

Parcours autour de l'expression de la temporalité

Proposition de Régine Carpentier, enseignante missionnée au LaM



Mimmo Rotella, *Colossale* 1962, Photo Philip Bernard © Adagp, Paris 2010



Introduction

En nous référant à cet adage, « L'image est l'œil de l'histoire » de Georges Didi Huberman, nous observerons dans ces parcours comment les œuvres du musée réfléchissent l'histoire de leur temps.

Traditionnellement, la peinture et la sculpture sont considérées comme les arts de l'espace, alors que la poésie et la musique constituent les arts du temps, selon la classification forgée par l'esthétique au milieu du XVIII^{ème} siècle par Lessing. Or les parcours proposés envisagent d'examiner comment la temporalité s'inscrit dans les collections du musée. Le terme de temporalité est ici repris à Catherine Millet, qui l'emploie dans le sens d'histoire collective présente de manière fortuite ou volontaire dans l'œuvre. Selon quelles modalités l'espace délimité par l'œuvre réfléchit-il cette temporalité ?

Par histoire, on peut entendre histoire fictive, histoire au quotidien, histoire personnelle, histoire du passé, histoire collective qui deviendra Histoire, histoire mythique, histoire de l'art, histoire culturelle. Parler de temporalité nécessite donc de prendre en compte la manière de raconter l'histoire, à savoir : le regard que l'artiste porte sur son époque, ou son environnement comme source de poésie nouvelle ou de dénonciation, dans l'ironie et la dérision, dans le regard critique sur son temps, dans le regard qui observe son époque et l'absorbe, mais aussi dans le regard porté sur l'histoire de l'art, la technique artistique nouvelle que lui inspire l'époque : le point de vue simultané dans le cubisme, le décollage d'affiches, l'usage des images d'actualité, des clichés photographiques retravaillés, le décalque, la broderie la couture etc.

Ainsi délimitée, **l'inscription de la temporalité** dans les œuvres semble une entrée commode pour un repérage pédagogique qui conduise les élèves à observer les œuvres par confrontations et comparaisons. Elles aident à construire des savoirs en histoire des arts comme en connaissance réfléchie du monde, et ce par le biais de différentes matières. Nous proposons ici un mode d'approche classificatoire, qui soit productif pour le travail pluridisciplinaire, en adéquation avec les nouveaux programmes d'histoire des arts. La problématique qui guide chacun de ces parcours thématiques sera la suivante : comment le langage plastique permet-il de représenter ce qui ne peut prendre figure sur la toile ?

I – Le temps présent inscrit dans l'œuvre à la manière de l'instantané : scènes de vie quotidienne

Raconter la vie quotidienne dans sa banalité, opposée à l'académique

L'abandon de la grande peinture d'histoire dans la marche vers l'abstraction évacue inévitablement le récit des événements historiques à caractère héroïque ou édifiant, exceptionnel ou singulier, au profit de sujets plus anecdotiques, quotidiens, parfois provocateurs, et ce depuis le XIX^{ème} siècle. La peinture de genre, celle de la vie quotidienne, prend le pas sur la grande peinture d'histoire, lorsque les artistes réalisent le projet moderne de Baudelaire « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » (Charles Baudelaire La modernité dans *Le peintre de la vie moderne*.) Catherine Millet le rappelle et affirme que « L'art est devenu contemporain en nous parlant de notre vie de tous les jours. »¹.

Scènes d'extérieur : dire le fugace

(Arts, techniques et expression : l'œuvre d'art et l'influence des techniques en collège. Arts, réalités, imaginaires : l'art et le réel en lycée)



Georges Rouault, *Personnages sur un banc*, 1906 / © Adagp, Paris, 2010

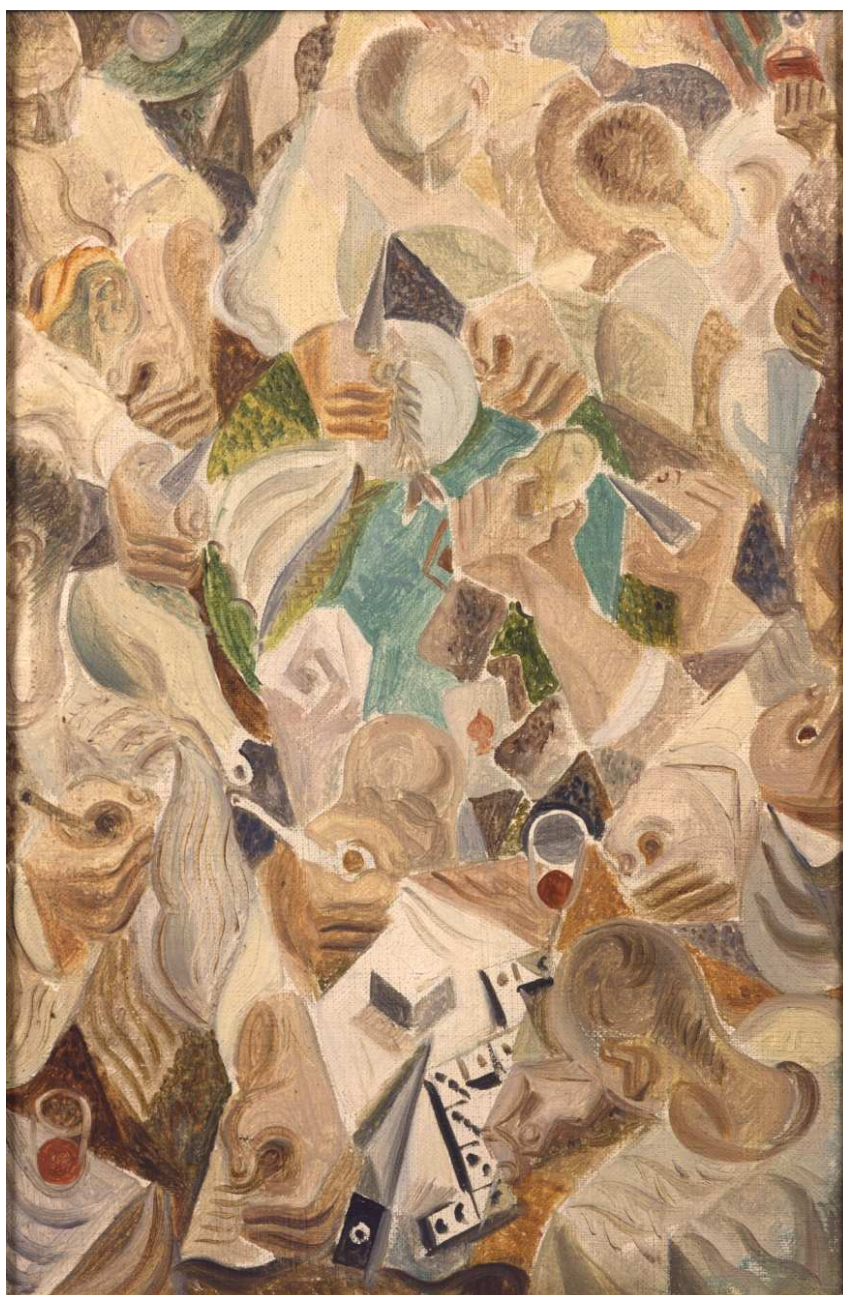
Dans *Personnages sur un banc* de Rouault 1906, peintre voisin du fauvisme, les coups de pinceau noirs qui entourent les silhouettes des personnages reproduisent la rapidité du coup de crayon de l'artiste en train de croquer la scène, mais disent aussi la vitalité et la poésie prosaïque des corps, la drôlerie de l'instant représenté : un couple s'enlace au nez et à la barbe des deux autres. Le regard de l'artiste se pose avec intérêt sur la scène, banale somme toute. Dans le tableau *La Famille* 1920 d'Henri Epstein, peintre polonais de

¹ *L'Art contemporain, Histoire et géographie*. Champs. Flammarion. P.31

l'École de Montparnasse, installé à La Ruche en 1913, déporté à Auschwitz et mort en 1944, nul événement particulier. Cet instantané relate un moment de détente où homme, femme, enfant et animaux jouissent d'un bonheur familial retrouvé (le tableau est réalisé en 1920) lors d'un pique-nique campagnard : la puissance des corps, humains comme animaux, et des éléments naturels se mêlent dans une grande proximité. Les larges traits de pinceau, épais, sombres et expressifs contribuent à imposer leur forte présence. Comment exprimer le bonheur est une question délicate, que ce soit en littérature comme en art, souvent une aporie qui pose les limites de la narration, du représentable.

Scènes d'intérieur : dire l'insaisissable

(Arts, espace, temps : l'œuvre d'art et l'évocation du temps et de l'espace en collège. Arts, sociétés, cultures : l'art et les identités culturelles en lycée)



André Masson, *Au cabaret*, 1923, / © Adago Paris, 2010

La composition du tableau d'André Masson *Au cabaret* en 1923, laisse apercevoir dans une vue en plongée tantôt une main, une pipe, une tête penchée, un verre ou un jeu de dominos, un visage. Le maelstrom de formes et de couleurs régulièrement enchevêtrées, tressées en arabesques ou en volutes semble faire entendre le brouhaha des conversations et l'odeur de la fumée de tabac. La toile fait vibrer l'atmosphère chaleureuse et conviviale de l'intérieur d'un cabaret, nous rappelant combien ces lieux de socialisation et de rencontres furent des pépinières d'idées nouvelles pour les artistes comme pour les classes populaires dans la première moitié du XX^{ème} siècle. (Le thème du cabaret se décline dans d'autres œuvres telles que : *Le Buveur* de Youla Chapoval 1946, ou encore *Le Bock* 1909 de Picasso.)

La scène d'intérieur suggérée de *Trois personnages sur fond bleu* de Lansky 1938-1940, peintre russe de l'école de Paris, montre trois figures humaines dont deux identifiables comme masculines, réunies autour d'une table centrale, à mi-chemin entre la figuration et l'abstraction. Le jeu très déconstruit de raies et de cercles de couleur, éclairé à de rares endroits de triangles de lumière découpe l'espace de manière assez anarchique, mais organise la répartition des personnages dans des zones séparées du tableau, aux trois angles d'un triangle à imaginer, comme pour départager des rôles sociaux, dans un espace qui se désagrège et peut renvoyer à la situation historique des années 1938/1940. L'ensemble produit une impression de vie bourgeoise et codifiée, figurée par les personnages, opposée à un environnement éclaté, mais échappe à un quelconque récit d'action. La scène fait ici l'objet de tensions entre la figuration humaine et l'espace, celui du décor et celui de la représentation : la référence au réel tantôt s'y dévoile ou tantôt s'y obscurcit. La narration se déconstruit dans le même temps que la représentation déconstruit la figuration, au moment où l'histoire se déconstruit aussi.

Ces scènes de vie quotidienne dépeignent chacune un moment plus ou moins fugace mais à valeur universelle, dans la mesure où elles racontent une histoire collective, intemporelle. En outre, l'examen du contexte historique et biographique, contemporain de la date de création, leur donne parfois une résonance et une tonalité singulières.

Raconter la vie dans sa durée : des autobiographies déguisées sous des formes variées



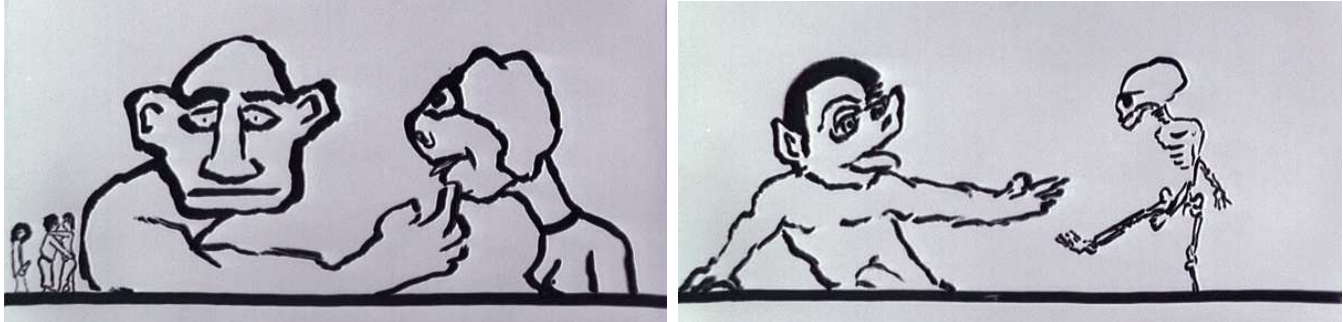
Carlo Zinelli, *Alpino stellato e animale rampante rossi*, / Photo Philip Bernard © droits réservés

Les personnages-silhouettes de **Carlo Zinelli**, artiste d'art brut italien, musicien et chasseur alpin dans la guerre d'Espagne, interné à l'hôpital psychiatrique de Vérone en 1947, sont figés dans des gestes répétitifs, occupés qu'ils sont à défiler, à partir en voyage, à jouer de la musique ou à monter à cheval ou en barque. Le défilé continu de ces sortes de petites marionnettes noires trouées, sur la feuille blanche, anime les différentes œuvres d'une façon mécanique et pourtant vivante, jusqu'à se transformer en un langage de pictogrammes : les éléments biographiques (le chapeau du chasseur alpin, les travaux des champs ou de la chasse) y deviennent formes, mais continuent de faire sentir leur poids de réalité.

Les petites terres cuites de **Louise Tournay** racontent différentes phases de la vie quotidienne et familiale, comme si leurs attitudes

avaient été saisies sur le vif. « Mes doigts rameutent des souvenirs enfouis »² dit-elle.

La Nature morte espagnole de Picasso se présente sous la forme d'un médaillon : à l'intérieur, tous les souvenirs d'une journée passée à Barcelone, dixit Savine Faupin, viennent s'y assembler dans un collage cubiste, un peu à la façon d'un sous-verre ou d'un reliquaire destiné à garder la mémoire du passé, ou d'une journée passée à Barcelone (Cf analyse jointe)



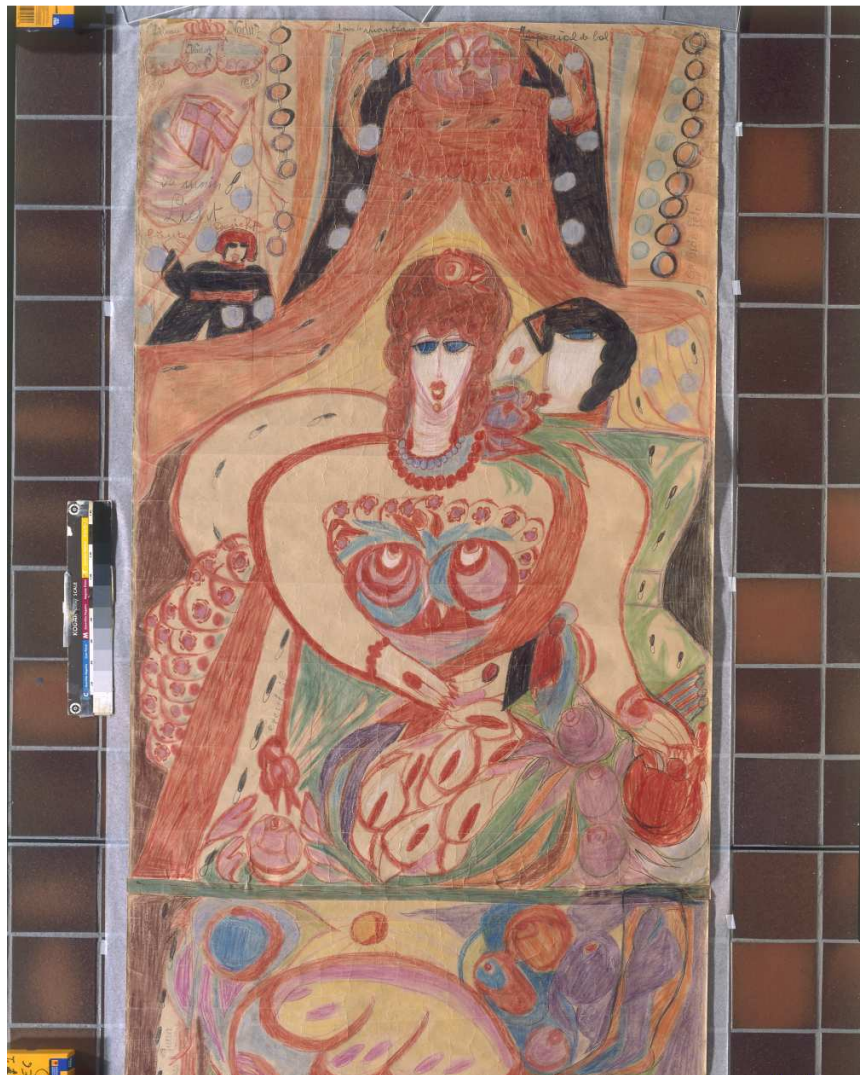
Jean-Michel Sanejouand, 2.3.72, 18h15 1972, / 4.11.73, 10h45 1973, / Photo André Morain © Jean-Michel Sanejouand

Les **Calligraphies d'humeur** 2.3.72, 18h15 1972, 4.11.73, 10h45 1973, 18.5.74, 16h05 1974 de Jean-Michel Sanejouand pourraient constituer une sorte de journal intime, comme le revendiquent les mentions de dates et d'heures. Ces petits dessins satiriques, tracés d'un trait noir épais sur fond blanc, présentent des petites saynètes assez terribles : un homme au groin de cochon attirant ou repoussant un squelette à l'expression féroce, un autre au visage hébété chatouillant le menton d'une femme au faciès de chien, le saut d'un plongeur en érection sur un corps féminin étendu dont la tête se trouve sous celle d'un autre qui fait ses pompes à l'envers, un personnage grimaçant dont la main exhibe un crochet de manchot, retenant par le pantalon d'un autre qui s'enfuit etc. Eros et Thanatos agitent les personnages. La gesticulation du quotidien, ainsi caricaturée, se joue de manière incongrue au dessus de la ligne noire, comme s'il s'agissait d'une scène de théâtre, « un petit théâtre de la cruauté » comme l'aurait nommé Antonin Artaud. Il serait non avenu d'y chercher toute confession autobiographique, sinon quelques fausses pistes, le titre et les dates : l'artiste revendique de cette manière la loufoquerie de l'espace imaginaire qu'il déploie. Mais il en désigne aussi le caractère arbitraire, arbitraire du geste du peintre et de son inspiration.

² Catalogue de l'exposition : *L'Aracine et l'Art brut*. Villeneuve d'Ascq, LaM. Oct. 2009.

II - Le passé et le temps qui passe : l'histoire collective et la mémoire individuelle

Raconter de manière implicite l'histoire collective impliquée dans la vie quotidienne



Aloïse Corbaz, Détail du *Cloisonné de théâtre*.

Le contexte historique se manifeste parfois par la présence de personnages politiques ou importants de l'époque, y compris et surtout dans les œuvres d'art brut, qui se rattachent ainsi à l'histoire contemporaine.

L'histoire personnelle d'Aloïse, avant son internement, l'a amenée à côtoyer la cour de Guillaume II. Les figures idéalisées de personnages historiques de haut rang surgissent à maints endroits du cloisonné : Napoléon Bonaparte et Joséphine dans la scène intitulée **Grande Fête de nuit à Paris**, le pasteur de Lausanne Gabriel Chamorel, pacificateur des émeutes en Suisse en 1918 représenté dans une médaille portant son nom en toutes lettres. D'autres éléments renvoient davantage à son histoire personnelle et s'y mêlent indifféremment : à la fin du deuxième acte un médaillon sépare les amants, aux effigies de l'asile de La Rosière où elle est internée.

Nedjar, né en 1947 d'origine juive, membre de la fondation L'Aracine, confectionne des sortes de poupées fétiches avec des chiffons, de la ficelle des morceaux de bois, qui sont ensuite trempées dans des bains de peinture, de terre, leur donnant des

allures sanguinolentes et torturées. Ces créatures, nommées en yiddish, semblent exorciser les réminiscences d'un passé terrible à affronter celui des camps de concentration.

Annette Messenger fabrique des cartes de France en 2006 à l'aide de peluches démontées, désarticulées, suggérant avec humour que l'identité d'un pays ne se réalise sans doute qu'avec des individus qui seraient restés de grands enfants, comme Lacan affirme qu'il n'y a que très peu d'adultes dans ce monde.

Ainsi le langage plastique est-il dicté par les problématiques scientifiques, historiques ou culturelles de chaque époque, que ce soit en art moderne, brut ou contemporain.

Le contexte culturel de l'époque influence non seulement la représentation mais aussi le langage plastique.

Citons rapidement le langage des tubes industriels de Fernand Léger et l'ère du progrès, les schémas techniques de Jean Perdrizet et la conquête de l'espace, la sacralisation de l'objet dans *Perfect Vehicles* de Allan Mac Collum et la société de consommation, la multiplication des visions de *La Cabane éclatée* de Daniel Buren et l'institution muséale en question, l'agrandissement photographique de *La Politique des Bactéries* de Lewis Baltz et la société de communication hypersécuritaire.

Témoigner explicitement de l'Histoire en train de se faire



Jacques Villeglé 122, rue du Temple, les présidentielles ou DC rue Littré à Lille /Photo Philip Bernard © Adagp Paris, 2010

Les dessins au crayon de couleurs d'Auguste Forestier, interné en 1914 après avoir fait dérailler un train à l'hôpital de Saint-Alban en Lozère intègrent des personnages célèbres de l'histoire, mais aussi des événements contemporains, qui ont pu frapper les esprits : c'est le cas pour **La guillotine va fonctionner une tête qui va tomber à Cisteron**. Les costumes des personnages, leur nom, le titre désignent avec précision l'événement.

L'œuvre-journal médiatique d'Alighiero Boetti *Anno 1988*, de la série *Copertine* qui contient d'autres années, se présente comme un ensemble de douze panneaux, chacun comportant lui-même douze dessins au crayon gris juxtaposés : douze mois, quatre semaines et trois rangées de magazines différents. L'artiste a décalqué des couvertures de magazines qui distillent l'information, les faits d'actualité au fil du temps. L'alignement des dessins gris finit par noyer la couleur de l'information quotidienne dans une uniformité significative : la sensibilité à l'actualité s'émousse avec la saturation des images médiatiques.

Les affiches décollées de Jacques Villeglé **122, rue du Temple, les présidentielles ou DC rue Littré à Lille** témoignent de cette volonté de l'artiste de poser un regard d'ethnologue en quelque sorte sur son temps. A l'inverse, Bernard Rancillac, artiste majeur au sein du mouvement de la figuration narrative, porte un regard critique sur l'histoire de la guerre au Vietnam, dans **Kennedy, Johnson, Nixon et le lieutenant Calley sur le chemin de Mylai** 1971.

Les images d'actualité sont mises en récit au service d'une dénonciation ou d'une critique de la part de l'artiste. Mais elles peuvent être aussi les traces d'un regard qui enregistre et renvoie les images de son temps. C'est alors le spectateur qui construit la dimension critique.

Il arrive aussi que le passage du temps modifie la réception de l'image. **Le mécanicien** de Fernand Léger est considéré comme une allégorie de la machine venue libérer l'homme moderne. Elle renvoie l'observateur d'aujourd'hui à l'enthousiasme du début du siècle pour la modernité, même si notre époque nous porterait davantage à lire l'œuvre comme une préfiguration des problèmes de notre temps : l'homme devenu machine.

III – Le temps déréalisé dans le mythe et la fiction : des espaces imaginaires

Le temps du mythe et de ses réinterprétations

(Arts, mythes et religions : l'œuvre d'art et le mythe, ses traces, ses modes d'expression en collège. Arts, ruptures, continuités : l'œuvre d'art et le dialogue des arts en lycée)



André Derain, *La Danse II (Trois danseuses)* 1906 / © Adagp, Paris, 2010

L'exemple du primitivisme et du mythe de l'Âge d'or

La description d'action, la danse, le bain chez Derain transforme un geste quotidien en motif plastique qui réinterprète l'idée d'un âge d'or, un passé idéal de l'humanité. La nudité et la danse y symbolisent une liberté et une harmonie naturelles, teintées d'un érotisme revendiqué. Les corps nus des baigneuses disposées en frise dans la xylographie *Nus vers 1906* déroulent différentes poses en pures formes, expressions d'une gestuelle primitive. La forme allongée des bois de lit sculptés de *La Danse I et II (Trois danseuses)* 1906 de Derain semble influencer sur la position des corps des danseuses, accusant leur gestuelle orientale, et forcées de se contorsionner par le manque de hauteur du support : il s'agit de retrouver une forme d'art plus primitive, comme dans les fresques ou les bas-reliefs. La séquence narrative est ici le prétexte à une recherche à la fois formelle sur les corps et à un propos plastique sur le primitivisme.

D'une toute autre manière, les portraits de Modigliani, inspirés tout à la fois des grands peintres de la Renaissance italienne, des statues nègres, des têtes de divinités khmères, des tableaux de Cézanne dont les reproductions étaient affichées dans son bureau, se réfèrent à cette Archaïe fabuleuse.

Un exemple de réécriture en peinture : la toilette de Vénus

La gestuelle de *La Fille au miroir* de Rouault 1905, relevant ses cheveux, le pied posé sur un banc, donne une certaine dynamique au tableau. Elle est accentuée par les contours sombres du corps vu de profil affalé sur la chaise, dont le visage regarde le spectateur grâce au miroir. Sa peau marbrée réfléchit les couleurs issues du décor bleuâtre délavé de la pauvre chambre. Tous ces éléments prennent le contre-pied de *La Toilette de Vénus ou Vénus au miroir* de

Velasquez (1647/1651), et prennent l'allure d'une démystification, voire d'une parodie. Vénus serait devenue fille de joie, dans toute sa profonde humanité à laquelle l'artiste rend hommage. En effet, son œuvre d'avant 1912 s'intéresse aux milieux humbles.

Par contraste, la déformation du corps et des objets chez Jules Leclercq dans *Vénus au miroir* vers 1950, ou encore *Odalisque au miroir*, entre 1950 et 1964, toutes deux copiées d'après image, tire sa force expressive de la facture maladroite et spontanée de la broderie. Les regards effarés de la Vénus dans le miroir ne sont pas sans faire penser à la question du désir, celui d'un homme enfermé pendant 40 ans. L'œuvre prend pour l'observateur la valeur fortuite d'un pastiche.

André Bauchant place le fleuve des enfers, *Le Styx*, en 1918, dans un paysage inquiétant, fait de roches noires dont la matière n'est pas sans évoquer les impressions inexplicables de certains rêves.

La lapidation de Bernard Buffet, datée de 1948, laïcise la scène : elle est rendue pathétique par les tons de grisaille et l'allongement rigide et graphique des corps, au point d'évoquer l'extermination juive ; au-delà il n'est pas non plus défendu d'y voir les actes de violence raciste de notre époque.

IV – Le temps de la fiction et les transfigurations du réel

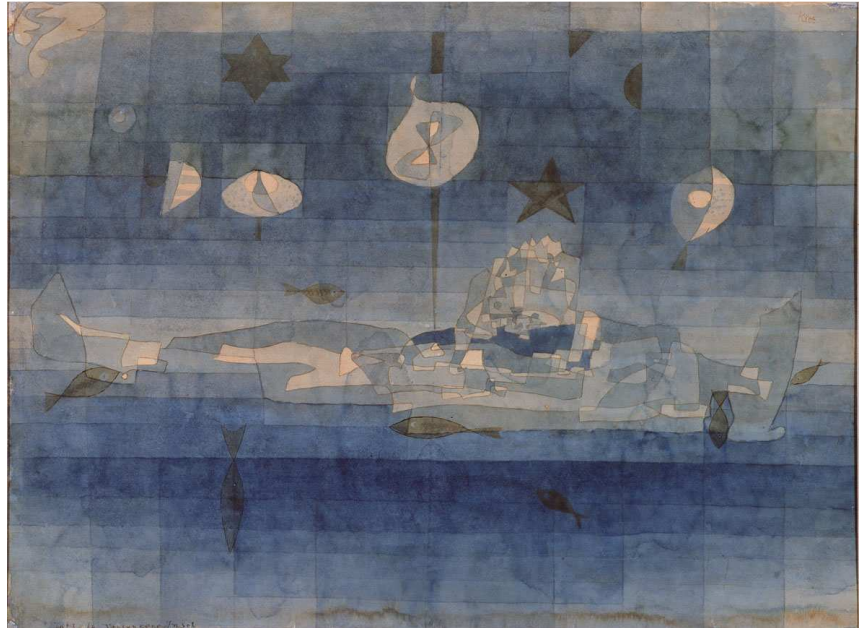
La vie rêvée habite souvent les œuvres d'art brut où les éléments du quotidien figés dans le temps des institutions psychiatriques sont projetés dans le temps de l'imaginaire du créateur : c'est le cas d'Aloïse, d'Adolf Wölfi, de Henri Darger qui s'adonnent durant leur vie cloîtrée à la réinvention d'une mythologie personnelle.

Ces récits-fleuves, sont souvent interminables et abondants, riches d'une iconographie foisonnante inscrite dans une durée indéterminée. Dans l'œuvre de Henri Darger, le temps météorologique fait alterner les scènes de violence et d'accalmie, selon l'orage ou le beau temps, sans véritable chronologie, mais qui s'intègrent dans des fresques longues de trois mètres, dessinées des deux côtés de la feuille des multiplicités de personnages identiques, aux allures stéréotypées de petites filles dessinées à la façon des livres pour enfants de l'époque, mais pourtant hermaphrodites. Des scènes sans sujet réel se succèdent sans fil chronologique, déconnectées des événements ou relations causales ou temporelles qui les auraient provoquées. Le temps arrêté de la création des bribes de récits qui intègrent plusieurs niveaux d'éléments, la juxtaposition et la simultanéité comme fils de l'histoire, déconnectée des relations causales ou temporelles.

Le temps d'un autre récit à inventer : ouvrir des espaces imaginaires et poétiques

L'imaginaire lié à la conquête de l'espace abonde dans la collection de l'Aracine : *L'Astronome* de Guillaume Pujolle, le langage martien d'Hélène Muller, les dessins d'André Robillard *Le débarquement sur la planète martienne*, *Interplanétaire Mars*, *Lune*, *Vénus*, *La planète lunaire* ouvrent des fictions que l'observateur peut recréer, dans la connivence avec l'œuvre. Les dessins de machines de Jean Perdrizet sur papier ozalid, se présentent comme des plans scientifiques très complexes, complétés d'indications techniques, de considérations religieuses ou métaphysiques, mais aussi d'assertions narratives qui

ouvrent des fictions à l'imaginaire de l'observateur : Filet thermoélectronique à fantômes, Hélicoptères à moteur humain, Machine à écrire avec l'au-delà, Soucoupe volante centrifuge.



Paul Klee, *L'île engloutie*, 1923 / Photo Philip Bernard © Adagp, Paris 2010

Les univers suggérés naissent aussi de récits légendaires ancestraux, appartenant à une culture commune. Le motif littéraire de l'île qui repose sur la notion d'utopie réunit ici deux œuvres à comparer dans la démarche plastique.

L'Île engloutie 1923 de Paul Klee n'est pas sans évoquer l'Atlantide. L'affiche lacérée de François Dufrêne ***L'Opéra d'Aran*** 1965, si elle rappelle l'opéra de Gilbert Bécaud créé en 1962, fait voyager l'observateur sur les lettres du nom propre – François Dufrêne a adhéré au mouvement du lettrisme- : elles laissent entrevoir ces îles au large de l'Irlande que Nicolas Bouvier, écrivain voyageur suisse, a décrites dans ***Journal d'Aran et autres lieux***.

Les petits bonshommes d'Auguste Forestier, sa bête du Gévaudan et les totems de Théo Wiesen réactivent pour nous des récits oubliés.

Enfin, la temporalité de l'observateur, si elle ne se lit dans l'œuvre, s'y inscrit pourtant parfois en creux : c'est celle qu'il lui faut pour voir lentement émerger de la matière artistique un sujet invisible – hommage à Eugène Leroy transplanté au musée de Tourcoing. La ***Figure le soir*** de 1935 de Paul Klee, dans les contrastes de plans formels et informels, de la lumière et de l'obscurité, donne à lire sans doute les difficultés personnelles du peintre, à une période de sa vie. Mais cette lecture occulte dans un premier temps le minuscule carré noir situé entre le nez et la bouche de la figure humaine. Alors la révélation se fait jour, celle d'un autre visage, qui émerge le temps d'une superposition : celui du futur dictateur de l'Allemagne.

Les thématiques ci-dessus valent comme propositions pédagogiques qui peuvent se rattacher indifféremment aux programmes des classes du primaire, du collège et du lycée.

