », pour désigner les collectes qu'elle réalisait dans la nature avec le peintre Fernand Léger et l'architecte Pierre Jeanneret : galets, morceaux de bois, silex et racines comptent parmi leurs nombreuses trouvailles.



« Avec Pierre Jeanneret, nous allions le samedi soir et le dimanche sur les plages de Normandie – nous aimions celle de Dieppe – à la recherche des plus beaux galets... Nos sacs à dos étaient remplis de trésors : galets, bouts de godasses, bouts de bois troués, de balais de crin, roulés, ennoblis par la mer. Avec Fernand (Léger), on

faisait le tri, on les admirait, les photographiait, les trempait dans l'eau pour leur donner plus d'éclat. C'est ce qu'on appela l'art brut ». ¹

C'est grâce au médium photographique, qui permet de jouer sur l'éclairage et la mise en scène que Charlotte Perriand transforme l'objet anodin en objet artistique. Sa forme, ses contours, sa texture sont révélés grâce à un point de vue choisi et travaillé. Les photographies de Perriand nous montrent des objets dont on ne peut imaginer l'origine, se détachant sur des fonds neutres, éclairés et mis en scène comme des sujets.

On retrouvera ces formes naturelles et organiques dans les tableaux de Léger et de Le Corbusier qui intègre ces objets de la nature dans ses peintures.²

Pistes en classe

Apprendre à changer son regard sur le quotidien en adoptant un autre point de vue sur les objets bruts.

Collecter, mettre en scène, imaginer

> Pour travailler l'imaginaire, regarder les nuages et repérer des formes identifiables (objets, personnages, créatures, etc.)

> Choisir un objet trouvé dans la nature (caillou, bâton, petite branche, etc.) et trouver un moyen de le valoriser (sur un socle ou sur un drap par exemple), de l'éclairer et de le photographier.

> À la manière des cabinets de curiosités, collectionner et mettre en scène un ensemble d'objets trouvés. Donner éventuellement un titre à chaque objet exposé ou à la collection.

1 - Charlotte Perriand, *Une vie de création*, éditions Odile Jacob, 1998, p. 105.

2- Pour approfondir, je recommande la lecture de l'ouvrage de Jacques Barsac, *Charlotte Perriand et la photographie. L'œil en éventail*, 5 continents Eds., 2011.

2. L'objet transformé, détourné, métamorphosé, réinterprété

Questionnement : Comment s'inspirer de la forme et de la nature d'un objet pour le réinventer ?

Si la forme d'un objet naturel peut réveiller notre imaginaire individuel, l'ajout de quelques traits achève de transformer ce même objet en un personnage, un animal ou tout autre chose.



Juva (Alfred Antonin Juritzky), *Vénus n°21*, 1948-1949.
Pierre,
32,5 x 14,5 x 12,5 cm.
Collection de l'Art Brut, Lausanne.
© Droits Réservés
© Claude Bornand,
Atelier de numérisation –
Ville de Lausanne

La *Vénus n° 21* de Juva appartenant à la Collection de l'art brut à Lausanne nous montre un objet collecté par un artiste d'art brut puis transformé et personnifié. Deux renflements deviennent ainsi la poitrine de la Vénus et quelques traits sur le volume permettent de faire apparaître un visage.



Anonyme (aux navets),
Navet anthropoïde
"aidé" par un
psychopathe, n. d.
Photographie noir et
blanc sur papier ;
8,6 x 11,4 cm.
Ancienne collection
André Breton. Ancienne
collection Docteur Gaston
Ferdrière. LaM, Villeneuve
d'Ascq.
Photo : N. Dewitte / LaM

Le *Navet anthropoïde* nous rappelle les racines de mandragores dont les formes presque humaines ont toujours fasciné. Grâce à une mise en scène photographique et à un ajout graphique, notre regard prend une orientation particulière. Un petit personnage apparaît et le réel est transfiguré, métamorphosé.

Pascal-Désir
Maisonneuve,
La Reine Victoria, 1928.
Assemblage de
coquillages sur bois et
plâtre, 33 x 37 x 22 cm.
Ancienne collection André
Breton. LaM, Villeneuve
d'Ascq.
Photo : N. Dewitte / LaM

Pistes en classe

Apprendre à détourner un objet en le modifiant et en le mettant en scène.

Isoler, transformer, réinventer.

> Choisir un objet du quotidien, le détourner ou le personnifier en ajoutant quelques traits ou accessoires. Le mettre en scène dans un décor ou sur un fond et le photographier.

> Découper un objet dans un catalogue (par exemple un outil dans un catalogue de bricolage) et le détourner de sa fonction en l'inscrivant dans un autre décor afin qu'il devienne lui-même autre.

3. Les objets assemblés

Questionnement : Comment exploiter la forme, la texture ou la couleur originelles de plusieurs objets pour donner naissance à un nouvel objet sculptural ?

Si les artistes d'art brut collectionnent des objets, c'est souvent pour réaliser des assemblages. Ferdinand Cheval nous en donne un très bel exemple en assemblant des milliers



de pierres et de coquillages pour donner forme à son palais. Pascal-Désir Maisonneuve, mosaïste et brocanteur à Bordeaux, a sans doute acquis ses coquillages dans une brocante où il aimait voyager, chiner et collectionner toutes sortes d'objets. Durant un an, entre 1927 et 1928, il crée environ une quinzaine de portraits en coquillages, comme celui la Reine Victoria. André Breton aurait, après la Seconde Guerre mondiale, découvert ces têtes au marché aux puces et les aurait présentées à Jean Dubuffet, immédiatement séduit.

Auguste Forestier est également l'un des artistes autodidactes les plus étonnants par sa capacité à transformer les rebuts du quotidien en créations fabuleuses. Sa *Bête du Gévaudan* a d'ailleurs fasciné Paul Éluard et ses contemporains surréalistes. Cet assemblage de bois, de cuir et de dents animales impressionne. Auguste Forestier a confectionné cet étrange animal alors qu'il était interné à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole, en Lozère, entre 1935 et 1949. Il avait alors l'habitude de glaner, de troquer et d'assembler divers objets ou matériaux mis au rebut (bois, tissu, verre, métal, etc.) et avait même aménagé un atelier dans un couloir de l'hôpital.

Pistes en classe

Apprendre à assembler des objets pour créer des formes nouvelles.

> Réaliser des assemblages d'objets à recycler pour créer d'autres objets ou personnages insolites.

> Découper dans des magazines toutes sortes d'objets du quotidien et réaliser le photomontage d'un palais imaginaire avec les éléments prélevés.



Auguste Forestier,
La Bête du Gévaudan,
entre 1935 et 1949.
Bois, caoutchouc de pneu,
cuir, métal, dent animale,
fibre tressée, bille de
verre, 31,5 x 89 x 26
cm. Donation L'Aracine.
LaM, Villeneuve d'Ascq.
© Domaine Réservés
© Cécile Dubart / LaM
Lille métropole musée
d'art moderne d'art
contemporain et d'art
brut

Chercher l'or du temps ou l'invitation au voyage

Par Stéphanie Jolivet

« Dans quelques centaines d'années, en ce même lieu, un autre voyageur, aussi désespéré que moi, pleurera la disparition de ce que j'aurais pu voir et qui m'a échappé. Victime d'une double infirmité, tout ce que j'aperçois me blesse, et je me reproche sans relâche de ne pas regarder assez. » Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, 1955

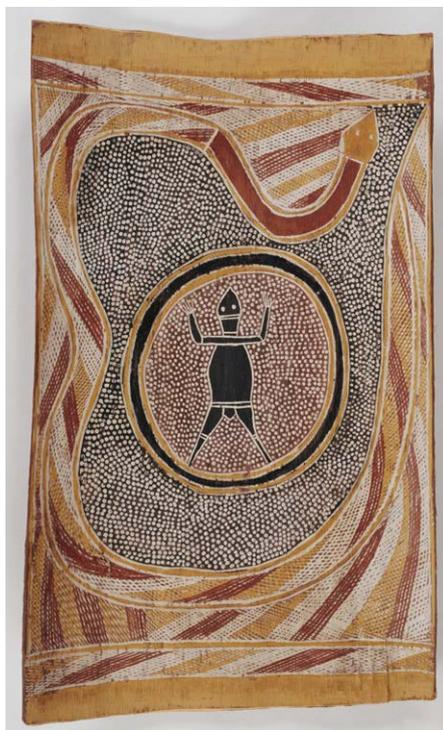
Qui n'a jamais entendu un-e élève nous demander au musée d'un air dubitatif : « Est-ce que c'est de l'art ? » Et nous de répondre : « Bien sûr ! » Mais lorsqu'il ou elle nous demande pourquoi, nous sommes parfois bien empêché-es. En quoi un objet ramassé sur le sol peut-il être une œuvre d'art ? Comment un aliéné peut-il être un artiste ? En collectionnant des œuvres rares, des objets naturels, des expressions artistiques autodidactes ou issues de la folie, les surréalistes ont questionné et redéfini les catégories esthétiques. Ce bouleversement croise l'art brut à la frontière entre milieux artistiques et non-artistiques. Parcourir l'exposition est une invitation au voyage à travers l'espace pour découvrir des œuvres issues d'autres civilisations. C'est aussi l'occasion de s'interroger sur la façon dont le voyage nous permet de poser un regard neuf sur le monde qui nous entoure et dépasser nos propres frontières pour « chercher l'or du temps ».¹

1. Le voyage pour découvrir d'autres civilisations

« Je voudrais avoir vécu au temps des vrais voyages, quand s'offrait dans toute sa splendeur un spectacle non encore gâché, contaminé et maudit. » Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, 1955

Les conquêtes des XIX^e et XX^e siècles, valorisées dans les expositions universelles et coloniales, ont permis de découvrir l'art extra-occidental jusque-là encore peu connu. Le Musée des Colonies est ouvert dans la foulée de

l'Exposition coloniale de 1931. Créé en 1937, le Musée de l'Homme prend la suite du musée d'ethnographie du Trocadéro. Parallèlement, les collections privées, et notamment celle d'André Breton, invitent à une perception esthétique de ces œuvres. L'exposition *Chercher l'or du temps* nous fait ainsi voyager de Papouasie Nouvelle-Guinée avec un masque cagoule baba datant du XX^e siècle à la communauté amérindienne Hopi avec une poupée Kachina. Ces objets appartenaient à André Breton et témoignent de son intérêt pour cette forme d'art. Une œuvre de Somuk nous transporte dans le nord des îles Salomon avec le *Mythe de Susagu* datant du début des années 1930. Une sculpture de Mudupu représentant un *Marsouin en train d'avaler un petit poisson* nous conduit sur l'île de Milingimbi en Australie. L'art aborigène est également représenté avec une peinture sur écorce du groupe Ivatya, *Bolit' Bolit' tente de séduire la femme de son ami Gargan*.



Dawarangulili, groupe Gupapuyngu moitié Yirriya, Milingimbi, Grenouille dans l'eau et serpent aquatique, 1963. Mission Karel Kupka. Ecorce d'eucalyptus, pigments, 57 x 33,5 x 6 cm. © Estate of the artist | Aboriginal Artists Agency Ltd & MILINGIMBI - Milingimbi Art & Culture © RMN-Grand Palais (musée du quai Branly - Jacques Chirac) / Jean-Gilles Berizzi

1 - André Breton, épithape extraite de son *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Paris, Gallimard, 1927..

Ce voyage nous ouvre les yeux sur les formes d'expression des civilisations non-occidentales dont les œuvres constituent un témoignage. Parmi les œuvres sont exposés les dessins à l'encre récoltés par Thérèse Rivière en mission ethnographique dans les Aurès en 1930-34, mais aussi la revue *Documents*, parue de 1933 à 1939, dont le sous-titre « doctrines – archéologie – beaux-arts – ethnographie » fait la part belle à cette science. Mais l'intérêt pour les civilisations se double d'une prise de conscience d'un rapport de prédateur de l'Occident aux autres cultures. À la veille de l'exposition coloniale de 1931, un tract dont le premier signataire est André Breton parle de « brigandage colonial » et invite à boycotter cet événement destiné à « donner aux citoyens de la métropole la conscience de propriétaires qu'il leur faudra pour entendre sans broncher l'écho des fusillades lointaines. »

2. Le voyage pour se déprendre de nos représentations et s'émerveiller

Denise Bellon, *Tronc et branche d'un arbre dénudé*, 1934.
Épreuve gélatino-argentique, 17,4 x 18 cm.
Fonds photographique Denise Bellon / Collection Éric Le Roy
© Denise Bellon / ak-images

« Se déprendre de notre labeur de ruche [...] dans la contemplation d'un minéral plus beau que toutes nos œuvres ; dans le parfum, plus savant que nos livres, respiré au creux d'un lis ; ou dans le clin d'œil alourdi de patience, de sérénité et de pardon réciproque, qu'une entente involontaire permet parfois d'échanger avec un chat. » Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, 1955.

Selon Claude Lévi-Strauss, l'homme à l'état sauvage, dit naturel, n'existe pas. En effet, il n'existe qu'à travers un état social, un modèle de société humaine, qui définit les rapports de l'homme à sa collectivité et illustre les relations de forces des différentes sociétés contemporaines. « L'homme naturel n'est ni antérieur, ni extérieur à la société. Il nous appartient de retrouver sa forme, immanente à l'état social hors duquel la condition humaine est inconcevable ; donc, de tracer le programme des expériences qui 'seraient nécessaires pour parvenir à l'homme naturel' et de déterminer les moyens de faire ces expériences au sein de la société. »¹ L'ethnographie relativise la fascination exotique exercée par les civilisations extra-occidentales. Désormais, ce ne sont plus des objets que l'on rapporte de ses voyages mais une façon de regarder pour souligner les différences ainsi que les invariants et les structures.



Pourquoi aller chercher au bout du monde ce qui s'offre à nous au quotidien dans de petits objets collectés dans la nature : galets, morceaux de bois roulés par la mer, silex, racines. De la même façon, le facteur Cheval ramasse sur la route une pierre dont la forme est si travaillée qu'il juge qu'aucun homme n'aurait pu la produire. Ce sera la première pierre de son palais idéal. La nature fournit un matériau brut que l'homme transforme en œuvre d'art par le regard qu'il pose sur lui.

3. L'adieu au voyage

« Je hais les voyages et les explorateurs. »
Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, 1955

Les surréalistes, d'une part, mais aussi Jean Dubuffet posent un regard critique sur les arts dits « culturels ». La société occidentale a engendré deux guerres meurtrières et la technique suscite désormais une méfiance plus qu'un espoir d'évolution. « Je crois que c'est dans cet « art brut » – dans cet art qui n'a jamais cessé de se faire en Europe parallèlement à l'autre, cet art sauvage auquel on ne prête attention, et qui lui-même, bien souvent ne se doute pas qu'il s'appelle art – qu'on peut au contraire trouver l'art européen authentique et vivant. »¹ On peut voir dans l'exposition des œuvres dont la composition épurée témoigne d'une recherche de simplicité, en quête d'un geste « premier » dénué de toute pollution culturelle comme *Animaux endormis* d'André Masson (1930) ou *L'Imbécile* de Max Ernst (1961) que l'exposition présente en résonance avec des œuvres d'art brut.

1 - Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, 1955

2 - Jean Dubuffet, extrait de la conférence *Honneur aux valeurs sauvages*, 1951



Adrien Martias,
Sans Titre, 1938-1943.
Pierre calcaire, métal,
13,6 x 30 x 6,5 cm.
Donation de L'Aracine,
1999. Villeneuve d'Ascq,
LaM
© Domaine public
© Nicolas Dewitte / LaM

Max Ernst grave des visages sur des parpaings (*Sedona Mask*, 1948) et ce travail n'est pas sans rappeler les sculptures dites « Barbus Müller » d'Antoine Rabany taillées dans la pierre ou le granit et les animaux sculptés dans le calcaire de l'asile par Adrien Martias entre 1936 et 1943. Aux matières naturelles, Max Ernst préfère néanmoins un élément manufacturé et sa démarche est différente : il crée volontairement la simplicité là où les artistes d'art brut utilisent la matière dont ils disposent : pierre locale ou mur de l'asile.

Claude Cahun, dans sa photographie de 1932 intitulée *Le Père*, compose une créature hybride à partir d'éléments familiers (plume, cuillère, etc.) : arborant avec panache une plume sur sa tête, la figure du père apparaît également fragile et dérisoire, percée en plein cœur et clouée au sol comme une simple marionnette. Regardons à présent les photos de navet anthropoïde qui n'ont, à ce jour, pas été attribuées. Elles appartenaient à André Breton qui les avait reçues du Dr Ferdière. Les navets ont été réalisés, comme l'indique la légende de la photographie, par un « psychopathe » dont l'identité nous est inconnue. Les légumes disposés comme des humains assis s'apparentent à des êtres étranges, des

monstres. Dans les deux cas, nous sommes face à des photographies en noir et blanc et des compositions anthropomorphes, mais le geste créateur est dans un cas pleinement assumé, dans l'autre, on ne sait pas, même si le navet a été intentionnellement gravé. Faut-il pour autant préférer l'art brut aux arts « culturels » ? Nous laisserons à Dubuffet le mérite de poser cette question.

Voyager dans l'exposition *Chercher l'or du temps*, c'est voyager d'un continent à l'autre avec des œuvres provenant de différentes civilisations. C'est aussi voyager dans le temps en montrant comment l'Occident a construit son rapport à l'autre – notamment les colonies – en en faisant un objet exotique ou sensationnel avant de s'interroger sur sa véritable nature. C'est enfin effectuer un voyage philosophique qui nous rappelle « qu'on court le monde, d'abord à la recherche de soi »¹. En croisant surréalisme et art brut, l'exposition nous montre comment artistes, intellectuels ou autodidactes ont modifié les frontières esthétiques de leur temps. Le terme d'art brut est utilisé par Jean Dubuffet en 1945 pour désigner les productions de personnes exemptes de culture artistique. « Alors, c'est de l'art ? » Persévérant, cet élève. Et si nous l'invitions au voyage ?

Dans les programmes

Se chercher, se construire

5^{ème} : Le voyage et l'aventure : pourquoi aller vers l'inconnu ?

Enjeux littéraires et de formation personnelle :

- découvrir diverses formes de récits d'aventures, fictifs ou non, et des textes célébrant les voyages ;
- comprendre les motifs de l'élan vers l'autre et l'ailleurs et s'interroger sur les valeurs mises en jeu ;
- s'interroger sur le sens des représentations qui sont données des voyages et de ce qu'ils font découvrir.

Indications de corpus :

On étudie :

- en lien avec la programmation annuelle en histoire (thème 3 : L'Europe et le Monde aux XVI^e et XVII^e siècles), des extraits d'œuvres évoquant les Grandes Découvertes (récits contemporains ou postérieurs à cette époque, non fictifs ou fictifs)

On peut aussi étudier sous forme d'un groupement de textes des poèmes évoquant les voyages et la séduction de l'ailleurs ou un roman d'aventures

Première : histoire

Questions pour comprendre le XX^e siècle : Thème 4 – Le temps des dominations coloniales

- Le partage colonial de l'Afrique à la fin du XIX^e siècle
- L'empire français au moment de l'exposition coloniale de 1931 : réalités, représentations et contestations

Première : histoire des arts

La colonisation menant à la découverte par les occidentaux de civilisations hors du continent européen a profondément marqué l'art. Dans le cadre de l'histoire des arts, il est possible d'approfondir cette influence à travers des manifestations apparemment opposées :

Le Palais de la Porte Dorée (actuelle CNHI) a été construit à l'occasion de l'Exposition coloniale

de 1931 par l'architecte français Albert Laprade, dans l'esprit du mouvement Arts & Crafts de John Ruskin. Le bas-relief de la façade du palais a été réalisé par Alfred Janniot, déjà connu pour la réalisation du décor du paquebot Ile-de-France en 1927. Les fresques intérieures comme le bas-relief cherchent à montrer les bienfaits de la colonisation et à promouvoir l'empire colonial français. On y retrouve des représentations des grands ports maritimes et des aéroports de l'Afrique, de Madagascar, des Antilles, de l'Asie et de l'Océanie, l'objectif étant de montrer les richesses économiques et humaines des colonies françaises.

L'influence de l'art africain sur l'art européen est éclatante à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, les œuvres étant connues grâce aux expositions coloniales de 1889 à Paris, 1898 à Bruxelles. Elle est très sensible sur l'art moderne, dont Paris est une des capitales. Un travail sur les masques qui ont influencé Picasso, Gauguin, Braque, Vlaminck, mais aussi sur des poètes comme Apollinaire peut être fait.

L'iconographie sur la colonisation est particulièrement riche. Elle permet d'analyser la représentation de la colonisation et de l'indigène en France. De nombreuses affiches de propagande ont été éditées pour célébrer les grandes dates de l'entreprise coloniale, comme le centenaire de la présence française en Algérie. La publicité a largement utilisé le thème colonial en utilisant les stéréotypes sur les indigènes. L'Empire colonial sert de cadre à des films, dans des œuvres de fiction comme *Pepe le Moko* de Julien Duvivier en 1936, ou des documentaires comme *La Croisière noire* de Léon Poirier en 1925.

La colonisation a suscité une littérature d'une grande variété, romans, récits de voyage, livres d'aventure, bandes dessinées, qui ont participé à la construction des mythes coloniaux. Mais la littérature a aussi été l'un des grands moyens d'expression des contestations. Des intellectuels français (André Gide, *Voyage au Congo*, 1927 ou Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* en 1934) et des colonisés (Léopold Sedar Senghor, René Maran, Aimé Césaire...), ont pris la plume pour dénoncer les abus du système colonial. Eduscol

Texte en écho

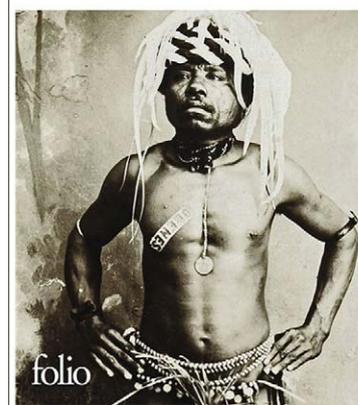
Didier Daeninckx, *Cannibale*, 2000

Le roman de Daeninckx nous plonge dans l'ambiance de Paris en 1931, à la veille de l'inauguration de l'Exposition coloniale. L'intrigue s'inspire d'un fait réel : quelques jours avant l'ouverture, tous les crocodiles meurent d'un coup. Une solution est négociée par les organisateurs avec le cirque Höffner de Francfort-sur-le-Main qui, souhaitant renouveler l'intérêt du public allemand, échange ses crocodiles contre autant de Kanaks. Cent onze Kanaks avaient en effet été envoyés à Paris pour représenter la Nouvelle Calédonie. Exhibés comme des animaux au jardin d'Acclimatation, ils doivent jouer les cannibales dans un enclos pour divertir les visiteurs. Ce roman court et facile à lire permet de contextualiser l'exposition avec des élèves du CM2 à la 3^{ème}.

« De quel droit mettez-vous les oiseaux en cage ?
De quel droit ôtez-vous ces chanteurs aux bocages,
Aux sources, à l'aurore, à la nuée, aux vents ?
De quel droit volez-vous la vie à ces vivants ?
Victor Hugo

Nous avons longé la Seine, en camion, et on nous a parqués derrière des grilles, dans un village kanak reconstitué au milieu du zoo de Vincennes, entre la fosse aux lions et le marigot des crocodiles. Leurs cris, leurs bruits nous terrifiaient. [...] Au cours des jours qui ont suivi, des hommes sont venus nous dresser, comme si nous étions des animaux sauvages. Il fallait faire du feu dans des huttes mal conçues dont le toit laissait passer l'eau qui ne cessait de tomber. Nous devions creuser d'énormes troncs d'arbres, plus durs que la pierre, pour construire des pirogues tandis que les femmes étaient obligées de danser le pilou-pilou à heures fixes. [...] J'étais l'un des seuls à savoir déchiffrer quelques mots que le pasteur m'avait appris, mais je ne comprenais pas la signification du deuxième mot écrit sur la pancarte fichée au milieu de la pelouse, devant notre enclos : Hommes anthropophages de Nouvelle-Calédonie.

Didier Daeninckx
Cannibale



Nous sommes restés dans le froid, sans vêtements, avec juste un bout de manou autour des hanches. On nous a mis derrière des grilles, comme des bêtes sauvages, entre la fosse aux lions et le marigot des crocodiles... Tout le monde nous présente comme des cannibales, les enfants nous jettent des cacahuètes, on prétend que nous vivons avec plusieurs femmes alors que nous sommes tous de fervents catholiques... Nos compagnes étaient obligées d'exhiber leurs seins, alors que chez nous elles gardent leur robe missionnaire même pour se baigner dans la mer. Les gardiens nous frappent si nous oublions de pousser des cris d'animaux féroces devant les visiteurs ! Ce qu'on nous donne à manger, nos chiens s'en détournent. »

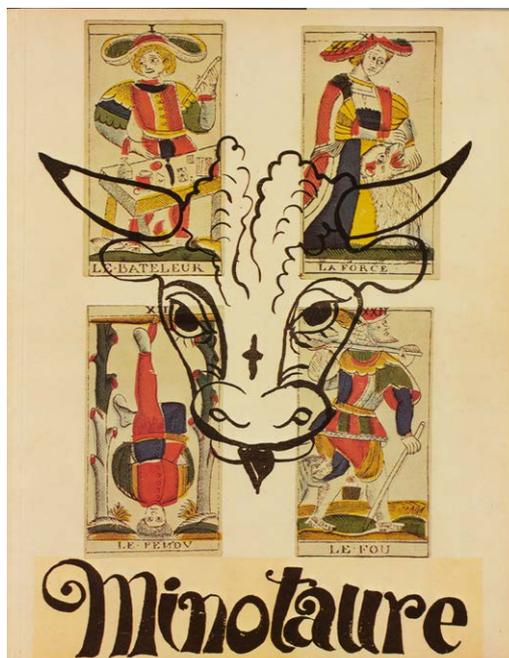
L'image surréaliste entre fiction et réalité

Par Agnès Choplin

« L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel. »

Gaëtan Picon, *Journal du surréalisme 1919-1939*, Skira, 1976, p.123

Couverture composée par André Derain, *Minotaure*, no 3-4, Paris, Albert Skira, décembre 1933.
© Adagp, Paris, 2022



Cette exposition est l'occasion de s'interroger sur la notion de représentation, qui ne va pas de soi pour nos élèves. Les artistes surréalistes représentent-elles-ils vraiment quelque chose ? Et de quelle nature est cette chose qu'elles et ils figurent ? Nous rejoignons le grand questionnement du cycle 4 sur la représentation dans ses rapports à la réalité et à la fiction. Essayons d'y voir plus clair à travers quelques exemples puisés dans l'exposition.

Commençons par observer la couverture n°3-4 de la revue *Minotaure* de 1933 : celle-ci se compose de quatre éléments rectangulaires et d'un grand titre en bas. Sur cette trame se superpose un dessin au trait noir assez large qui représente la tête du minotaure, la créature

mythologique. Sur cette couverture, il y a bien cinq éléments représentés dont un, celui du minotaure, qui fait référence à l'univers de la fable et qui nous ouvre déjà les portes de la fiction. De même, les cartes ne sont pas là par hasard : cartes à jouer mais aussi cartes divinatoires, elles permettent d'accéder à un outre-monde qui échappe à la raison.

Malgré tout, c'est bien la réalité d'une ligne noire associée à des aplats de couleur qui s'impose avant tout à notre regard.

La fonction de cette couverture est également de renseigner le lecteur sur le contenu de la revue. À part le nom « Minotaure », nous pouvons lire en bas des cartes les mots « le bateleur », « la force », « le pendu » et « le fou ». Le rapprochement sur une même couverture d'éléments aussi hétéroclites, en lien avec une forme d'ésotérisme, nous plonge immédiatement dans un univers surréaliste.



Avec le *Paysage* de Marguerite Sirvins, nous sommes de plain-pied dans les arts plastiques. Le titre est sans ambiguïté. L'artiste représente un paysage montagneux qui se compose de quatre plans distincts. Les rochers sont beiges, l'herbe est verte, et l'eau et le ciel sont bleus. Tout est en ordre. Néanmoins, l'échelle disproportionnée des humains représentés à

Marguerite Sirvins,
Paysage avec barques, chasseurs et animaux, vers 1940.
Fils de soie brodés sur tissu, 60 x 80 x 2 cm.
Villeneuve d'Ascq, LaM
© Domaine Réservés
© / LaM Lille métropole musée d'art moderne d'art contemporain et d'art brut

l'arrière-plan introduit déjà une distorsion par rapport au réel. Par ailleurs, le support semble curieusement mou ; il s'agit en effet d'une broderie de fils de soie et de coton sur toile. Les matériaux utilisés pour la confection de l'œuvre s'imposent avec autant de force que le sujet représenté sur la broderie : ils imposent leur présence physique, leur matérialité. Ils évoquent les tapisseries médiévales représentant les travaux des mois.

À travers des petites scènes qui évoquent le rapport bucolique et paisible des humains avec la nature, c'est une histoire qui nous est visuellement contée et qui nous fait basculer dans un univers fictionnel.

Yves Tanguy,
L'inspiration, 1929.
Huile sur toile,
130 x 97cm. Rennes,
musée des Beaux-Arts
© Adagp, Paris, 2022
© MBA, Rennes, Dist.
RMN-Grand Palais /
Patrick Merret



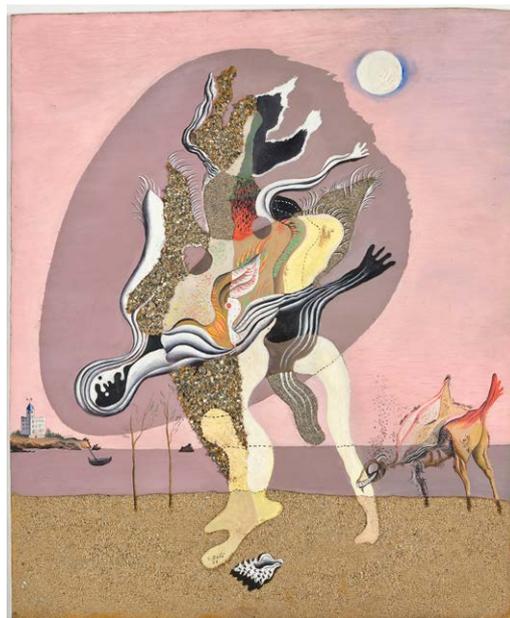
Salvador Dalí, *L'âne pourri*, 1928.
Huile, sable, gravier
sur Isorel, 61 x 50 cm.
© Salvador Dalí, Fundació
Gala-Salvador Dalí /
Adagp, Paris 2022
© Centre Pompidou,
MNAM-CCI / Bertrand
Prévost / Dist. RMN-
Grand Palais

Nous poursuivons notre exploration avec *L'inspiration* de Yves Tanguy. Le titre introduit d'emblée une polysémie : il renvoie à la fois au souffle de la respiration et au souffle créateur. La représentation du souffle est matérialisée dans le paysage par trois lignes rayonnantes qui sortent de la nuée céleste centrale. Ce souffle vient donner vie à un homoncule qui en a bien besoin.

Le tableau, à la manière des peintures religieuses évoquant la Genèse, semble proposer un récit des origines. Une lumière plutôt douce règne déjà dans l'espace et attribue des ombres aux volumes

représentés. La terre et le ciel ont été créés. Puis c'est l'apparition de la vie qui ne se cristallise pas encore sous une forme animale ou humaine. C'est comme si nous assistions en direct au mystère de la création. Les couleurs retiennent leur souffle mais c'est bien l'air du large, pour ce fils de marins bretons qu'était Yves Tanguy, qui traverse cette surface de peinture à l'huile sur toile. La fiction qui nous est proposée est celle de l'histoire de la création de la vie dans sa progression germinative.

Le tableau de Tanguy rejoint les propos que formule Ferdinand Alquié dans *Philosophie du surréalisme* (1955) : « Le surréalisme entreprend de réconcilier le désir et la représentation ; mais, malgré son espoir dans le futur, c'est surtout sous le signe d'un retour à l'en-deçà qu'il conçoit cette réconciliation. »



L'âne pourri de Dalí nous confronte à une représentation plus sombre que les œuvres vues jusqu'ici. Pourtant l'espace est construit avec une ligne d'horizon qui pourrait autoriser à classer cette œuvre dans les paysages marins si les figures n'avaient pas une telle importance. La plus grande s'impose aussi par sa matérialité : sable et du gravier la composent. Cette forme est traversée obliquement par une figure humaine, peut-être féminine si on se fie à la représentation d'un sein et de poils pubiens. À droite se trouve une figure de chèvre ou de mouton en état assez avancé de décomposition. Sa tête est attaquée par un essaim de mouches. L'astre semble participer au carnage en imposant des couleurs exsangues.

Où est l'âne annoncé par le titre ? N'est-il déjà plus là ou est-il putréfié dans l'œuf cosmique suspendu dans les airs ? Le paysage aride avec ses arbres squelettiques concourt au climat inquiétant. Il y a pourtant de l'eau mais elle est de la même couleur que la forme ovoïde. Le sol est alourdi d'une matière sableuse ou faite de gravier. La réalité de la matière se met au service du sujet qui semble être aussi l'hybridité entre le monde animal et le monde humain. Les deux univers seraient menacés d'extinction par une rationalité étouffante rendue manifeste par l'architecture couronnée de drapeaux à l'arrière-plan.

Laissons la parole à Dalí :

« Toute mon ambition sur le plan pictural consiste à matérialiser avec la plus impérialiste rage de précision les images de l'irrationnalité concrète. »



C'est une autre histoire que raconte André Masson dans ses *Animaux endormis* de 1930. Cette peinture peut trouver un écho dans celle de Klee portant le titre *Des animaux se rencontrent* de 1938 et qui avait été montrée dans l'exposition du LaM *Paul Klee entre-mondes* (19 novembre 2021 – 27 février 2022).

Ici, Masson a sans doute tracé des courbes de façon rapide, si ce n'est automatique, qui occupent presque tout le support. Dans ces surfaces, il a posé des couleurs de façon plus ou moins régulière. Au sein de ces formes, on peut chercher des éléments graphiques ou des figures qui ne s'affirment pas d'emblée. Si l'on devine un bec, un œil, une mamelle ou un sein, la représentation ne permet pas toutefois d'identifier un animal précisément.

La gamme colorée évoque des éléments naturels mais le sujet semble être, comme chez Tanguy, celui de la germination de la nature. La réalité est celle des formes alanguies qui s'imbriquent doucement les unes dans les autres. Elles forment un espace qui se niche au creux des couleurs froides et lavées. Nous retrouvons comme chez Tanguy le principe vital qui préside à la création d'êtres vivants.



Max Ernst, *Fleurs de coquillages*, 1929.
Huile sur toile,
129 x 129 cm. Paris,
Centre Pompidou - Musée
national d'art moderne
- Centre de création
industrielle
© Adagp, Paris, 2022
© Centre Pompidou,
MNAM-CCI / Bertrand
Prévost / Dist. RMN-
Grand Palais

André Masson, *Animaux endormis*, 1930.
Huile sur toile,
81 x 116 cm. Paris, Centre
Pompidou Musée national
d'art moderne - Centre
de création industrielle
© Adagp, Paris, 2022
© Centre Pompidou,
MNAM-CCI / Bertrand
Prévost / Dist. RMN-
Grand Palais

L'atmosphère est plus chaleureuse dans les *Fleurs de coquillages* de Max Ernst. La réalité des couleurs s'impose d'autant plus que le format de l'œuvre s'est élargi. Le fond est occupé par une composition abstraite difficilement associable à des tiges de fleurs. De multiples surfaces arrondies viennent transpercer les aplats de couleurs chaudes pour éclore sur la peau de la peinture, sous nos yeux émerveillés. La matière est irrégulière. Est-elle obtenue par la technique du frottage qu'a inventée Max Ernst ou est-elle le résultat de l'utilisation d'un peigne appliqué dans la peinture encore fraîche ? Les dimensions et les formes des fleurs sont variées. Chacune constitue un petit univers à l'échelle planétaire. Nous voici en suspens entre l'animal et le végétal. L'espace magique et somptueux fait fleurir ces nénuphars d'huîtres, comme un lointain écho aux œuvres impressionnistes.

Jean Dubuffet, *Jardin l'Hourloupe*, 1966.
Vinyle sur toile,
97 x 130 cm. Paris,
Fondation Dubuffet.
© Adagp, Paris, 2022
© Paris, Fondation
Dubuffet



C'est l'usage comparable d'une trame qui nous conduit à notre dernier exemple, le *Jardin l'Hourloupe* de Jean Dubuffet.

Dans cette dernière étape, un certain réel a disparu. Nous serions bien en peine de trouver des éléments végétaux. C'est le graphisme omniprésent qui donne le tempo sur presque toute la surface du support. Il s'agit d'un tracé quasi-automatique comme l'on peut en produire quand notre attention est accaparée par une autre activité. La réalité devient kinesthésique. Les couleurs sont issues des traditionnels stylos bleus et rouges. Arbitraires, elles ne sont là que pour matérialiser un jeu formel qui anime l'espace de la toile. Avec cette œuvre, nous sommes sortis de la temporalité historique du surréalisme. Dans ce puzzle déjanté apparaissent néanmoins des motifs très variés qui bruissent à la surface. Ils nous parlent de la vie de la matière comme une espèce de vision élargie au microscope. L'extrême simplification des formes n'est plus de l'ordre de la représentation.

À travers ces exemples, nous avons pu constater que chaque artiste joue avec les notions de représentation, de réalité et de fiction d'une manière personnelle. Elles sont comme des jalons qui ponctuent un espace de jeu et de création pour les auteurs. Ces concepts ouvrent un espace où de multiples tensions peuvent advenir, recomposant sans cesse le paysage des œuvres. Cela rejoint la définition du surréalisme formulée par Breton : « Je crois à la résolution future de ces deux états en apparence si contradictoires que sont le rêve et la réalité, une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire. » Nous comprenons peut-être mieux maintenant l'affirmation de Ferdinand Alquié qui écrit que « la conscience surréaliste est donc avant tout « relation », et naît toujours d'une mise en relation. »

Questions d'enseignement

Comment un élément fictionnel peut engendrer un travail plastique en ayant recours à la narration visuelle ?

Un travail interdisciplinaire avec les professeurs de lettres semble particulièrement adapté à cette problématique, en évitant toutefois qu'une discipline subordonne l'autre. Il est intéressant d'insister sur la variété extrême de la nature de la fiction. Pourquoi ne pas utiliser la notation de ses rêves ?

Comment de nouvelles procédures ou techniques peuvent-elles contribuer à enrichir la matérialité d'une réalisation ?

La technique du frottage est une procédure commode pour un relevé du réel autrement que par le biais de la représentation.

Quelle place le hasard peut-il occuper dans l'expression plastique ?

On peut inciter les élèves à utiliser des éléments aléatoires pour exprimer quelque chose de personnel. Se pose ainsi la question de la place de l'auteur dans la production plastique.

Ressources

CATALOGUE D'EXPOSITION

Chercher l'or du temps. Surréalisme, art naturel, art brut et art magique, LaM - Snoeck, 2022

—

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Dossier pédagogique de l'exposition *L'autre de l'art*, LaM, 2014.

<https://www.musee-lam.fr/sites/default/files/2019-01/Dossier-pedago-L-autre-de-l-art-SV.pdf>

—

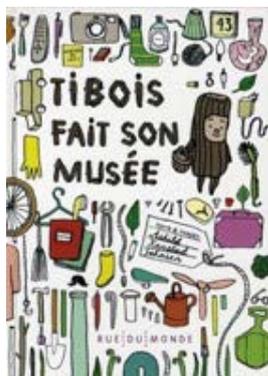
REVUE

La revue universitaire *Déméter*, coordonnée par le Centre d'études des arts contemporains de l'université de Lille, s'est associée au LaM pour réaliser un numéro thématique en ligne en lien avec l'exposition.

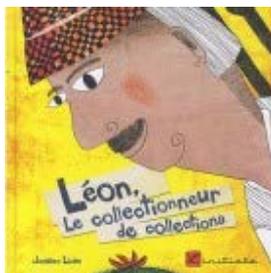
<https://demeter.univ-lille.fr/>

—

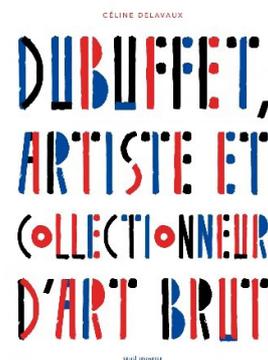
ALBUM JEUNESSE



Tibois fait son musée



Léon, le collectionneur de collections



Dubuffet artiste et collectionneur d'art brut

Contrepoint contemporain

Étienne Chabaud. *Lâme*

7 octobre 2022 – 22 janvier 2023

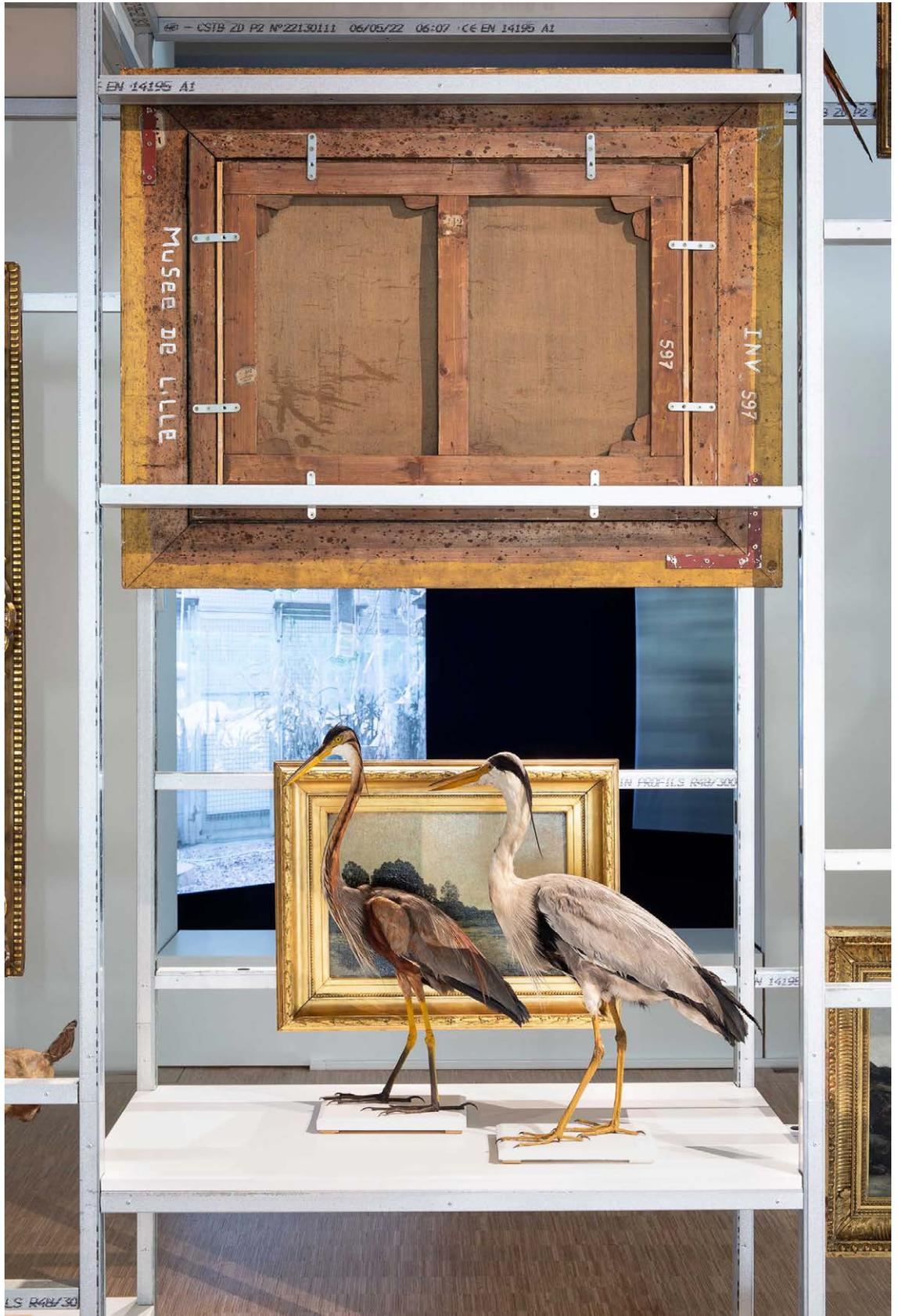
Pour sa première exposition muséale, Étienne Chabaud a choisi le titre *Lâme* qui associe le nom du musée à la lame, objet tranchant qui coupe dans le vif, et à l'âme, qui insuffle la vie : l'outil de mise à mort se confond ainsi avec le souffle qui met en mouvement. À l'image de ce titre qui relie les contraires, l'exposition est en tension entre des perspectives contradictoires.

Y sont mis en présence des éléments disparates : un ensemble d'œuvres de ces dix dernières années, des dessins de son enfance et de nouvelles productions dont certaines ont été créées à partir d'éléments prélevés au LaM et dans des institutions scientifiques et culturelles de la ville de Lille.

Au cœur de l'exposition se trouve une installation multimédia intitulée *La Nuit sauve*, qui interroge les systèmes de classification et d'enfermement des corps animaux et constitue un travail central dans l'œuvre de l'artiste. Montrée pour la première fois dans une version encore inachevée et en perpétuelle évolution, cette installation fonctionne comme une exposition au cœur de l'exposition.

Lâme est une exposition de contradictions, de métamorphoses et d'hybridations, autant de processus récurrents dans le travail d'Étienne Chabaud, qui prélève des fragments, les coupe, les plie, les brutalise, les transforme ou les combine pour générer de nouvelles formes et des écarts dans lesquels peut s'immiscer et se développer la pensée.

Artiste français né en 1980, Étienne Chabaud a présenté son travail dans de nombreuses institutions et galeries, en France et à l'étranger, notamment en 2009 au Palais de Tokyo, Paris, en 2018 à La Kunsthalle, Mulhouse, ou en 2019 à la Triennale d'Okayama, Japon. Il est représenté par les galeries Esther Schipper à Berlin et Labor à Mexico.



Étienne Chambaud,
Inhabitat (détail), 2022.
Peintures de paysage et
spécimens de zoologie,
acier, bois
477 x 843,9 x 75 cm.
Photo : N. Dewitte / LaM

Rendez-vous enseignant·es

et visites-ateliers autour de l'exposition

POUR LES ENSEIGNANT·E·S

—

Visites-découvertes

Des visites guidées de l'exposition sont proposées aux enseignant·es les mercredis et samedis suivant l'ouverture des expositions.

Mercredi 19 octobre 2022 à 10h, 14 h ou 15 h 30

Samedi 22 octobre 2022 à 14 h ou 15 h 30

—

Cycle de formation

L'art magique chez les surréalistes

Sur les pas d'André Breton, cette séance propose une immersion dans le monde du rêve et du merveilleux : curiosités de la nature, petits jeux surréalistes, œuvres ésotériques et « l'Amour fou » ensorcelant seront au rendez-vous.

La présentation est suivie d'un atelier de pratique artistique en lien avec l'exposition.

Mercredi 21 septembre 2022, de 14 h 30 à 17 h

Pour vous inscrire : accueil@musee-lam.fr

AVEC VOS CLASSES

—

MATERNELLES

Monstres et Cie

À partir de 4 ans

Après une découverte des créatures étranges qui se cachent dans l'exposition, les enfants pourront à leur tour puiser dans leurs rêves et leur imaginaire pour faire surgir, sur le papier ou en volume et en mêlant diverses techniques, des êtres fantastiques.

—

ÉLÉMENTAIRES

Les aventuriers du trésor perdu

Visite active. Durée : 1 h

A la manière d'une chasse au trésor ou d'une enquête, les élèves se mettront en quête d'indices cachés dans l'exposition Chercher l'or du temps pour accéder au trésor perdu.

Tape à l'œil

L'œil est très présent dans l'univers des surréalistes et des créateurs et créatrices d'art brut. L'œil fermé, l'œil ouvert, l'œil intérieur ou celui qui regarde le monde, le troisième œil, l'œil au beurre noir... : les enfants pourront s'approprier ce motif et le décliner sous toutes ses formes. Une fois rassemblés, tous ces yeux s'animeront et produiront un effet étrange et hypnotique.

RÉSERVER

—

Pour réserver une visite, un atelier ou une activité complémentaire avec ou sans guide, le Service réservation est à votre écoute du lundi au vendredi de 9 h 30 à 12 h et de 14 h à 16 h.

CONTACTS

—

Service réservation

(Caroline Matton / Érika Lefebvre)

Tél : +33 (0)3 20 19 68 88/85

Fax : +33 (0)3 20 19 68 62

reservation@musee-lam.fr

Chargée de développement de l'éducation artistique et culturelle (EAC) et des outils de médiation

Élodie Couécou

Tél. : +33 (0)3 20 19 68 44

ecouecou@musee-lam.fr

Enseignantes missionnées

Agnès Choplin : agnes.barincou@ac-lille.fr

Stéphanie Jolivet : stephanie.jolivet@ac-lille.fr

Marie Demarcq : marie.demarcq@ac-lille.fr

Passe-passe

Que nous disent nos sens lorsque nous touchons un objet sans le voir et comment nous le représentons-nous mentalement ? C'est autour d'un dispositif tactile réalisé pour l'exposition Chercher l'or du temps que les élèves feront l'expérience de la boîte sensorielle. Ils et elles pourront interpréter en mots puis en créations plastiques ce qui s'y trouve.

—

COLLÈGES ET LYCÉES

Tape à l'œil

L'œil est très présent dans l'univers des surréalistes et des créateurs et créatrices d'art brut. L'œil fermé, l'œil ouvert, l'œil intérieur ou celui qui regarde le monde, le troisième œil, l'œil au beurre noir... : les élèves pourront s'approprier ce motif et le décliner sous toutes ses formes. Une fois rassemblés, tous ces yeux s'animeront et produiront un effet étrange et hypnotique.

Musée imaginaire

Après une visite de l'exposition, les élèves seront invité·es à réaliser un musée imaginaire constitué d'objets naturels, collectés, transformés, fabriqués, afin de faire dialoguer les formes et de réveiller l'imaginaire.

LaM
1 allée du Musée – 59650 Villeneuve d’Ascq, France
T. : + 33 (0)3 20 19 68 68
www.musee-lam.fr

Retrouvez le musée sur :

