L'Autre de l'art

Exposition (3 octobre 2014 – 11 janvier 2015)

Dossier pédagogique réalisé par Mylène Bilot et Stéphanie Jolivet, enseignantes missionnées au LaM

Sommaire

Introduction p. 3

1. Art involontaire ou art intentionnel ? L'ambivalence du graffiti p. 6

- Entre dessin et écriture, le graffiti, cicatrice du temps
- « Du surveillé à l'anonyme » : le problème de l'authenticité
- Du spirituel dans l'informe : art brut et dissidence
- Conclusion : œuvrer hors des conventions

→ Pistes pédagogiques p. 11

2. CoBrA. Aux marges de l'art p. 13

- Un mouvement contre
- L'exploration d'horizons autres
- L'invention d'un langage : Dotremont

→ Pistes pédagogiques p. 17

3. Freinet et « le chant radieux de l'enfance » p. 19

- Célestin Freinet (1896-1966)
- La pédagogie Freinet
- Dans la mouvance de Freinet : Fernand Deligny (1913-1996)

→ Pistes pédagogiques p. 25

4. *Les mains négatives* de Marguerite Duras p. 26

- Les mains négatives : entre histoire et fascination
- Regarder l'invisible
- Faire « frémir la paroi de pierre »

→ Pistes pédagogiques p. 31

5. L'art brut, un art en tension p. 33

- La dimension autobiographique : le texte à l'œuvre
- Art populaire ou primitivisme ?
- De Gutaï à Mathieu, la gestuelle en tension
- Conclusion : vers une dés-identification

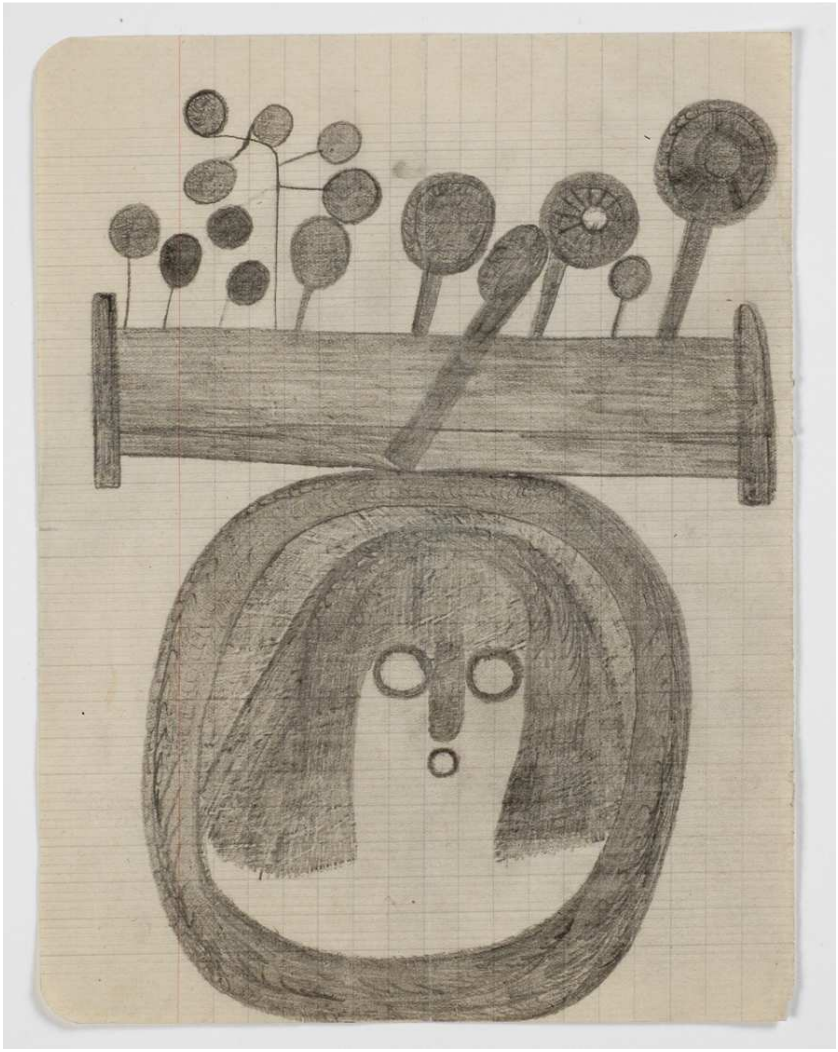
→ Pistes pédagogiques p. 39

6. Annexes p. 42

- Éléments de bibliographie p. 42
- Textes en écho p.44

Introduction

Par Mylène Bilot



Anonyme dit Aux visages, Visage dans médaillon et fleurs, s. d.

« *Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau* »
Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*

Rassemblant environ 400 productions et documents issus des collections de toute la France (Abattoirs de Toulouse, Château de Saint-Germain-en-Laye, Musée Picasso de Paris, Musée Cantini de Marseille), ou encore de Grande-Bretagne et de Suisse, l'exposition *L'Autre de l'art* est présentée au LaM du 3 octobre 2014 au 11 janvier 2015. Consacrée à la figure de celui et de celle que l'historien d'art Michel Tapié a nommé, parce qu'en dehors de l'art cultivé et de ses circuits officiels, l'« autre », elle s'organise autour de cinq sections thématiques qui privilégient, chacune, un point d'approche de cet autre de l'art.

Les cinq thématiques :

- Anonymes : l'asile, les vies muettes
- La Rue : graffiti, slogan, bannière
- Enfance : zéro plus zéro égale la tête à Toto
- Le Geste : involontaire et intentionnel
- L'Origine : préhistoire, pierres figures et poésie naturelle

Avec cette exposition, le LaM focalise l'attention sur un pan encore méconnu de la création, qui s'étend de 1850 à 1974. Celle-ci tire sa richesse de la diversité des productions et documents retenus. Les dessins et gribouillages de personnes enfermées, internées ou hospitalisées, dialoguent en effet étrangement avec les graffitis de Jean-Michel Basquiat ; les cailloux et pierres sculptées de détenus résonnent avec les gravures de silex de Raoul Ubac ; les encres de Madge Gill font écho aux calligraphies de Georges Mathieu ; l'art pariétal renseigne les albums des médecins... L'objet de cette exposition est donc d'opérer, entre l'art contemporain et cet « art autre », d'inédites et surprenantes rencontres, tout en tentant de cerner cette catégorie instituée comme à part, posant par là-même « l'autre de l'art » comme différent. Ce qui soit l'autorise, soit l'empêche, de participer à ce que Jean Dubuffet surnomme « l'art culturel », c'est-à-dire l'art exercé par et réservé à une certaine élite qui pratique, consciemment ou non, une mise à l'écart de ce qui ne s'inscrit pas dans l'Institution Culturelle. Le personnage du fou né au siècle du Grand Renfermement[1] et produit par lui ne sera cependant nullement appréhendé tel un « objet d'étude » à part entière.

Des cinq sections thématiques de l'exposition, des axes de réflexion peuvent être, dans un cadre pédagogique, exploités. Ce sont ces réflexions, qui traversent les salles, que ce dossier pédagogique voudrait analyser. Sans prétention d'exhaustivité, nous nous efforçons ici de proposer un outil éclairant à destination des enseignants et des enseignantes des premier et second degrés, ainsi qu'à tout curieux et curieuse des créations de cet autre de l'art que nous tentons de cerner.

Les axes de réflexion :

- Art involontaire ou art intentionnel ? L'ambivalence du graffiti
- CoBrA. Aux marges de l'art
- Freinet et le chant radieux de l'enfance
- Les mains négatives de Marguerite Duras
- L'art brut, un art en tension

À travers ces cinq axes, le dossier se propose de parcourir l'exposition, chacun des axes ouvrant sur des pistes d'exploitation pédagogique à travailler, en cohérence avec les programmes scolaires, en classe. La notion d'art brut et, plus encore, d'« autre de l'art », induisant les idées de marge (l'artiste brut, « l'autre », est souvent isolé) et de naïveté (il ou elle n'a pas de formation artistique), la difficulté tient à l'articulation d'un regard pédagogique sur un objet d'étude qui ne s'inscrit ni dans une culture savante (qui serait à nos yeux intelligible), ni dans une École (avec des règles que partageraient leurs artistes, ces « autres »). Michel Tapié le notait dans *Un art autre*[2], la mort de l'art, depuis Dada, ne peut engendrer d'« authentiques » artistes. L'expression est, selon l'historien, antinomique. « Cependant, note-t-il, je crois qu'il y a quelque chose de vraiment nouveau, c'est la conscience qu'ont les gens de l'impossibilité de quelque nouvel isme

[1] FOUCAULT M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, 1998, Paris, Gallimard.

[2] TAPIÉ M., *Un art autre : où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, 1952, Paris, Gabriel-Giraud et fils

que ce soit […]. » Guy Debord remarquait dans son Rapport[3] de 1957 l'épuisement des mouvements culturels impliqué par la convergence de l'avant-garde et du politique. Est-ce donc en sortant de l'art que ce dernier pourrait s'accomplir pleinement ? L'Autre de l'art est-il art ou non-art ? Cette question en induit une autre : il s'agit du contexte normatif de l'art, qui recoupe sa légitimité. Exposer cet autre de l'art non institutionnalisé ne comporte t-il pas en effet le risque, paradoxal s'il en est, de son institutionnalisation ? L'entortillement de fil de fer[4] dans un musée est-il une œuvre d'art ? Alors même que la volonté d'exposer simultanément l'art et « son Autre » pourrait accompagner l'idée d'une synthèse institutionnalisante (d'aucun dirait de « la possibilité d'un nouvel isme »), c'est au contraire grâce à une pluralité d'expressions que peut ici être stimulée la pensée du spectateur et de la spectatrice – élève ou non. Non seulement le LaM s'est lancé le défi d'une exposition de la marginalité culturelle, du « hors-norme » et de l'inconnu, mais plus encore, c'est le pari d'un questionnement de la distinction des œuvres de l'art et de « l'art des Autres », pour trouver du nouveau, qu'il a ici relevé. En suivant le projet que s'est donné le LaM d'interroger les interactions qui peuvent naître entre d'une part l'art cultivé et d'autre part l'art « des autres », le dossier entend poser des pistes de réflexion orientées, dans le cadre de l'enseignement de l'histoire des arts, vers une exploitation pédagogique interdisciplinaire.

Pascal-Désir Maisonneuve, *Le Chinois*, 1927-1928. Don Boissonnet. Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.
Photo : Musée des Beaux-Arts - Mairie de Bordeaux / F. Deval.

[3] DEBORD G., « Rapport sur la construction des situations », Internationale Situationniste, 1958- 1969, 1997, [1957], Paris, Fayard, p. 694-697.

[4] Nous pensons de toute évidence ici aux assemblages de l'anonyme au fil de fer, dit The Philadelphia Wireman. Sur la question du contexte de l'art, voir, entre autres, Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? », *Manières de faire des mondes*, chapitre IV, 1992, Nîmes, J. Chambon.

1. Art involontaire ou art intentionnel ? L'ambivalence du graffiti

Par Mylène Bilot

« *Il n'y a de véritable art qu'où le mot art n'est pas prononcé, n'est pas encore prononcé.* » [5] Jean Dubuffet

Parce que faire du **graffiti**[6] implique d'être dans la dissidence, l'étude du dessin – a priori confus – tracé au mur, constitue un analyseur pertinent de l'apparition et de la survivance d'un « autre de l'art », cohabitant – non sans marginalité – avec le contexte habituel de la sphère artistique. La découverte, dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, de **griffonnages** et de **gribouillis**, concourt à porter sur le dessin tracé un regard nouveau. Que nous disent en effet ces formes d'art singulières, qu'elles soient involontaires, accidentelles ou intentionnelles, de notre conception occidentale de l'art, d'une part ; de l'art « autre », d'autre part ? Plus qu'un art même, l'art brut se présente comme une approche permettant de questionner notre conception occidentale de l'art, celle qui érige son « canon artistique »[7] en loi universelle absolue. Si ces questionnements traversent autant les productions de figures reconnues, tels Jean Dubuffet ou Jean-Michel Basquiat, que celles de figures d'un autre de l'art, qu'il conviendra ici de définir, c'est avant tout la place de l'**intentionnalité** qui les distingue. Une ambivalence constitutive se loge en effet au cœur du dessin spontané et informe que constituent autant le graffiti, que le griffonnage ou le gribouillis. Le questionnement de ces formes graphiques ouvre à une mise en jeu de la question de leur **authenticité**.

Entre dessin et écriture, le graffiti, cicatrice du temps

Libres de tout présupposé culturel, les productions de ce que Jean Dubuffet désigne, dès 1945, l'« Art Brut », ne se pensent pas sans l'abandon de la catégorie « artiste », entendue au sens conceptuel d'intellectuel ou d'intellectuelle se définissant comme tel, ayant suivi une formation professionnelle et mettant en œuvre une pratique auto-réflexive. Les tracés informes d'Augustin Lesage, peintre dit « médium »[8], mettent en évidence le processus inverse, c'est à-dire pulsionnel et « irréflexif », qui préside à l'ébauche de la ligne. L'ensemble de six dessins aux crayons de couleur, à l'huile ou à la craie grasse, présenté

[5] Jean Dubuffet dans un texte consacré à sa donation au Musée des Arts décoratifs et paru dans *Connaissance des Arts*, juin 1967. Cité dans Collectif, *Les Dubuffet de J. Dubuffet*, Paris, Musée des Arts décoratifs, Maeght Éditeur, 1992, p. 13.

[6] Les mots en gras dans le texte sont définis dans la rubrique *vocabulaire* des *Pistes pédagogiques* accompagnant chaque partie.

[7] POLLOCK G., « Des canons et des guerres culturelles », Cahiers du Genre, n°43, 2007/2, p. 45-69.

[8] BAILLEU X., « Automatismes psychiques et pensée magique », Textes et Documents pour la Classe, n°1067, L'Art brut, janvier 2014, Scéren, p. 20-21.

dans l'exposition, révèle des lignes qui, de manière pourrait-on dire indifférente, **automatique**, s'enroulent en boucles successives, et auxquelles répondent des essaims convulsifs de points et de taches colorés à l'agencement à première vue anarchiste. Des lignes que l'on retrouve dans les encres colorées de Madge Gill. Celles-ci suggèrent, non seulement à travers l'obsessionnel remplissage à la plume de l'épais papier, mais aussi la virtuosité du trait, une **calligraphie**, un art de l'écriture. Pleins et déliés ne sont-ils pas, en effet, caractéristiques de la graphie ? Les gribouillages incertains et tremblants de Georgine Hu sont, quant à eux, proches du tracé naïf et hésitant des enfants. Le graffiti, le gribouillis, le griffonnage, se donnent tels des tracés enfantins (infantiles ?) pleins de primitivité originelle. Si la maladresse du graffiti rappelle le dessin d'enfant, des auteurs comme Georges Bataille ont néanmoins mis en garde contre la comparaison du « crayonnement des enfants [aux] œuvres des cavernes »[9]. L'origine de l'art se pense dans le stade pré-linguistique des empreintes et taches proliférantes, au caractère intuitif, des murs des cavernes. L'absence de système d'écriture caractéristique des sociétés dites « primitives » rend toute tentative de faire sens caduque. La paroi vieille de vingt mille ans se donne en effet, dans la mesure où notre système de pensée ethnocentré rejette avec mépris des valeurs qu'il tient pour inférieures, tel un palimpseste obtus à déchiffrer. La théorie du chamanisme de l'art pariétal[10] associe ces palimpsestes à un « état de conscience altérée », induisant l'idée de caractère involontaire des représentations. La vie nocturne de Paris ne trouve-t-elle pas, avec Brassaï, un caractère onirique, qui métamorphose le mur ordinaire en tableau **surréel** ? « Brassaï est un révélateur de microcosmes inconnus dont le temps accumule invisiblement les vestiges », écrit justement François Mauriac[11]. Du papier gribouillé des enfants, de Lesage ou de Hu, aux parois rupestres de Gargas ou de Lascaux, les formes écrites se meuvent en formes picturales, et inversement.

« Du surveillé à l'anonyme »[12] : le problème de l'authenticité

Si les productions nées clandestinement dans la solitude des espaces enfermés – qu'ils soient pénaux, hospitaliers, asilaires ou carcéraux – sont porteuses de la régulation et du contrôle intrinsèques à ces lieux d'enfermement[13], elles expriment avant tout une profondeur intime détachée de tout reliquat d'une culture par ailleurs incomprise. Non qu'elles représentent un état intérieur, une subjectivité, les créations de l'art brut sont intériorité même. C'est en se laissant guider par les esprits – Fleury Joseph Crépin, Augustin Lesage… – ou en laissant libre cours à leur imagination – Madge Gill…– que les artistes bruts inventent autant de mondes imaginaires que d'outils singuliers, nous y reviendrons. Ces individus, isolé-e-s du reste de la société, sont contrainte-s d'inventer un langage (in)formel qui ne trouve son origine que dans un état intérieur, une intériorité par ailleurs indemne de toute connaissance artistique. Car c'est bien une manifestation brute, et involontaire, et intentionnelle, qui fait l'art brut. Sartre n'écrivait-il pas que « nous ne pouvons pas décider a priori de ce qu'il y a à faire » ? Aussi la conscience du faire – l'intention – pose-t-elle le problème de l'authenticité d'une production brute. Et le philosophe de prononcer, dans sa conférence de 1945, ces phrases éclairantes :

---

[9] BATAILLE G., *La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art*, 1980, [1955], Paris, Skira, Flammarion, p. 25

[10] Cette théorie de l'art pariétal est la plus actuelle et succède à celle de Leroy-Gourhan. Voir à ce sujet CLOTTES J., LEWIS-WILLIAMS D., *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, 1996, Paris, Le Seuil.

[11] Cité dans Collectif, *Brassaï*, Centre National de la Photographie, Photo Poche, n°28, 2010, p. 6.

[12] L'expression est de Georges Brassaï. Voir « Du mur des cavernes au mur d'usine », *Minotaure*, 1933.

[13] La structure d'enfermement naît, explique Michel Foucault, au XVII[e] siècle. La perception médicale du fauteur de trouble social apparaît au siècle suivant avec la figure du médecin.

> « Disons plutôt qu'il faut comparer le choix moral avec la construction d'un tableau. […] Quand nous parlons d'une toile de Picasso, nous ne disons jamais qu'elle est gratuite ; nous comprenons très bien qu'il s'est construit tel qu'il est en même temps qu'il peignait, que l'ensemble de son œuvre s'incorpore à sa vie. […] Ce qu'il y a de commun entre l'art et la morale, c'est que, dans les deux cas, nous avons création et invention »[14].

L'authenticité, en tant que certitude attachée à l'auteur ou l'auteure, est mise en doute dans la trace publique. Dessins (ou graphies) incontrôlés ou intentionnés, de tout le monde et de personne à la fois, c'est la notion même d'auteur que les gribouillages, les griffonnages ou les graffitis questionnent. Parce qu'il porte en lui un caractère éphémère, le langage sauvage et anti-culturel du graffiti est toujours déjà disparu. Geste spontané immédiat – non médiatisé par la conscience – le graffiti exclut presque toute réflexion. C'est à ce tracé qui prend vie dans l'espace public que se sont intéressés, au XX^{e} siècle, photographes et peintres. Georges Brassaï dresse en 1933 l'inventaire de l'« étrangeté de la nuit surréaliste »[15]. Du ou de la surveillé-e des espaces fermés à l'anonyme de la rue, s'énonce une dialectique par laquelle l'indifférence du geste réinscrit une volonté de laisser la marque de son passage. Crânes, cœurs, visages, gribouillis anarchiques : le graf' communique un langage créatif et destructif à la fois. L'installation de vingt photographies intitulée *On the walls of the Lower East Side*, de Sol Lewitt (1973), en ce qu'elle représente les dessins à la craie d'anonymes, Américains ou Asiatiques, associés à l'indifférente violence du geste, met en valeur ce double mouvement. « L'art est un personnage passionné épris d'incognito »[16].

Du spirituel dans l'informe : art brut et dissidence

La stratégie de contournement du cadre normatif des lieux d'enfermement s'exprime chez Adrien Martias par le recours clandestin à des outils rudimentaires telles que des pierres, afin de sculpter, ciseler, graver, dans ces impénétrables cloisons, un monde imaginaire et **fictionnel**. Ce recours contraint aux matériaux de proximité, pauvres (masques de coquillages de Maisonneuve), parfois récupérés dans les poubelles (assemblages de pierres et de ficelles de la collection du Docteur Pailhas), ou encore dans la rue, fait apparaître clairement la création comme un refuge d'urgence. L'outil se trouve dans la précipitation, le matériau, dans la hâte. Tout se passe comme si l'autre de l'art s'exprimait par ce principe de nécessité intérieure – nécessité parfois, nous l'avons dit, mystique – que Kandinsky a développé dans son désormais célèbre traité de 1911[17]. La dialectique de l'impulsion créatrice et de l'acte raisonné est au cœur de l'ambivalence du griffonnage, du gribouillis, du graffiti, qui font cet art autre. Ce que Georges Bataille nomme, à propos des peintures du Paléolithique supérieur, une « manière de dépasser une intention consciente »[18]. Les pierres sculptées de Martias évoquent d'ailleurs les signes peints sur les parois rocheuses de la falaise de Bandiagara, au Mali.

---

[14] SARTRE J.-P., *L'existentialisme est un humanisme*, (1996), présentation et notes par ELKAÏMSARTRE A., Paris, Gallimard, 2005. P. 64-66

[15] ROUILLÉ A., *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 53

[16] DUBUFFET J., « Notes pour les fins-lettrés », (1946), in HARRISON C., WOOD P., *Art en théorie*, 1900-1990 : une anthologie, (1992), Paris, Hazan, 1997, p. 658.

[17] KANDINSKY W., « Du spirituel dans l'art » (1911), *in* HARRISON C., WOOD P., *ibid.*, p. 119-126.

[18] BATAILLE G., *La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art*, 1980, [1955], Paris, Skira, Flammarion, p. 129

Les amas de matière, les grumeaux et les craquelures animent l'espace pictural de Jean Dubuffet. Le peintre ne dessine pas, ni ne peint, mais grave, au contraire, à la manière du graffiti.
Dans la peinture matérielle et épaisse, des visages, réduits à des formes de masques, évoquent les arts premiers. La réaction à la culture savante donnerait-elle forme à des visages antiindividualistes, loin des poncifs culturels – dont La Joconde apparaît paradigmatique ? « Je suis fort persuadé de l'action stérilisante des pompes culturelles », écrivait Dubuffet à propos des musées. *La Vénus du trottoir* (1946), loin des artifices picturaux traditionnels, présente des rides accentuées et une réduction des formes pour un maximum d'expressivité. « Faire parler à la surface son propre langage de surface et non un faux langage de surface à trois dimensions qui n'est pas le sien »[19] : loin des effets de trompe-l'œil traditionnels, les contours volontairement mal définis accusent ici la planéité de la surface. *Herbages au corbeau* (1952) marque quant à lui une recherche sur les matériaux. Dans le magma informe de peinture à l'huile est retirée la matière par des tailles réalisées à l'aide du bout du pinceau. La poésie de la matière, son épaisseur vivante, sont, à l'inverse d'académiques peintures léchées, la spécificité d'un autre de l'art.

Conclusion : œuvrer hors des conventions

La surface inachevée du dessin à la cire et pastel gras à l'huile sur papier vélin blanc, de Jean-Michel Basquiat (*Sans titre*, 1985), témoigne de l'organisation chaotique de la matière et du trait. La brutalité du **geste** qui se donne à voir autour des fragments issus du quotidien, parmi lesquels schémas et inscriptions, s'oppose à la peinture de la traditionnelle histoire de l'art et, plus encore, à son espace muséal, pour renvoyer à celui, hétéroclite celui-là, de la rue. Jean-Michel Basquiat est en effet un autodidacte qui a d'abord produit dans l'espace public de la rue, ce qui implique l'idée de recherches, d'expériences, de tâtonnements personnels – n'est-ce pas là le propre de toute pratique éducative fondée sur le sensible ? Dans cette production de nature multiple – le noir et blanc côtoie la couleur, le gribouillis cohabite avec le dessin, la figure se juxtapose aux griffonnages – apparaissent, là encore, des fragments de textes introduisant à la fois de la lisibilité et de l'énigme dans la surface du papier. La structure narrative induite par la juxtaposition des fragments écrits et dessinés, référence à la culture de la rue, concourt à façonner une structure syntaxique, lisible.
L'ambivalence du graffiti tient avant tout, nous l'avons vu, à sa double dimension visuelle involontaire – la trace pulsionnelle, primaire – et langagière intentionnelle – la même trace, rattachée au *Cogito*, qui « communique ». Les productions graphiques rassemblées par le médecin aliéniste Benjamin Pailhas mêlent griffonnages et textes. La question de l'intentionnalité – et donc, par extension, de l'authenticité – se loge au cœur du dessin (ou de la graphie) des productions de l'art brut. Les maquettes de Yona Friedman sont une apologie de la liberté de la ligne architecturale. La structure du gribouillis en lévitation, bricolée dans le fil d'aluminium, défie les lois de la pesanteur et se présente tel un enchevêtrement apparemment informe de lignes. « Un art autre », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Miche Tapié (1952)[20], est à l'œuvre dans le gribouillis, le griffonnage, le graffiti.

[19] DUBUFFET J., « Notes pour les fins-lettrés », (1946), in HARRISON C., WOOD P., *Art en théorie*, 1900-1990 : une anthologie, (1992), Paris, Hazan, 1997, p. 656.
[20] TAPIÉ M., *Un art autre : où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952.

Brassaï, *Graffiti*, n.d. Ville de Nantes – Musée des Beaux-Arts. Photo : T. Richard. © Estate Brassaï / RMN, Paris, 2014.

Pistes pédagogiques

Cycle	Collège – 6ème
Thématiques	Arts, techniques et expressions – Arts, ruptures, continuités
Période	indéfinie
Localisation	Europe
Domaine	Arts du visuel – Arts du langage
Problématiques	L'image ou l'objet est-elle (il) au service du texte ? Le texte peut-il se passer de l'image ou de l'objet ?
Proposition d'activités en classe	Le cadavre exquis ; le cut-up ; le calligramme ; l'onomatopée.
Lien avec les programmes d'arts plastiques	L'objet et les réalisations plastiques : travailler les fabrications, les détournements, les représentations à des fins narratives.
Lien avec le programme de français	La fonction narrative de l'image : polyptyque, fresque, bande dessinée.
Dans l'exposition	Jean-Michel Basquiat, *Sans titre*, 1985. Camille Bryen et Alain Gheebrant, *Anthologie de la poésie naturelle*, 1949. Les productions rassemblées dans l'Album Dubuisson. Les empreintes de mains humaines découvertes à Gargas en 1906, entre signes iconiques et signes langagiers.

Cycle	Collège – 3ème
Thématique	« Arts, États et pouvoirs » : l'œuvre d'art et la mémoire
Période	1939-1955
Localisation	Europe
Domaine	Arts du langage
Problématiques	En quoi l'expression artistique peut-elle apporter, sur les événements passés, un nouveau regard ?
Œuvres	Dans l'exposition : les pierres sculptées provenant d'un mur de l'hôpital de Sotteville - les - Rouen, d'Adrien Martias ; les albums du Docteur Maxime Dubuisson ; la collection (carnets, assemblages, cailloux sculptés) du Docteur Benjamin Pailhas. Mais aussi : les productions graphiques de Henri Michaux.
Lien avec le programme d'histoire	Les arts, témoins de l'histoire du monde contemporain. On peut ici évoquer le photomontage chez Dada, la peinture de Die Brücke, l'œuvre peint et gravé de certains représentants de la Nouvelle Objectivité tels Otto Dix et Max Beckmann.

	L'écriture des camps et des tranchées sont par ailleurs des témoignages politiques.
Lien avec le programme de français	Romans et nouvelles des XX^{e} et XXI^{e} siècles porteurs d'un regard sur l'histoire et le monde contemporains. Le professeur ou la professeure pourra entre autres étudier des récits impliquant les notions de temps et de souvenir : Charlotte Delbo, *Une scène jouée dans la mémoire*, 2001 (édition posthume) ; Primo Levi, *Si c'est un homme*, 1947 ; Eli Wiesel, *La Nuit*, 1955 ; Anne Frank, *Journal*, 1947.
Lien avec le programme d'arts plastiques	La prise en compte et la compréhension de l'espace de l'œuvre. Le professeur ou la professeure peut, à travers cette entrée, faire intervenir le concept d'œuvre *in situ* et, partant, attirer l'attention de l'élève sur le sens de son lieu de réalisation. Cet axe de travail peut ouvrir à un questionnement sur le rôle de l'art dans le devoir de mémoire (individuelle ou collective).

Vocabulaire

authenticité : certitude liée à l'auteur ou l'auteure.
automatique : sans l'intervention de la conscience, en dehors du *Cogito*. Terme issu du Surréalisme.
calligraphie : art de l'écriture.
fictionnel, le : issu de l'imagination.
geste : mouvement signifiant du corps.
graffiti : inscription sur les murs.
gribouillis : dessin, écriture informe.
griffonnage : écriture maladroite et illisible.
intentionnalité : caractère de la connaissance, conscience du faire, rattachée au *Cogito*.
primitif, ve : relatif aux groupes humains ne connaissant pas l'écriture.
surréel, le : assemblage du rêve et de la réalité ordinaire.
trompe-l'œil : représentation qui donne l'illusion de la troisième dimension.

2. CoBrA. Aux marges de l'art

Par Stéphanie Jolivet

Le mouvement CoBrA est fondé en 1948 lorsque Christian Dotremont, Joseph Noiret, Asger Jorn, Karel Appel, Constant et Corneille signent le manifeste « La Cause était entendue » en réaction au manifeste surréaliste révolutionnaire « La cause est entendue ». Six artistes : quatre peintres et deux poètes. Dès l'origine, le lien entre peinture et écriture est affirmé. Trois majuscules C pour Copenhague, B pour Bruxelles, A pour Amsterdam. Trois années en tout. Le 6 novembre 1951, l'Exposition internationale d'Art expérimental qui a lieu aux Musées des Beaux-arts de Liège mettra un terme au mouvement. Au sortir de la guerre, CoBrA est un vaste chantier d'expérimentation artistique pour retrouver un geste premier, une spontanéité perdue. Lorsque l'humanité s'est fourvoyée, CoBrA pose la question de l'art et de ses contraintes – de ses impasses ? S'intéresser à CoBrA, c'est se demander où retrouver une création spontanée dans un art qui reste intentionnel.

Un mouvement contre

Le groupe CoBrA se définit d'abord comme une réaction : il s'est constitué contre. Contre la culture rationaliste européenne qui a mené à la guerre. Contre le parisianisme. Contre le surréalisme qui s'est enfermé dans une impasse. Contre l'abstraction qu'il trouve trop coupée de l'humain. Contre la figuration jugée trop esthétique. Contre la querelle qui les oppose l'une à l'autre. Contre toute idée de beau. Contre l'élitisme qui exclut de la création. Que reste-t-il alors à leur investigation ? Où CoBrA va-t-il chercher cette spontanéité perdue ou dévoyée ?

Les artistes de CoBrA sont à la recherche d'une création originelle, du geste premier, d'une création libérée des conventions. L'important est le mouvement, l'intention. Les CoBrA expérimentent à deux ou quatre mains des formes nouvelles. Le mouvement a une visée politique : trouver un art idéal conforme à une société nouvelle grâce à une expérience internationale et collective. Le but n'est pas de théoriser mais de mener un travail commun. De ce fait, le mouvement CoBrA est nourri d'échanges permanents : ateliers, réunions-débats (les samedis d'Atlan à Paris rassemblent peintres, écrivains, ouvriers, intellectuels, voyageurs, modèles et visiteurs) et expositions regroupant des artistes internationaux. Les travaux sont diffusés par de nombreuses publications : la revue CoBrA (huit numéros), le Petit CoBrA (bulletin d'informations artistiques), Le Tout Petit CoBrA (sorte de tract sur la peinture et la politique joint à chaque numéro), la Bibliothèque CoBrA (encyclopédie permanente de l'art expérimental se présentant en fascicules : I arts plastiques, II poésie, III cinéma, IV architecture, V musique, VI art populaire, etc.) Un pays différent coordonne chaque numéro de façon très souple : « Nous disions que la souplesse de CoBrA est légendaire : ce numéro 5 devait être danois, il est allemand » peut-on lire en tête de la revue qui paraît « selon la nécessité de nos travaux six fois par an sur 24, 16, 12 ou 8 pages. ». L'expérience artistique ne doit plus être réservée à une élite (parisienne) mais être une pratique pour tous.

Dans le même mouvement où il tournait le dos aux arts institutionnels, le mouvement CoBrA s'ouvrait à d'autres formes d'art dans lesquelles les artistes voyaient une forme de

création spontanée. Ce retour aux origines interroge les marges de l'art.

L'exploration d'horizons autres

La dynamique des CoBra est résolument centrifuge : « décentralisante et unificative » pour reprendre un tract de 1950. L'art n'est plus centralisé à Paris, l'œuvre n'est plus centrée sur un seul artiste (Dotremont revendique les « œuvres à quatre mains »), les pratiques ne sont plus cloisonnées dans un domaine, les techniques sont mixtes : dessin, peinture, bois, terre, mots, sons, écriture. Les CoBrA s'intéressent aussi bien à l'art populaire médiéval qu'à l'art traditionnel et folklorique nordiques. Ils recherchent dans les formes artistiques les moins contaminées par les normes et les conventions les signes des expressions primitives : dessins d'enfants, art pariétal, art primitif, art brut.

Depuis 1913, la thèse de Georges-Henri Luquet sur *Les dessins d'un enfant* puis son ouvrage *Le Dessin enfantin* (1927) ont mis en avant quatre stades dans l'évolution graphique de l'enfant. La première phase fait apparaître un dessin involontaire dans lequel l'enfant laisse une trace, il est dans un plaisir moteur, c'est la phase des gribouillages. Le premier stade du dessin d'enfant est une piste d'exploration pour les CoBrA car il se développe en dehors des normes et des conventions. Ils organisent en 1948 l'exposition *KunstenKind*, (L'Art et l'enfant) à Amsterdam. Dans la revue n°4, sont publiés sur la même page un dessin d'enfant et *Le Chat* de Karel Appel. Deux dessins d'enfants font face à des œuvres de Constant, Appel, Théo Wolvenkamp et Madeleine Szemere Kemeny. Du dessin d'enfant, Constant reprend le bonhomme-têtard dans *Personnage de nuit* (1949). Le visage, figuré dans un cercle, occupe la plus grande partie du personnage autour duquel se répartissent les membres. Mais l'œuvre ne respecte pas un stade de développement particulier : les bras sont munis de mains alors que les jambes ne sont pas figurées. Le mouvement l'emporte sur la forme et c'est le contraste des couleurs qui en définitive donne sa force à la composition. S'il n'est pas possible de retrouver l'état d'enfance, les dessins produits donnent matière à réflexion. D'où vient leur force ? D'où vient cette beauté qui nous frappe en les observant ? Il n'est pas étonnant que de nombreux artistes (Dubuffet notamment) aient constitué des collections de dessins d'enfants réalisés en école Freinet. *Le Chat au parasol* est signé sur la face peinte : dans les écoles Freinet, l'enfant créateur est reconnu comme auteur de son œuvre et c'est en tant que pairs que les enfants-créateurs figurent dans les expositions et publications CoBrA.

CoBrA s'intéresse de la même manière à l'art pariétal. Dès 1930, dans *L'Art primitif*, Luquet rapprochait les dessins d'enfants des peintures rupestres et répartissait le mécanisme créatif en deux versants principaux : le réalisme intellectuel pour l'enfant ou le primitif et le réalisme visuel pour l'adulte, l'un succédant à l'autre. Dans son article « L'art primitif »[21], Bataille critique ce point de vue évolutionniste au profit de la transgression qui marque une altérité radicale entre enfant et adulte, archaïque et civilisé, malade et sain. La découverte de Lascaux en 1940 et son ouverture au public en 1948 viendront à leur tour interroger l'art dans ses limites. Faut-il voir dans les œuvres rupestres un témoignage du temps passé ou s'agit-il déjà d'œuvres d'art ?

Exploration dans le temps donc mais aussi dans l'espace. Les artistes de CoBrA réhabilitent les arts populaires scandinaves et sont sensibles, du moins les artistes néerlandais et danois, à la sculpture et à la statuaire de Nouvelle-Guinée. Asger Jorn constitue « l'Institut scandinave pour le vandalisme comparé » destiné à l'étude de toutes

[21] Revue *Documents*, n°7

les formes d'expression propres aux cultures qualifiées de « barbares », de « vandales » ou de « sous-développées ».

CoBrA explore aussi l'art brut. En 1939, Asger Jorn travaille à l'hôpital psychiatrique de Roskilde au Danemark où il analyse les œuvres des fous. Après la dissolution de CoBrA, il fera partie en 1962 de *La Nouvelle Compagnie de l'Art brut* aux côtés de Dubuffet. L'artiste danois Henry Heerup assemble divers matériaux dans ses « modèles au rebut » : *Kat met vogel* (1950)[22] est un assemblage de bois, plume et métal. Les matériaux sont volontairement pauvres : les morceaux de bois comportent des traces de peinture, de clous. Ils ne sont pas poncés, vernis ou peints. Ce sont des chutes récupérées et montrées comme telles. Ces assemblages contribuent à créer un univers peuplé de créatures étranges comme l'est la statuaire de Forestier réalisée à la même époque (entre 1935 et 1949) qui taille ses personnages dans des morceaux de bois récupérés et y insère de vrais objets (dents, boutons, médailles, clous, monnaie, bouts de tissu, etc) ramassés dans les poubelles de l'hôpital dans lequel il était enfermé.

Les CoBrA explorent la création sous toutes ses formes et jusque dans ses limites. Mais la « polyvalence de CoBrA, c'est aussi d'être écrivain, ethnologue, sculpteur, alors que l'on est plutôt peintre comme Jorn, ou d'être peintre-dramaturge, cinéaste, alors que l'on est plutôt poète, comme Hugo Claus, ou de peindre sa poésie de poète dans la peinture d'un peintre par de rapides échanges spontanément réciproques. »[23]

L'invention d'un langage : Dotremont

Dans la création CoBrA, le langage se devait aussi d'être libéré. Le nom du mouvement lui-même, CoBrA, est emblématique du mouvement : les initiales sont agencées pour donner naissance à une créature. Le serpent jaillit de l'acronyme. Le jeu sur le langage est amplifié par le jeu sur la graphie : chaque revue CoBrA propose une mise en forme différente du mot « cobra ». Dans la revue n°1, les lettres sont affublées d'yeux et de nez donnant naissance à de petits personnages alors que les numéros 4 et 6 utilisent les lettres pour faire apparaître des serpents. Inversement, la revue 5 est typographiée de façon neutre mettant toutes les lettres sur le même plan. Comme ils ont expérimenté l'art à sa marge, les CoBrA vont chercher les limites du langage artistique. Pour cela, ils abolissent les limites entre les arts au profit d'une « collaboration organique expérimentale qui évite toute théorie stérile et dogmatique »[24]. Lorsqu'un poète travaille avec un peintre, l'un n'illustre pas l'autre mais les deux interviennent ensemble : « peinture à deux pinceaux, écriture à deux pensées ». Ainsi naît le texte-image : *Je lève, tu lèves, nous rêvons* par Christian Dotremont et Asger Jorn (1948). Cette expérience est contemporaine de *l'Anthologie de la poésie naturelle* dans laquelle Camille Bryen affirme la poésie par tous et pour tous (1949). L'ouvrage réunit des textes de naïfs littéraires dans une démarche identique à celle de Dubuffet pour l'Art brut : ouvriers, malades mentaux, anonymes. La page de garde est à elle seule un manifeste : la disposition ne répond pas aux conventions typographiques. Titre, édition et table des matières sont présentés ensemble. Les lettres du titre empiètent sur la fausse page. Trois lettres sont remplacées par des photos découpées de personnes : deux adultes et un enfant comme si l'alphabet ne pouvait se limiter à des lettres. Dans la table des matières, se succèdent noms propres et noms communs sans souci de hiérarchie. L'anthologie regroupe ainsi des comptines d'enfant, des lettres, l'histoire du Palais Idéal par le facteur Ferdinand Cheval, des contes

[22] Cette œuvre n'est pas présentée dans l'exposition.

[23] DOTREMONT C. « Cobra, qu'est-ce que c'est? », Préface à *Cobra 1948-1951*, édition Jean-Michel Place, 1980

[24] « La cause était entendue » 1948

recueillis par Jean Rouch, les textes martiens d'Hélène Smith, un extrait du *Dictionnaire analogique* de P. Boissière, 1862, etc. Comme pour les CoBrA, il s'agit d'explorer des horizons nouveaux et libérer la poésie de ses codes syntaxiques, stylistiques et typographiques par un travail d'expérimentation et de recherche de spontanéité. Mais Bryen et Dotremont poursuivront leurs explorations langagières dans des directions différentes. Camille Bryen fait paraître *Hépérile* en 1950 : poème phonétique sans signification. Dotremont, quant à lui, poursuit l'expérimentation des peintures-mots après la dissolution de CoBrA avec Constant, Appel, Alechinsky et Corneille puis invente les logogrammes où il ne s'agit plus de fusionner le travail d'un peintre et d'un poète mais de faire peintre le poète en refusant le langage linéaire, la disparition du signifiant au profit du signifié. Dotremont utilise alors la matérialité du mot en redonnant à la graphie sa valeur picturale. Là où la typographie impose une transcription identique pour chaque lettre, Dotremont peut dessiner la même lettre d'autant de manières qu'il le souhaite, jouer sur la taille et la hiérarchie des informations. Dans *J'écris à Gloria* (1969), ce sont les mots « séduire » et « logogrammes » qui se détachent par leur taille supérieure du reste du texte difficilement déchiffrable. Les deux lettres « s » et « l » sont traitées avec le même mouvement : l'énergie donnée à la graphie brouille le déchiffrage. S'il est question de séduction dans le texte, n'est-ce pas la séduction pour la lettre ?

Le mouvement CoBrA a eu le mérite de poser un regard curieux sur des formes d'art négligées, oubliées ou peu connues. En puisant à la source, ils ont tenté de retrouver une spontanéité dans leur création. Ils ne cherchent pas à créer un style ni une esthétique : simplement libérer l'art pour que chacun puisse s'exprimer librement quel que soit son art et sa technique.

Pistes pédagogiques

Collège : CLASSE DE TROISIEME	
Période historique	XX^{e} siècle
Moment choisi	L'après-guerre (1948-1951)
Thématique	« Arts, ruptures et continuités »
Problématique	En quoi l'art spontané peut-il nourrir l'art intentionnel ?
Disciplines	Arts plastiques, français, histoire-géographie

Lycée: CLASSE DE SECONDE	
Période historique	XX^{ème} siècle
Moment choisi	L'après-guerre (1948-1951)

Champs	Anthropologique / Esthétique
Thématiques	« Arts, sociétés, cultures », « Arts, ruptures et continuités », « Arts, goût, esthétiques »
Objet d'étude	La poésie du XIX^e^ au XX^e^ siècle : du romantisme au surréalisme
Problématique	Cobra et le surréalisme : rupture et continuité
Disciplines	Arts plastiques, français

Arts du visuel œuvres présentées dans l'exposition	**Arts du langage**
Chat au parasol, peinture d'enfant, Collection Elise Freinet *Oiseaux au bord d'une rivière*, peinture d'enfants, Collection Elise Freinet *Masques de carnaval* de Lötschental *Poupées*, Collection du Dr Ferdière Constant, *Personnage de nuit*, 1949 Auguste Forestier, *Sculptures en bois, entre 1935 et 1949*	Camille Bryen, *Hépérile*, 1950 Camille Bryen et Bernard Gheerbrant, *Anthologie de poésie naturelle*, 1949 (œuvre présentée dans l'exposition) Lewis Caroll, *Alice au pays des merveilles*, 1865 Christian Dotremont, *J'écris à Gloria,* lithographie en couleur, imprimée par Arte, Paris, Olivetti éditeur Christian Dotremont, « Moi qui j'avais » in *Oeuvres poétiques complètes* Christian Dotremont et Asger Jorn, *Je lève, tu lèves, nous rêvons*, 1948 Georges-Henry Luquet, *L'Art primitif*, 1930 Georges-Henry Luquet, *Le Dessin enfantin*, 1927

3. Freinet et le « chant radieux de l'enfance » [25]

Par Stéphanie Jolivet

Le flamand pêcheur, 1957, don de Mme Freinet au Musée des Beaux-Arts de Nantes en 1957.© Photo DR.

Le mouvement CoBrA organise en 1948 à Amsterdam une exposition nommée « L'Art et l'enfant ». Le quatrième numéro de leur revue publie en 1949 des poèmes et des peintures d'enfant mêlés aux œuvres d'Alechinsky, Jakobsen, Jorn et d'autres encore. Des dessins d'enfants réalisés en 1957 dans des écoles Freinet sont visibles dans l'exposition sur le même mur que Joan Miro ou Gaston Chaissac dont la femme, Camille, institutrice dans l'enseignement public, connaissait les méthodes pédagogiques de Célestin et Elise Freinet. Gaston Chaissac rendit visite à ce dernier en 1956 et entra alors en relation avec les Freinet. En 1957, à l'occasion du XIII[e] Congrès de l'Ecole Moderne-Pédagogie Freinet tenu à Nantes, le musée de Nantes organise une grande Exposition Internationale d'Art Enfantin à l'issue de laquelle cinq dessins (présentés dans l'exposition) entrèrent dans les collections. Ces choix révèlent autant l'intérêt de nombreux artistes pour le dessin d'enfants au sortir de la guerre que la reconnaissance par les institutions muséales du statut d'enfant-auteur qui fonde la pédagogie Freinet. On connaît finalement mal la pédagogie Freinet qui souffre de nombreuses idées reçues. Une présentation succincte de son fondateur et des grandes lignes de sa pédagogie permet de contextualiser les œuvres

[25] Elise Freinet, « Editorial » de *L'Art enfantin*, décembre 1959

présentées dans l'exposition tout en amorçant une réflexion sur notre propre pratique d'enseignant.

Célestin Freinet (1896-1966)

1914-1918 : « Nous ne sommes pas glorieux, nous sommes pitoyables. »
En cette année commémorative, il est intéressant de montrer comment l'engagement de Célestin Freinet est lié à la première guerre mondiale. Mobilisé en avril 1915, il n'a que dix-huit ans et demi en dépit de l'âge de conscription arrêté par la loi à vingt ans. En avril 1917, il est grièvement blessé au Chemin des Dames : il est laissé entre la vie et la mort. La convalescence est longue et douloureuse, le constat est amer : « Malheureux compagnons, vous voyez ce matin une auréole de gloire. Nous ne sommes pas glorieux, nous sommes pitoyables. »[26] À son retour, les médecins établissent une invalidité à 70%. Mais Freinet ne veut pas d'une retraite forcée, au contraire, il sera instituteur pour « lutter contre le dressage et le conditionnement moral qui, dès l'école, ont insidieusement préparé les esprits à l'obéissance aveugle et à la hargne belliciste. »[27] La pédagogie ne doit pas se limiter à développer le savoir (« le capitalisme de la culture ») mais elle doit éduquer pour émanciper essentiellement les classes les plus faibles (« le développement du vouloir »). Là où l'école reproduit les inégalités sociales, son but est de construire une société plus humaine et plus juste. Au terme de sa convalescence, Freinet est nommé à Bar-sur-Loup en 1920.

1920 : Bar le Loup : l'imprimerie à l'école
Le maître d'école, blessé, va faire de son handicap un atout : les élèves assumeront dans la classe des responsabilités incombant normalement au maître. L'une des premières innovations de Freinet consiste à emmener les enfants à l'extérieur de l'école : l'élève ne doit pas être coupé du monde dans lequel il vit. Chaque sortie est l'occasion d'un apprentissage vivant qui fait l'objet d'un compte-rendu que les enfants vont lire, copier sur leur cahier et illustrer à leur retour. En 1924, il introduit la grande invention de sa pédagogie : l'imprimerie à l'école. Au lieu de consommer des manuels scolaires, l'élève construit lui-même le support de son apprentissage. Les textes imprimés peuvent alors être conservés et constituent la mémoire collective de la classe. Le « livre de vie » de la classe, journal de bord pourrait-on dire, consigne tous les faits notables de la classe. Les quelques deux-cents pages que constitue cet ouvrage imprimé sont divisées en catégories rejoignant empiriquement les centres d'intérêt déjà développés par Ovide Decroly[28]. « Je ne dirai pas prétentieusement que par la technique de l'imprimerie j'ai rejoint Decroly. C'est lui qui, par un long détour, a ramené la science pédagogique à son point de départ : le bon sens et la vie. » [29]

1921 : Un pédagogue reconnu
Désireux de changer l'école, Freinet profite de ses congés pour rencontrer d'autres pédagogues, aller voir d'autres formes de pédagogie. Il collabore à des revues d'avant-garde (*Clarté*, *L'École émancipée*), milite sur le plan syndical et politique et participe à de nombreuses œuvres coopératives (*Abeille baroise)*. L'imprimerie permet également la

[26] Célestin Freinet, *Touché, souvenirs d'un blessé de guerre*, Bibliothèque du travail
[27] Michel Barré, *Célestin Freinet, 1896-1936, les années fondatrices*, 1995
[28] Decroly en distingue quatre : se nourrir, lutter contre les intempéries, se défendre contre le danger et les ennemis, agir et travailler solidairement). Pour Decroly, les intérêts sont au centre de l'apprentissage parce qu'ils créent des liens entre toutes les matières abordées et rendent possible de respecter les motivations de l'élève et d'intégrer ses connaissances dans des ensembles ordonnés.
[29] *Clarté*, 1921

correspondance scolaire qui naît en 1927 : échanger des écrits motive leur production. Le nombre de textes imprimés devenant important, Freinet propose la création d'une revue coopérative, *La Gerbe*, dans laquelle tous les mois, chaque classe participante envoie un texte choisi et tiré à cent exemplaires. Au manuel scolaire est substituée la lecture de textes produits coopérativement. Parallèlement, pour permettre aux élèves d'approfondir leurs recherches personnelles, Freinet décide en 1929 de publier des fiches documentaires, puis en 1932 des brochures « *pour le travail libre des enfants* » dont la collection s'appelle « Bibliothèque de travail ». Pour les apprentissages systématiques, en calcul ou en grammaire, Freinet met en place les fichiers autocorrectifs pour permettre aux enfants de travailler individuellement à leur rythme, en se corrigeant eux-mêmes.

1934 : Attaques et polémiques

En 1934, Célestin et Elise, qu'il a épousée en 1926 font l'objet de nombreuses attaques de la part de l'extrême droite et doivent quitter l'éducation nationale. En 1935, ils fondent une école privée « prolétarienne » à Vence. En dépit des vicissitudes de la seconde guerre mondiale, le mouvement Freinet s'étend et se fédère au sein de l'ICEM (Institut coopératif de l'école moderne) qui est créé en 1947[30]. Le mouvement impulsé par Freinet a rapidement dépassé les frontières pour devenir la Fédération Internationale des Mouvements d'École Moderne en 1957. Le mouvement s'étend jusqu'en Afrique. Ainsi pouvons-nous admirer dans l'exposition, à côté d'œuvres réalisées dans l'école de Freinet à Vence, des dessins réalisés à l'école de Pitoa au Cameroun. Ces dessins ont été exposés pour la première fois en mai 1955 au Musée pédagogique de la rue d'Ulm (qui deviendra par la suite l'Institut Pédagogique National) où Picasso les découvre. Il « est enthousiasmé et n'hésite pas à contresigner certaines d'entre elles avec ses félicitations. Il trouve remarquable que ces enfants noirs aient acquis d'emblée une liberté graphique que lui-même a mis tant de temps à conquérir. »[31] En décembre 1959, naît du désir d'Elise la revue *L'Art enfantin* qui côtoie dans l'exposition les revues *Cobra* ou *Reflex.* Revue d'art voulue comme telle lors de sa création et présentée comme telle encore aujourd'hui dans *L'Autre de l'art.* « Au cours de notre déjà longue carrière pédagogique tout entière centrée par l'expression libre mise en honneur par Freinet, nous avons souvent caressé le rêve de créer un jour une revue dans laquelle, par le poème et par le dessin, s'exprimerait ce chant radieux de l'enfance qui, de toutes parts, s'élève en amplitude de nos milliers d'Ecoles modernes ; pour qu'il se prolonge au-delà des murs de la classe, dans la famille, près des amis et - pourquoi non ? Parmi les adversaires farouches de cette intrépide liberté qui est notre pierre d'angle ; pour que se noue, autour de la terre, la ronde de la joie de vivre, venue en spontanéité de la multitude enfantine à l'heure où le génie de l'homme fait naître tant d'inquiétude. »[32]

La pédagogie Freinet

Lire la biographie de Freinet, c'est déjà comprendre beaucoup de sa pédagogie que l'on réduit souvent à quelques exercices : exposés, *Quoi de neuf ?* La pédagogie Freinet n'est pas seulement une question de pratiques mais plutôt un changement de démarche qui consiste à apporter des réponses à des questions que les élèves se posent (quitte à les susciter) et non asséner des réponses à des questions qu'ils ne se sont jamais posées. En pédagogie Freinet, chaque élève doit pouvoir développer sa propre stratégie

[30] www.icem-pedagogie-freinet.org

[31] Michel Barré, *Célestin Freinet, 1896-1936, les années fondatrices*, 1995

[32] Elise Freinet, « Editorial » de *L'Art enfantin*, décembre 1959

d'apprentissage par le travail défini dans un sens émancipateur : l'enfant devient chercheur. L'enseignant ne s'efface pas - il reste le garant des apprentissages - mais se positionne autrement. Il est une aide dans le cheminement personnel de l'enfant. Placer l'enfant au centre de l'apprentissage se décline selon quatre axes qui ne peuvent se dissocier.

Le tâtonnement expérimental
La méthode naturelle consiste à placer l'enfant en situation de recherche. L'enfant va acquérir un savoir scolaire de la même manière qu'il construit « naturellement » sa connaissance du monde en l'expérimentant au quotidien. Le *Quoi de neuf ?* ou le texte libre permettent de structurer le vécu pour pouvoir le transférer et l'articuler avec les savoirs scolaires. L'élève apprend en faisant d'où la nécessité de créer un cadre scolaire suffisamment authentique pour susciter le désir de recherche et suffisamment sécurisant pour autoriser la prise de risque et les erreurs.

L'expression et la communication
L'expression doit avoir lieu dans une situation de communication réelle : les écrits sont finalisés (lecture à la classe, journal de classe, échange avec les correspondants, présentations de travaux aux parents, publication). La parole est prise au sérieux : entretiens du matin (ou *Quoi de neuf ?*) se déroulent dans un climat d'écoute, ce que l'élève apporte à la classe est commenté ou exploité. L'élève y apprend à s'exprimer, à passer du spontané à l'intentionnel : la communication ne vaut que pour la transformation qu'elle provoque. Quand on travaille sur une production d'élève, on réfléchit collectivement à la question qu'elle soulève. Chaque travail personnel fait progresser le travail collectif.

L'organisation coopérative
Chaque élève est responsable du bon fonctionnement de la classe en y assumant une responsabilité (appelée aussi métier : maître du temps, secrétaire, garant du matériel, gestion du prêt, etc.). Le conseil est un moment où la classe se retrouve pour débattre de son fonctionnement. Le conseil porte sur les relations entre élèves qui peuvent, s'ils se sont inscrits, se féliciter ou se critiquer par rapport au comportement qu'ils ont dans la classe. C'est le moment où des propositions de travail sont définies : projet, besoin, envie. Le conseil permet également de réajuster les règles de vie de la classe lorsque la nécessité s'en fait sentir. Les décisions sont soumises au vote. La classe Freinet fonctionne comme une communauté : c'est une microsociété avec ses lois, ses instances de décision le tout articulé à un idéal démocratique qui s'apprend au quotidien.

La différenciation
L'enfant a besoin de construire son propre parcours d'apprentissage : le but est d'étayer les modes de construction propres à chaque enfant et non de transmettre un savoir extérieur à ses intérêts. Il est nécessaire d'alterner temps collectifs et temps individuels et de proposer différentes postures à l'élève tout au long de la journée : usager, créateur, chercheur, auditeur, conférencier, etc. Le travail programmé permet ces temps de travail individuel. Lorsque les élèves sont en plan de travail, ils ont toujours une tâche à accomplir. Les fichiers autocorrectifs leur permettent de s'évaluer pour progresser à leur rythme.

La pédagogie Freinet est une pédagogie du travail. Elle repose sur l'implication active de l'élève dans la construction de son savoir. Si elle laisse une large place à l'expression libre, elle est tout sauf une école sans règle dans laquelle l'enfant fait ce qu'il veut quand il veut. Le savoir ne peut au contraire se construire que dans un cadre rigoureux et exigeant qui sécurise l'élève et l'autorise à se tromper et à prendre des risques pour

progresser. Les outils Freinet (*Quoi de neuf ?*, textes libres, etc.) ne prennent leur sens que dans une classe coopérative sous peine de devenir purement anecdotiques. Se lancer en pédagogie Freinet est une belle aventure qui remet en question beaucoup de nos certitudes. Plus qu'une façon de faire, c'est une façon d'être. Montaigne disait : « L'élève n'est pas un vase qu'on remplit, mais un feu qu'on allume.» Freinet s'inscrit dans cette belle lignée humaniste. À notre tour, accueillons les dessins d'enfants accrochés dans cette exposition comme de véritables œuvres d'art.

Dans la mouvance de Freinet : Fernand Deligny (1913–1996)

Faire tomber les murs de l'asile
Fernand Deligny pourrait être considéré comme le premier « éducateur spécialisé » si le terme avait existé à son époque. Il consacra toute sa vie aux enfants marginalisés, délinquants, psychotiques ou autistes, s'efforçant de leur offrir une alternative à la prison ou à l'hôpital psychiatrique. Nommé à Nogent, il adapte librement la méthode Freinet en s'appuyant sur les travaux d'Henri Wallon, spécialiste de la psychologie de l'enfant, qui semble avoir déterminé ses premiers engagements pédagogiques, déjà caractérisés par davantage de pragmatisme que de rigueur théorique. Ses affinités avec Freinet sont toutefois limitées et la différence fondamentale réside dans le fait que Deligny est éducateur et Freinet pédagogue. Après la guerre, il dirige, à Lille, un centre « d'observation et de triage » où il met en œuvre ses conceptions sur le traitement de la délinquance : ouvriers du textile au chômage, artisans, anciens détenus promus éducateurs, suppression des sanctions et ateliers rémunérés, il organise des sorties, des jeux, des séances de sport. Il crée ensuite à Paris *La grande cordée*, un réseau d'hébergement expérimental pour délinquants et psychotiques puis reprend sa tâche d'instituteur avant de se retirer dans les Cévennes où il vit aux côtés d'enfants autistes sans chercher à les guérir. Il vérifie ses intuitions : nécessité de faire tomber les murs de l'asile, vanité des thérapeutiques « psy » devant nombre de troubles sévères, valeur du travail communautaire.

***Les 400 coups*, 1959**
Lorsqu'il prépare *Les 400* coups, François Truffaut lit les ouvrages de Deligny[33] pour comprendre la délinquance juvénile et construire le personnage d'Antoine Doisnel. Il entre en correspondance avec l'éducateur et lui demande de lire son scénario. Deligny lui conseillera de minimiser le rôle de la psychologue au profit de la libre confession de Doisnel. La séquence finale de la fuite vers la mer serait également inspirée de Deligny. Pendant tout le début de la séquence, Truffaut filme Léaud en plan moyen dans la forêt, la caméra est placée sur le côté du personnage et le serre : il est encore prisonnier, pas de ligne d'horizon, pas de ciel au-dessus de lui, on ne sait pas où il va. Le plan dure plus d'une minute pour nous faire partager l'effort physique. La caméra quitte ensuite le personnage pour nous ouvrir cet horizon vers lequel tend le personnage mais alors il disparaît du cadre. L'effort physique est à nouveau souligné par la pause qu'Antoine Doisnel est obligé de marquer pour reprendre son souffle. Le plan dure en tout quatre minutes. L'enfant et la mer (qu'on ne peut s'empêcher de rapprocher de la mère absente, « morte »[34]) ne sont réunis qu'au terme de cette course parmi les éléments. Comment ne pas voir ici l'influence de Deligny qui abolissait l'enfermement pour mettre les enfants au

[33] notamment son récit *Adrien Lomme* (Gallimard, 1958)
[34] motif inventé par Doisnel à son professeur pour justifier son absence (39ème minute du film)

contact de la nature. Doisnel éprouve physiquement et dans l'effort ce contact qui va lui permettre de retrouver une légitimité et de nous regarder en face.

***Ce Gamin, là* de Renaud Victor, 1978**

Ce documentaire est centré sur le personnage de Janmari, enfant de douze ans déclaré « encéphalopathe profond ». Le film, tourné entre 1972 et 1974, rend compte de façon très poétique de l'expérience menée par Deligny dans les Cévennes avec des enfants autistes. Le film co-produit par François Truffaut sort en salles en 1976. Le prégénérique fait état d'un diagnostic – un verdict devrait-on dire - : « invivable, insupportable, incurable » attribué à la psychiatrie traditionnelle et sa conséquence - sa peine pour poursuivre la métaphore - : l'invention de lieu où « invivre » est possible. Le réalisateur insère en plan fixe une vue d'hôpital psychiatrique : « les murs sont des murs, les toits sont des toits, des arbres il y en a et des fenêtres, ce sont pas tout à fait des vraies fenêtres. Les fenêtres ne s'ouvrent pas.» Deligny pose alors la question : « Que deviennent les yeux d'un enfant qui n'a rien à voir, que le temps qui passe. Et le temps, ça ne se voit pas. » Le commentaire en voix-off pose tout de suite l'expérimentation qui va faire l'objet du film comme « à l'autre pôle ». Au plan fixe de l'asile totalement déshumanisé s'oppose un gros plan sur l'enfant captivé par une boule d'argile accrochée à une ficelle. « Il allait nous faire voir, ce gamin-là, que la terre ne tournait peut-être pas dans le bon sens. » Le titre est donné : il apparaît sur l'écran. Ce gamin, là, c'est ce grain de sable dans la machinerie de la psychiatrie. C'est ce point d'interrogation qui vient bousculer les certitudes. C'est le pari de Fernand Deligny. Le commentaire se fait ensuite rare, laissant la place à l'image en prise de son directe : on découvre le cadre, les enfants, actifs et surtout l'absence de langage dans lequel vivent ces enfants. Un claquement de main, quelques notes de guimbarde constituent un code de communication. Le son a une place très importante dans le film : bruit de voiture, cris d'animaux, machine à coudre, coups de marteaux, bruits de pas, eau qui court, cris émis par les enfants. Le choix de limiter les commentaires nous place du point de vue de l'enfant pour qui le monde n'est donné à lire qu'à travers ces sons qui peuplent son univers. Régulièrement, des cartes (les lignes d'erre) permettant l'étude du comportement des enfants à travers leurs déplacements sont insérées puis commentées : « tourner, se balancer ; la roue et l'encre ». Deligny apparaît peu à l'écran : beaucoup de commentaires sont en voix-off sur des images d'activités du camp. « Invivable » entend-on devant les enfants absorbés par le pétrissage du pain : en opposant voix-off et images, le cinéma dénonce sans faire de discours.

Renaud Victor réussit ce pari magnifique de réaliser un documentaire militant avec des outils poétiques. Poésie dans le texte qui nous parle par dessus les images, poésie de ces cartes qui au long des lignes d'erre nous invitent à cheminer dans l'univers de ces enfants. Pas de scénario, de tension dramatique : le film nous immerge dans le camp et nous fait réfléchir sur cette proposition sans prosélytisme. Il n'existe pas de solution miracle dans le traitement des malades mentaux. On peut notamment se demander si la proposition de Deligny est généralisable ou transférable. Mais cette expérience, pour datée qu'elle soit, pose de vraies questions que Renaud Victor rend tangibles.

Pistes pédagogiques

Collège : CLASSE DE TROISIEME	
Période historique	XX^{e} siècle
Thématique	« Arts, techniques, expressions »
Problématique	En quoi le langage cinématographique peut-il être un outil d'argumentation ?
Disciplines	Arts plastiques, français, histoire-géographie

Lycée : CLASSE DE SECONDE	
Période historique	XX^{e} siècle
Champs	Historique et social
Thématiques	« Arts et idéologies », « Arts, mémoires, témoignages, engagements »
Objet d'étude	La question de l'Homme dans les genres de l'argumentation du XVI^{e} à nos jours
Problématique	En quoi le film de Renaud Victor est-il une proposition nouvelle de discours argumentatif ?
Disciplines	Français, histoire-géographie

4. *Les Mains négatives* de Marguerite Duras

Par Stéphanie Jolivet

Mains négatives, découvertes par Félix Regnault, Grotte de Gargas en 1906©Photo Béatrice Fraenkel

Dans les années 50, Marguerite Duras observe, lors d'un voyage à Altamira au nord-ouest de l'Espagne, les mains négatives découvertes en 1903 sur les parois de pierre. Elle est fascinée par le mystère qui entoure ces mains en dépit des nombreuses explications avancées. Les mains ont sur le reste de l'art rupestre l'avantage de nous faire visualiser l'artiste devant la pierre, d'attester sa présence, de laisser une marque de son corps. En 1979, les mains négatives deviennent un film de quatorze minutes. Des mains négatives, Duras fait le titre de son film : les mains sont évoquées dans le texte mais aucune image ne les montre. Le film est constitué de rushes de *Navire night*[35] tournés sur les grands boulevards de Paris entre six heures et quart et huit heures moins le quart. L'heure où les rues sont désertes et pourtant peuplées d'une population « autre », qu'on ne voit pas. Mains négatives, mains noires, mains ouvrières. En quoi le film de Duras peut-il donner une présence à cette population cachée comme le négatif de la ville ?

[35] *Le Navire night*, 1978

Les mains négatives : entre histoire et fascination

Les premières peintures rupestres ont été découvertes à Altamira en 1879 parmi lesquelles se trouvent les mains évoquées par Marguerite Duras dans son film. En juillet 1906, Félix Regnault et la société d'anthropologie de Paris annoncent la découverte d'empreintes de mains humaines dans la grotte de Gargas. Ces mains intriguent : elles sont regroupées par grands ensembles, les mains sont différentes les unes des autres par leur forme, des phalanges manquent sur plusieurs d'entre elles. De nombreuses hypothèses sont avancées : manifestation du gel, scarifications volontaires ou déjà variations sur le motif par la disposition différente des doigts repliés ou non. Avant même la découverte de Lascaux, en 1940, ces peintures posent de nombreuses questions : qui étaient ces artistes ? De qui tenaient-ils leur art ? Pourquoi peignaient-ils ces fresques ? À qui étaient-elles destinées ? À une époque où les avant-gardes s'interrogent sur l'intentionnalité de l'art et se tournent vers des formes dites primitives, cette manifestation picturale ne pouvait que contribuer à une réflexion sur la relation de l'homme à l'art. Georges Bataille publie en 1955 le texte *Lascaux ou la naissance de l'art* dans lequel il donne pour origine de la civilisation l'homme de Lascaux : « Autrefois, la véritable naissance de l'art, l'époque à laquelle il avait pris le sens d'une éclosion miraculeuse de l'être humain, semblait beaucoup plus proche de nous. L'on parlait de miracle grec et c'était à partir de la Grèce que l'homme nous paraissait pleinement notre semblable. J'ai voulu souligner le fait que le moment de l'histoire le plus exactement miraculeux, le moment décisif, devait être reculé bien plus haut. Ce qui différencia l'homme de la bête a pris en effet pour nous la forme spectaculaire d'un miracle, mais ce n'est pas tellement du miracle grec que nous devrions désormais parler que du *miracle de Lascaux*. »[36] Bataille affirme ainsi qu'en dépit des nombreuses interrogations qui pèsent sur ces œuvres, les mains négatives et autres peintures sont de même nature que les œuvres qui ont ensuite construit l'histoire de l'art. Il ne faut plus parler d'art préhistorique mais de « naissance de l'art » : Bataille déplace le curseur.

Dans le film, le référent n'a pas d'importance : Altamira ou ailleurs, confusion entre mains positives et mains négatives[37], éléments spatiaux peu conformes à la réalité du site, datation hasardeuse[38]. Ce qui fascine Duras, c'est comment advient cette naissance d'un état à un autre. La contextualisation est évacuée dans le pré-générique : Duras dit son texte sur un fond absolument noir. « On appelle mains négatives, les mains trouvées sur les parois des cavernes magdaléniennes de l'Europe Sub-Atlantique. Ces mains étaient simplement posées sur la pierre après avoir été enduites de couleur. En général, elles étaient noires. Ou bleues. » Les mains ne sont jamais montrées dans le film et leur signification est éludée : « Aucune explication n'a été trouvée à cette pratique. » Des mains, le texte de Duras remonte jusqu'à l'homme qui est le vrai sujet du film : « Devant l'océan / Sous la falaise / Sur la paroi de granit / Ces mains / Ouvertes / Bleues / Et noires / Du bleu de l'eau / Du noir de la nuit / L'homme est venu seul dans la grotte ». L'homme est introduit dans le texte avec un pronom défini : défini en tant qu'auteur des mains (« Toutes les mains ont la même taille / Il était seul », défini comme singulier parmi ses semblables : « L'homme est venu seul dans la grotte », « L'homme seul dans la grotte a regardé ». De l'intentionnalité de son geste (« pour que quelqu'un les ait vues », « Il fallait descendre la falaise / vaincre la peur ») est née son humanité. Trois actions se succèdent : « l'homme est venu », « a regardé », « Et il a crié », le cri marquant comme pour l'enfant

[36] Avant-propos

[37] Duras parle de mains « simplement posées sur la pierre après avoir été enduites de couleur » ce qui correspond aux mains positives, les mains négatives étant obtenues en soufflant de la peinture sur la main dont le contour apparaît alors en négatif.

[38] Les peintures découvertes à Altamira ont été datées entre -15 500 et -13 500 ans.

la naissance à un état nouveau. Ce cri est un cri d'amour : «Toi qui es nommée qui es douée d'identité je t'aime ». Pour Duras, le lien qui unit l'homme de Lascaux (ou d'Altamira) et tous les artistes qui ont constitué l'histoire de l'art n'est pas chronologique : c'est sa nature qui le caractérise. La création est une œuvre si elle est désir, même si « le mot n'est pas encore inventé » : désir d'atteindre l'autre, d'être reconnu par l'autre (« J'aime quiconque entendra que je crie »). Les mains négatives comme premier cri de l'homme. « Ces peintures nous mettent en communication, en « amitié » dit aussi Bataille, avec l'homme le plus reculé, le premier homme peut-être à s'être reconnu comme tel, en mettant à distance, par la représentation, l'animalité ».[39] Pour Duras, ces peintures nous mettent en amour, « d'un amour indéfini ».

Dans les premières minutes du film, l'image semble se superposer au texte : « L'homme seul dans la grotte a regardé / dans le bruit / dans le bruit de la mer / l'immensité des choses ». La trouée des arbres laisse apparaître une ouverture dans le ciel qui nous place dans une situation identique à celle de l'homme face à l'ouverture de la grotte. Mais face à nous, les trottoirs remplacent l'océan, les façades noires servent de parois. Aucune identification n'est possible : la caméra n'est ni sur le trottoir ni sur la rue qu'elle ne suit pas rigoureusement, indifférente à toute signalisation. La plainte lancinante du violon d'Amy Flamer accompagne cette errance. Pourquoi ces images d'un Paris noir et obscur ? Pourquoi montrer les grands boulevards de la ville lumière dans l'indistinction de la nuit qui s'achève ? Le cri mentionné dans le texte est suivi d'un long silence, seul le violon poursuit sa plainte. Lorsque le cri est à nouveau mentionné quatre minutes plus tard (« et puis il a crié »), le violon s'arrête aussi créant un grand silence dans le film (plus d'une minute) alors que les images continuent à défiler en s'attardant en cadrage resserré sur les trottoirs jonchés de détritus. Pourquoi ce cri d'amour est-il silencieux ? Pourquoi Duras s'attache-t-elle à introduire autant de contradictions entre son texte et ses images ?

Regarder l'invisible

Au fur et à mesure que le jour paraît, des silhouettes se détachent : balayeurs, éboueurs. Duras les filme en activité. Le cadre n'est pas magnifié : il ne s'agit pas de faire de l'esthétique. Son image est à l'opposé des *Sculptures involontaires* de Brassaï (Section 2 : Graffiti) réalisées entre 1930 et 1933 dans lesquelles sont mis en scène et photographiés des objets usuels, trouvés ou ramassés (tickets de métro, dé à coudre, trombone, etc.) mais disposés et éclairés de façon à devenir de véritables sculptures. Pour Duras, il ne s'agit en aucun cas de transfigurer le réel. Elle utilise des prises qui avaient été écartées lors de *Navire night* : le montage dessine un mouvement qui introduit une forme de narration (pourquoi cette errance ? dans quel but ? dans quelle direction ?) et crée une inquiétude. Le rythme n'est pas régulier, la trajectoire varie souvent, la progression n'est ni celle d'un véhicule ni celle d'un piéton, la direction de la caméra contredit plusieurs fois la logique de circulation perturbant ainsi nos repères. Le film ne semble pas choisir entre la fascination et la répulsion qu'exerce sur lui l'univers de la ville. Les éléments urbains sont pris dans la structure circulaire du film : enchaînement aléatoire des rues, musique lancinante, structure répétitive du texte. Comme l'anonyme au fil de fer[40] entortillait sans relâche des matériaux urbains récupérés (capsules de bouteilles, boîtes d'allumettes pliées, boucle d'oreille, paille en plastique, sac en cellophane) dans du fil de fer, Duras enferme ces rushes abandonnés dans la structure labyrinthique de son film. Pourtant,

[39] Jean-Claude Monod, « L'art avant l'histoire ou comment Bataille célèbre Lascaux » *in L'Histoire-Bataille*, études réunies par Laurent Ferri et Christophe Gauthier, Etudes et rencontres de l'histoire des Chartes, Droz, 2006

[40] Les objets de l'anonyme au fil de fer sont présentés dans la section 1 : Anonyme.

lorsqu'un dessinateur découvrit en 1980 dans une décharge à Philadelphie les cartons contenant les objets entortillés, il ne s'y est pas trompé : « Somebody *made* these things ». Le film de Duras est lui aussi construit, fabriqué pour donner sens à une réalité autre. Les mains sont « Plates / Posées écartelées sur le granit gris » : Duras souligne la transformation entre la réalité et sa représentation en deux dimensions. À la fin du texte, « Tout s'écrase » : la narration s'achève sur une surface plane comme un écran de cinéma. Des projections de peinture à la projection du film, quelle chemin le cinéma de Duras nous propose-t-il de suivre ?

Faire « frémir la paroi de pierre »

Les personnages filmés ne sont pas des acteurs : ils sont figurants involontaires d'un film qui leur est pourtant dédié. On cherche au début à distinguer ce que filme Duras : des traces de main, des signes qui y renvoient, des hommes porteurs d'une pratique artistique ? Mais on se rend compte que le vide occupe la plupart du temps les rues. Les premiers personnages à apparaître se distinguent si peu dans le noir qu'on ne les identifie pas tout de suite. Travailleurs noirs dans le matin noir. Seuls les balais qui s'agitent, les phares du camion-poubelle signalent leur présence muette. Comme les mains négatives, c'est la trace qu'ils laissent qui signale leur présence négative : absence de détritus, de papiers, une marque claire. En les filmant, Duras redonne un corps à ces êtres anonymes, noirs dans le matin bleu. Le texte dit l'indifférence qui caractérise le monde moderne : « Sur la terre vide resteront ces mains sur la paroi de granit face au fracas de l'océan / Insoutenable / Personne n'entendra plus / Ne verra ». On ne sait si l'adjectif « insoutenable » s'applique au seul terme « fracas » ou s'il caractérise l'ensemble de la phrase comme une accusation. Si le cri se perd, si le désir ne vit plus que sur les trottoirs (prostitution, consommation), le « miracle » de Lascaux opère-t-il encore ? L'homme qui a créé pour la première fois « se tient au centre de la pierre / des couloirs / des voies de pierre / de toutes parts ». En appliquant ses mains sur la paroi, il dépasse les limites de sa propre identité pour devenir multiple et autre : « Je t'aime plus loin que toi. » Une autre nature qui lui permet d'être présent au-delà de sa propre disparition et d'atteindre l'autre : « Il a regardé l'immensité des choses dans le fracas des vagues, l'immensité de sa force / et puis il a crié ». Contrairement au texte, dans le film, le vide qui peuple les images, le silence qui suit le cri viennent briser cet élan né il y a « Trente mille ans ». Duras ne fait pas du cinéma social. Son film est politique au sens étymologique[41] mais refuse absolument les assertions ou les dénonciations radicales. Elle cherche un langage cinématographique qui soit l'expression de cette vision pessimiste de l'évolution. Le film s'ouvre dans la nuit et s'achève au petit jour avec l'arc de triomphe en perspective. Ironie de ce Paris triomphant qui cache ses ouvriers dans la nuit, qui sépare sa population entre visibles et invisibles. La caméra de Duras nous montre cette lutte par l'emploi du travelling latéral : la contradiction des forces est marquée par la contradiction entre le mouvement de la caméra et le sens du flux des voitures. Lutter contre le courant, aller à rebours : tel est le but que se propose le cinéma de Duras même si ces plans durent peu et que le flux réoriente la course vers son point d'arrivée. « Le vent souffle du continent il repousse l'océan / Les vagues luttent contre le vent / Elles avancent / ralenties par sa force / et patiemment parviennent / à la paroi ». Le texte dit l'effort nécessaire pour se dresser, arriver à la paroi. Les allitérations en « p » (« patiemment », « parviennent », « paroi ») traduisent cette progression pas à pas. Le continent, par son étymologie - tenir ensemble -, marque le pouvoir dominant mais la lutte sans fin des vagues finit par accéder à la paroi, à la verticalité qui distingue l'homme de l'animal, à l'image plane de

[41] Qui concerne la cité, les affaires publiques

l'œuvre créée. Duras filme ces hommes pour qu'ils restent des hommes et non des entités invisibles. « Le spectre blanc » né de « cette lumière blanche » s'anime : « La réfraction de la lumière sur la mer fait frémir la paroi de pierre ». Les mains négatives étaient le premier cri de l'homme lancé dans la nuit des temps. Un cri fondateur. *Les mains négatives* est un cri d'amour lancé par Duras envers cette population déclassée et marginalisée. Un cri de détresse.

Le cinéma de Duras nous oblige à voir ce qui est invisible : l'homme quand on n'a que la trace de sa main, la société quand on ne voit que ses trottoirs désertés. Là, avant le lever du jour, ne restent que les balayeurs, les marginaux, tous ceux qui portent en creux les stigmates d'une société qui exclut. Marguerite Duras leur adresse à tous un cri d'amour. Ce film fonctionne car il s'interdit tout lyrisme. La poésie du texte est rendue âpre par la lecture très neutre qu'en fait l'auteur et l'absence de tout esthétisme dans les images. Le cinéma de Duras est une proposition pour donner voix à tous les exclus qui n'ont pas les moyens d'expression nécessaires pour être entendus : dans l'exposition *L'Autre de l'art*, le film *Les Mains négatives* ne serait-il pas un exemple de « L'Autre du cinéma » ?

Pistes pédagogiques

Collège : CLASSE DE TROISIEME	
Période historique	XX^{e} siècle
Thématique	« Arts, ruptures et continuités »
Problématique	**Introduction à la fonction argumentative de l'image :** son rôle d'exemple ou de preuve, l'étude des questions de point de vue (cadrage, angle de prise de vue) et de leurs implications (qu'est-ce qui est montré ? Qu'est-ce qui est caché ? Qu'est-ce qui est mentionné par des mots et non par l'image ? Comment certains éléments sont-ils mis en relief et d'autres minorés ?)
Disciplines	Français, arts plastiques

Collège : CLASSE DE TROISIEME, Lycée : CLASSE DE PREMIERE ES et L	
Période historique	XX^{e} siècle
Moment choisi	Des colonies à la décolonisation
Thématique	« Arts, ruptures et continuités » / « Arts, sociétés, cultures », « Arts, ruptures et continuités »
Problématique	En quoi le film de Duras peut-il dénoncer les conséquences des colonies sur la société contemporaine ?
Disciplines	Histoire, français

Arts du visuel **œuvres présentées dans l'exposition**	**Arts du langage**
Béatrice Fraenkel, *Mains négatives*, photographie Brassaï, *Sculptures involontaires,* photographie*,* 1930-1933 Anonyme au fil de fer, *Sans titre*, 1980	Georges Bataille, « L'Art primitif » *in Documents* n°7,1930* Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève, 1955* Marguerite Duras, *Le Navire night*, Folio Gallimard n°2009 Pline (23 - 79), *Histoire naturelle*

	Athénagoras, *Leg. pro Christ* * ***œuvre présentée dans l'exposition***
Yves Klein, *Anthropométrie de l'époque bleue*, 1960	

5. L'art brut, un art en tension

Par Mylène Bilot

Assemblage anonyme, 1900–1910 env. Collection Benjamin Pailhas, Fondation Bon Sauveur d'Alby.
Photo : DR. © DR.

« Il faut tenir pour certain que dans l'impression finalement obtenue, l'image, quel qu'en soit le contenu, sera une tension. »
Harold Rosenberg, *Les Peintres d'Action Américains*

Équilibre précaire, contradictions, oppositions... L'étude de l'« Autre de l'art » révèle, indiscutablement, des tensions que cet article propose d'éclaircir. Comment appréhender des productions tour à tour informelles ou stylistiques, anonymes ou authentifiées, enfantines ou méthodiques ? Du signe typographique au signe gestuel de l'abstraction,

nous tentons en effet de saisir ce qui, dans les productions exposées, relève d'une tension. Une première tension qui est celle s'exprimant dans la coexistence de la forme écrite et de la forme dessinée, coexistence faisant en outre intervenir la dimension personnelle, autobiographique, dans la production. Penser l'art brut comme lieu d'une interrogation sur la distinction, réelle ou fantasmée, entre art savant et art populaire, permet ensuite d'aborder l'intérêt de leurs auteurs et auteures pour les arts premiers. Envisager ces productions à l'aune d'un cadre psychanalytique conduira par ailleurs à aborder la question de la place de l'**inconscient** et, plus largement, de l'intentionnel et de l'involontaire, dans la création brute. C'est enfin la **gestuelle** et sa valeur autobiographique qui ouvrira la réflexion sur la tension qui s'agite à la surface de l'œuvre.

La dimension autobiographique : le texte à l'œuvre.

Proche du journal intime, l'album, dans sa dimension autobiographique, est indissolublement lié à la sphère privée. L'*Album Dubuisson* réunit cent-dix dessins des patients du médecin, dans lesquels se mêlent croquis et notes manuscrites, « visible et […] lisible »[42]. Le texte traverse l'image – ou plutôt, l'image traverse le texte – pour en devenir une composante à part entière. Modalité d'expression personnelle, le « texte-image »[43] fait coexister deux régimes d'énonciation qui ne sont plus antinomiques. Si cet album a été constitué non par un patient, mais par un médecin, force est de constater que les points communs de chacune des productions ouvrent entre celles-ci un dialogue propre à la **collection**, pratique personnelle. Le scriptural prend dans ces productions brutes réunies en albums une large place. Les « dessinstextes » des patients de l'asile du Bon-Sauveur d'Albi, rassemblés par le Docteur Pailhas, en offrent un exemple privilégié. André Breton lui-même collectionnait des « objets d'aliénés » – le LaM en donne deux à voir, dans des boîtes en bois. L'Exposition internationale du Surréalisme de 1938 présentera en effet des ouvrages de patients et de patientes aliénés, provenant de la collection de Gaston Ferdière, psychiatre à l'hôpital Sainte-Anne de Paris, également psychiatre d'Antonin Artaud à Rodez. Évoquer la relation du texte à l'image – ou de l'image au texte – passe d'abord par un élément discursif fondamental, celui de la légende sans laquelle, note Walter Benjamin, « toute construction [...] demeure incertaine »[44]. Le trait jubilatoire et incisif des naïfs dessins de Georgine Hu, que le fonds permanent du LaM possède, exprime un puissant investissement personnel. Au stylo-feutre, Georgine inscrit, sur un mode itératif, des visages à la chevelure épaisse et bouclée sur le papier. Ces boucles épaisses, si elles font directement écho aux billets de 500 Francs de l'époque – Molière y est en effet représenté – convoquent également les lignes d'exercices graphiques auxquels s'adonnent les écoliers et les écolières. Là encore, l'iconique côtoie, à travers l'écriture chiffrée de la valeur monétaire du billet, le discursif. L'économie de moyens qui caractérise le support choisi – des morceaux de papier hygiénique – s'oppose à la dimension sentimentale investie dans ces productions : Georgine les propose en effet, au personnel de l'hôpital, tels des moyens de paiement ou d'échange. Cette forme d'expression qui ne se soucie guère des notions de Beauté, de Forme, d'Espace, Michel Tapié la nomme comme étant celle, rare, des « authentiques Individus »[45]. La puissance des productions brutes vient, selon l'auteur, de ce qu' « aucun des critères traditionnels n'est mis en cause ».

---

[42] CARPENTIER R., « Un art en récits », *Textes et Documents pour la Classe*, n°1067, *L'Art brut*, janvier 2014, p. 22-25.

[43] DURAND R. (dir.), *Sans commune mesure. Image et texte dans l'art actuel*, Paris, Léo Scheer,2002. p. 25

[44] BENJAMIN W., *Petite histoire de la photographie*, (1931), Éditions Études photographiques, tirage à part n°1, novembre 1996. [En ligne]. URL: http://etudesphotographiques.revues.org/99.

[45] TAPIÉ M., *Un art autre : où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952. p. 24

Art populaire ou primitivisme ?

Dans leur symbolique artisanale, les créations jubilatoires des artistes bruts apparaissent telle une ouverture à la question de l'évaluation – et de la dévaluation – des pratiques artistiques. La sphère artistique en tant qu'espace social composé d'acteurs sociaux met en jeu la définition de l'art comme celle de l'artiste et de celui (celle ?) qui en fait l'histoire. Maria Antonietta Trasforini a étudié ces trois formes de questionnement qui donnent ou non sa légitimité à la définition de l'art[46]. La question du lieu de réalisation de « l'objet artistique » est en ce sens pertinente. Les assemblages d'anonymes présentés dans l'exposition, provenant de la collection du Docteur Pailhas ou encore de cet anonyme surnommé « The Philadelphia Wireman », se composent de matériaux naturels, récupérés, ou encore de rebut. Des soixante petites sculptures et cailloux sculptés collectionnés par Benjamin Pailhas, bricolés à partir de vulgaires matériaux imprévus – paille, cordelette, cheveux, textile, fil de fer – naît un ensemble d'amulettes et autres bijoux élémentaires et grossiers. Les assemblages ainsi créés marquent, à travers leur matière même, la frontière entre art (*fine arts*) et **artisanat** (*crafts*). Le recours aux matériaux pauvres, de proximité, voire de rebut, recouperait-il l'impossibilité, pour ces artistes bruts, d'accéder à des matériaux nobles ? Si leur enfermement empêche d'y accéder ; l'utilisation de matériaux plus nobles – peinture à l'huile, pellicule photographique, vernis – et instruments – photographie, vidéo – suppose une formation artistique qu'ils et elles n'ont pas. Le **bricolage** et le matériau trivial qu'il implique relève d'une primitivité *a priori* extrinsèque à « l'art culturel ». Le terme même de bricolage, péjoratif pour l'opinion commune, renvoie à une activité manuelle d'amateur ou d'amateure. En tant que forme d'expression spontanée, le bricolage apparaît tel un langage plastique brut, propre aux personnes marginalisées de la sphère artistique[47]. Robert Doisneau surnommait les artistes bruts des « bâtisseurs chimériques ». Et le Docteur Auguste Marie de noter : « Ils [les artistes des asiles] sont, évidemment, presque toujours gauches et sans école, mais leur œuvre est pleine de sincérité, d'originale passion, et d'imprévu »[48]. Cette primitivité, étouffée, selon Dubuffet, par la culture, sera étudiée par Pablo Picasso grâce à la rencontre d'Henri Matisse, lequel, en 1908, lui fera découvrir « l'art Nègre ». Son *Masque* en nappe imprimée (1943) relève d'une rapidité d'exécution que la forme irrégulière, déchirée arbitrairement, confirme. Bricolé avec le matériau trivial qu'est la nappe de table, ce masque possède quatre véhéments coups de couteau dont la simplification formelle rappelle autant la naïveté des dessins d'enfants que la stylisation des masques dits primitifs. *Honneur aux valeurs sauvages* : tel fut le titre d'une conférence de Dubuffet, en 1951, à Lille. Parce que l'inégalité vient de la culture, sortons-en par l'art brut.

La tension entre l'intentionnel et l'involontaire

Dans l'art brut existe une polarité entre le personnel (l'intentionnel), et l'impersonnel (l'involontaire). L'apport du freudisme permet ici de saisir l'enjeu des productions des artistes bruts. La créature arachnide de Mary Barnes (1966), présentée dans l'exposition, dévoile le retour dans l'infantilisme de son auteure. La **régression** étant, pour Freud, la «

[46] TRASFORINI M. A., « Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ? », *Les Cahiers du genre*, n°43, « Genre, féminisme et valeur de l'art », Paris, L'Harmattan, 2007, p. 113-131.

[47] Notons que les médecins ont parfois fourni des cahiers, fusains, crayons de couleur ou pastels à leurs patients,

[48] MARIE A., « Le musée de la folie », *Je sais tout*, octobre 1905.

fuite hors de la réalité pénible »[49], ne pourrions-nous pas penser ce trait nerveux et maladroit tel un trop plein d'énergie ? L'absence de contours nets de ses créatures caractérise, de la même manière que les enfants extériorisent des images personnelles – provenant de leurs souvenirs – et impersonnelles à la fois – des représentations stéréotypées, des concepts – un acharnement à saisir une réalité qui semble lui échapper. L'impersonnel gribouillis de l'araignée est une trace pulsionnelle – au sens freudien du terme, c'est-à-dire de force inconsciente ; il est maîtrisé par le système conscient, par la représentation *normée*, stéréotypée, de l'araignée ; l'impersonnel et le personnel caractérisent une figuration qui s'abolit dans l'acte même de création. L'araignée devient une trace résiduelle. La peinture comme « acte non prémédité » et « pulsionnel »[50] contient une tendance à l'abstraction qui nous permet de penser l'art brut comme un exutoire de l'inconscient. Tout se passe comme si la peinture était le contenu manifeste, intentionnel et involontaire à la fois, d'idées oniriques latentes. Les surfaces bouillonnantes de Madge Gill éveillent, chez le spectateur et la spectatrice, de lointains échos de paysages arborescents imaginaires et de fonds marins sublimés. Abstraites, ses peintures, qui évoquent la tradition des pagnes adire[51], ne sont référentielles que par leur titre – on retrouve là le rôle littéralisant de la légende. Quelque-chose s'agite dans la feuille, qui n'est pas le **médium**.

« À l'instar du névrosé, l'artiste s'était retiré de la réalité insatisfaisante dans ce monde imaginaire. […] Ses créations, les œuvres d'art, étaient des satisfactions fantasmatiques de vœux inconscients, tout comme les rêves. »[52].

Cette phrase de Freud invite à repenser les productions d'art brut telles des manifestations déguisées de souvenirs refoulés. Le sujet s'efface et se dissout dans le pur graphisme à la gestuelle affirmée. Chez Simone des Flandres, les formes et les couleurs – violentes s'il en est – ne se réfèrent à rien d'autre qu'elles-mêmes. Le trait en devenir se prolonge hors-champs. Cette autoréférence masque, en fait, un drame latent, caché, inconscient, qui explose à la surface du papier – parfois troué par la trop forte pression du geste, par l'excès d'énergie. Le support papier apparaît telle la projection d'un espace mental.

[49] FREUD S., *Cinq leçons sur la psychanalyse*, (1924), Paris, Payot, 2001. p.72

[50] ROSENBERG H., « American Action Painters », in HARRISON C., WOOD P., *Art en théorie, 1900-1990 : une anthologie*, (1992), Paris, Hazan, 1997, p. 643-647.

[51] Le pagne adire est un tissu aux motifs décoratifs et géométriques, confectionné en Afrique subsaharienne. Le musée du Quai Branly abrite un pagne adire de la seconde moitié du XX^{e} siècle.

[52] FREUD S., *Freud présenté par lui-même*, (1925), Paris, Gallimard, trad. F. Cambon, 1984. p. 109

De Gutaï à Mathieu, la gestuelle en tension

Atsuko Tanaka, *Peinture*, 1962. Musée Cantini, Marseille.
Photo : Musées de Marseille / Almodovar-Vialle. © DR.

Dans un contexte de guerre, les membres Japonais de Gutaï développent l'idée de vénération de l'instant présent et ce, à travers le corps. Leurs **actions**, souvent publiques et en plein air, marquent l'abolition de la frontière entre l'art et la vie. La prise de risque qu'implique la *Robe électrique* (1956) d'Atsuko TANAKA est révélatrice de son contexte socio-historique. Le corps produit une énergie, qui se donne à voir dans la toile de Jiro YOSHIHARA, maître du groupe. De la peinture rouge intense, profonde, émergent de pâles graffitis. Kazuo SHIRAGA, autre membre du groupe, peint, quant à lui, avec les pieds. Les œuvres des Gutaï ont ceci de brut qu'elles résultent d'une expression

instinctive, ni tout à fait involontaire, ni tout à fait intentionnelle. Le hasard est une composante du processus créatif. L'**automatisme** qui préside, chez les artistes surréalistes, à la réalisation de l'œuvre – cadavre exquis, frottage, poème… – intéresse une figure emblématique de l'art Américain : Jackson Pollock. S'inspirant du surréaliste européen André Masson, Pollock travaille au sol, mettant en œuvre une gestuelle automatique picturale totalement nouvelle. L'engagement personnel intense se cristallise dans ces traces de projections de peinture (le ***dripping***) laissées sur une toile que l'artiste préférera de plus en plus grande. De la rencontre de la peinture et de la toile naît non pas une image, mais un événement. La « férocité » dont parle Michel Tapié[53], évoqué plus haut, à propos des profondes peintures de Dubuffet, ne s'exprime-telle pas également dans les *dripping* de Pollock ? Il est en tout cas, pour l'historien d'art, l'un de ces « Individus » à l'authenticité hors de la culture, proches des *valeurs sauvages*. La peinture de Georges Mathieu, brute, directement sortie du tube, est librement déposée sous forme de calligraphie spontanée, dans une gestuelle aérienne et véhémente, sur la toile. À la différence de Pollock, la peinture de Mathieu résulte d'un contact de l'outil avec le support, ce qui exclut toute dimension temporelle, événementielle, de la production. Au fond badigeonné se superpose un traitement délié, spontané et lyrique, de la ligne. L'abstraction ouverte des Gutaï et de Pollock se referme chez Mathieu sur la surface plane, le plan parallèle au spectateur et à la spectatrice, offrant au regard une ligne calligraphique centrée, qui « s'adapte » aux limites du plan du tableau. Ces concepts formels propres à l'esthétique classique, définis par Heinrich Wölfflin dans *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915)[54], permettent de mettre en contraste des productions plastiques en apparence analogues, mais qui néanmoins contiennent des oppositions qu'un œil attentif décèle. Quoiqu'il en soit, en Europe comme aux États-Unis, le destin de la peinture semble, en cette période de menace nucléaire, s'orienter vers l'**abstraction**. Et la gestuelle de l'artiste participe pleinement à cette forme d'expression de soi à la surface de la toile abstraite. Nous revenons à la dimension autobiographique de l'œuvre, tendue entre le geste et la surface de travail. Harold Rosenberg, qui forgea en 1952 la notion d'***Action painting***, écrivait à ce titre : « une peinture qui est un acte est inséparable de la biographie de l'artiste »[55].

Conclusion : vers une dés-identification

Mettre en lumière les productions des artistes brut-e-s permet d'apporter quelques réflexions fécondes sur le plan de la connaissance de l'art brut, à mi-chemin entre les dimensions psychanalytique et autobiographique. Les traits noueux et la frénésie gestuelle de leurs auteurs et auteures agissent comme un déversoir de forces pulsionnelles que l'état de régression ou de rêve éveillé permet. Néanmoins, cette analyse ne prend pas en considération l'apport de la théorie lacanienne de l'expérience du miroir qui fait du Je un autre. Le détachement de soi apparaît comme la condition *sine qua non* de la mise à distance de sa création. Or, c'est justement cet état de non connaissance de soi en tant qu'entité qui fait de l'art brut un art in-volontaire. Cette tension entre l'involontaire et l'intentionnel ouvre à une « rhétorique de l'altérité »[56] qui déplace ce flux tendu vers une autre tension : celle de l'art et de son *autre*.

---

[53] TAPIÉ M., *Un art autre : où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952. p. 59

[54] WÖLFFLIN H., *Réflexions sur l'histoire de l'art*, (1940), Paris, Flammarion, 1997.

[55] ROSENBERG H., « American Action Painters », in HARRISON C., WOOD P., *Art en théorie, 1900-1990 : une anthologie*, (1992), Paris, Hazan, 1997, p. 643-647.

[56] HARTOG F., *Le miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1991. p. 225

Pistes pédagogiques

Cycles	Collège – lycée
Thématiques	Au collège : « Arts, espace, temps» - au lycée : « Arts, corps, expressions »
Période	Indéfinie
Domaines	Arts du visuel ; arts du langage
Problématique	En quoi l'expression d'une intériorité participe-t-elle de l'évocation d'une réalité contemporaine de l'artiste ?
Objets d'étude	- L'autoportrait (abstrait, figuratif, symbolique). - Le récit de vie, l'autobiographie.
Dans l'exposition	L'Album Dubuisson, réunissant des dessins de ses patients ; Scottie Wilson, *Autoportrait*, vers 1950, encre sur papier ; Henri Michaux, les personnages dessinés ; Jackson Pollock, la fonction cathartique de la technique du *dripping* ; les œuvres de Gutaï.
Dans la collection permanente	Georgine Hu, *Billets de banque*, non datés, stylo-feutre sur papier hygiénique ; Annette Messager, *Faire des cartes de France*, 2010, installation.
Lien avec le programme de français	Se raconter, l'expression des sentiments, le récit de vie.
Lien avec le programme d'anglais	Se présenter, énoncer une expérience, décrire un portrait, dans une LVE.
Lien avec le programme d'arts plastiques	L'expression de soi dans l'objet, l'image (réelle ou fictionnelle) ou l'espace.

Cycle	École – cycle 3
Période	Le Moyen-âge
Localisation	France
Domaines	Arts du spectacle vivant – arts du son
Problématique	Comment l'œuvre d'art participe-t-elle à formation d'une culture ?
Objets d'étude	- Les exhibitions publiques médiévales : le carnaval, un

	spectacle de la culture populaire ; le tournoi, un spectacle de la culture nobiliaire. - Les répertoires musicaux : musique religieuse (un chant grégorien) et musique profane (une chanson de troubadour).
Dans l'exposition	Les productions réalisées avec des matériaux de rebut ou récupérés : la collection du Docteur Pailhas (cailloux et amulettes) ; les objets de « Philadelphia Wireman ».
Dans la collection permanente	- Josué Virgili, *Visage-soleil*, non daté, technique mixte - Peter Stämpfli, *Impala Sport Sedan*, 1968, acrylique sur toile.
Lien avec le programme de français	Littérature et lecture.
Lien avec le programme des pratiques artistiques	Éducation musicale. Pratique vocale et pratique d'écoute.

Cycle	Collège – 3ème
Thématique	« Arts, ruptures, continuités »
Période	XXe siècle
Localisation	États-Unis ; France.
Domaines	Arts du visuel – arts du spectacle vivant
Problématiques	En quoi l'expression corporelle permet-elle de produire un langage parfois plus éloquent qu'un langage vocal ? Comment le corps peut-il devenir un outil, voire un matériau, de l'œuvre ?
Objets d'étude	- La performance - le mime - la mise en scène théâtrale
Dans l'exposition	- Les œuvres des Gutaï - les peintures de Georges Mathieu - l'*action painting* de Jackson Pollock.
Dans la collection permanente	- Pierre Soulages, *Peinture 222 x 175 cm, 13 mars 1983*, 1983, huile sur toile. - Eugène Dodeigne, *Sans titre*, 1983, fusain sur papier.
Lien avec le programme d'arts plastiques	L'expérience sensible de l'espace. Cette entrée s'inscrit dans une interrogation sur l'implication du corps de l'artiste dans l'œuvre (geste, posture, performance).

Lien avec le programme d'EPS	Réaliser une prestation corporelle à visée artistique. Le professeur ou la professeure pourra programmer les activités danse et arts du cirque.
Lien avec le programme de français	Pratiquer des arts du spectacle vivant : mettre en scène, élaborer un projet de décor. Le professeur ou la professeure pourra analyser l'espace scénique et ses composants (lumière et ombre, composition, accessoires, mais aussi costumes et rapport au corps...) comme conditionnant l'expression corporelle.

Vocabulaire

abstraction : catégorie d'œuvres qui ne cherchent pas à représenter la réalité visible, et ne se réfèrent à rien d'autre qu'à elles-mêmes.
action : expression artistique proche de la performance et du *happening*, où le déroulement de l'opération fait œuvre. L'*Action painting* problématise en ce sens la notion même d'œuvre, résultat de l'action...
Action painting : notion apparue en 1952, sous la plume du critique d'art Américain Harold Rosenberg, désignant les peintres de l'Expressionnisme abstrait agissant sur la toile sans idée préconçue. Jackson Pollock, à l'instar de Willem De Kooning, est un *Action painter*.
artisanat : sous l'Ancien Régime, l'une des branches du système corporatif.
automatisme : technique utilisée par les Surréalistes, qui consiste à créer avant toute intervention de la raison, dans un état d'inconscience, parfois même d'hypnose.
collection : réunion d'objets ayant des points communs (nature, forme, couleur, matière...). Une collection possède un caractère personnel et, donc, une valeur sentimentale.
dripping : terme anglais signifiant « qui goutte », appliqué au processus de projection de peinture propre à Jackson Pollock.
gestuelle : mouvement du corps et de ses extrémités, visible sur le support de l'expression artistique. Elle peut être ample, véhémente, minutieuse, timide... Elle engage une émotion.
gribouillis : dessin, écriture informe.
inconscient : pôle de l'appareil psychique constitué des représentations, des souvenirs refoulés du sujet.
médium : en arts plastiques, substance utilisée pour peindre, tracer, dessiner. À l'inverse du matériau, le médium est une matière liquide.
régression : retour à un état antérieur. Dans le domaine de la psychanalyse, c'est un mécanisme de défense élaboré par le Moi, afin d'échapper à l'angoisse.

Éléments de bibliographie

BAILLEU X., « Automatismes psychiques et pensée magique », *Textes et Documents pour la Classe*, n°1067, *L'Art brut*, janvier 2014, Scéren.

BARRÉ M., *Célestin Freinet, 1896-1936, les années fondatrices*, Tome 1, Éd PEMF, Paris, 1995

BATAILLE G., *La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Flammarion, Paris, 1980, [1955],

BATAILLE G., « L'Art primitif » in *Documents* n°7,1930

BENJAMIN W., *Petite histoire de la photographie*, (1931), Éditions Études photographiques, tirage à part n°1, novembre 1996. [En ligne]. URL: http://etudesphotographiques.revues.org/99.

BRASSAÏ G., « Du mur des cavernes au mur d'usine », *Minotaure*, Paris, 1933.

BRYEN C. et GHEERBRANT B., *Anthologie de la poésie naturelle*, K éditeur, Paris, 1949

CARPENTIER R., « Un art en récits », *Textes et Documents pour la Classe*, n°1067, *L'Art brut*, janvier 2014.

CLOTTES J., LEWIS-WILLIAMS D., *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Le Seuil, 1996.

COLLECTIF, *Brassaï*, Centre National de la Photographie, Photo Poche, n°28, 2010.

COLLECTIF, *Les Dubuffet de J. Dubuffet*, 1992, Paris, Musée des Arts décoratifs, Maeght Éditeur.

DELIGNY F*., Adrien Lomme,* Gallimard, 1958

DELIGNY F., *Œuvres*, édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, Paris, L'Arachnéen, 2007.

DOTREMONT C., *J'écris à Gloria*, lithographie en couleur, imprimée par Arte, Paris, Olivetti éditeur.

DOTREMONT C., « Moi qui j'avais » *in Œuvres poétiques complètes, Mercure de France, Paris, 2008*

DEBORD G., « Rapport sur la construction des situations », *Internationale Situationniste, 1958- 1969*, 1997, [1957], Paris, Fayard.

DELAVAUX C., *L'art brut. L'art sans le savoir*, Paris, Palette, 2009.

DOTREMONT C. « Cobra, qu'est-ce que c'est? », Préface à *Cobra 1948-1951*, édition Jean-Michel Place, 1980

DUBUFFET J., « Notes pour les fins-lettrés », (1946), *in* HARRISON C., WOOD P., *Art en théorie, 1900-1990 : une anthologie*, (1992), Paris, Hazan, 1997

DUBUFFET J., « L'art brut préféré aux arts culturels », (1948), *in* HARRISON C., WOOD P., *Ibid.,*

DURAND R. (dir.), *Sans commune mesure. Image et texte dans l'art actuel*, Paris, Léo Scheer, 2002.

DURAS M., *Le Navire night*, Folio n°2009, Gallimard, Paris, 1989

FOUCAULT M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, (1961), Paris, Gallimard, 1998.

FREINET E., « Editorial » de *L'Art enfantin*, décembre 1959

FREINET C., « *Touché, souvenirs d'un blessé de guerre* », *in l'Educateur Magazine*, 1966, n°3,5, p. 3-8

FREUD S., *Cinq leçons sur la psychanalyse*, (1924), Paris, Payot, 2001.

FREUD S., *Freud présenté par lui-même*, (1925), Paris, Gallimard, trad. F. Cambon, 1984.
GOODMAN N., *Manières de faire des mondes*, 1992, Nîmes, J. Chambon.
HARTOG F., *Le miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1991.
KANDINSKY W., « Du spirituel dans l'art » (1911), *in* HARRISON C., WOOD P., *ibid.*
LAPLANCHE J., PONTALIS J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1997.
LISTA M., « Gutai », *Critique d'art* [En ligne], 14 | Automne 1999, mis en ligne le 28 mars 2012, consulté le 09 juillet 2014. URL : http://critiquedart.revues.org/2452.
LUQUET G-H., *L'Art primitif*, Gaston Doin et Cie, 1930
LUQUET G-H, *Le Dessin enfantin*, Presse Universitaires de France, Paris, 1927
MARIE A., « Le musée de la folie », *Je sais tout*, octobre 1905.
POLLOCK G., « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre*, n°43, 2007/2.
ROSENBERG H., « American Action Painters », in HARRISON C., WOOD P., *Art en théorie, 1900-1990 : une anthologie*, (1992), Paris, Hazan, 1997.
ROUILLÉ A., *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
SARTRE J.-P., *L'existentialisme est un humanisme*, (1996), présentation et notes par ELKAÏMSARTRE A., Paris, Gallimard, 2005.
TAPIÉ M., *Un art autre : où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952.
TRASFORINI M. A., « Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ? », *Les Cahiers du genre*, n°43, « Genre, féminisme et valeur de l'art », Paris, L'Harmattan, 2007.
WÖLFFLIN H., *Réflexions sur l'histoire de l'art*, (1940), Paris, Flammarion, 1997.

Annexes

Texte en écho à la partie 2. « CoBrA. Aux marges de l'art »

Texte fondateur : « La cause était entendue », 1948

Les représentants belges, danois et hollandais à la conférence du centre international de documentation de l'art d'avant-garde à Paris jugent que celle-ci n'a mené à rien. La résolution qui a été votée à la séance clôture ne fait qu'exprimer le manque total d'un accord suffisant pour justifier le fait même de la réunion.

Nous voyons comme le seul chemin pour continuer l'activité internationale une collaboration organique expérimentale qui évite toute théorie stérile et dogmatique. Ainsi décidons-nous de ne plus assister aux conférences dont le programme et l'atmosphère ne sont pas favorables à un développement de notre travail.

Nous avons pu constater, nous, que nos façons de vivre, de travailler, de sentir étaient communes ; nous nous entendons sur le plan pratique et nous refusons de nous embrigader dans une unité théorique artificielle.

Nous travaillons ensemble. Nous travaillerons ensemble.

C'est dans un esprit d'efficacité que nous ajoutons à nos expériences nationales une expérience dialectique entre nos groupes. Naturellement nous ne voyons pas ailleurs qu'entre nous d'activité internationale, nous faisons cependant appel aux artistes de n'importe quel pays qui puissent travailler dans notre sens.

GROUPE SURREALISTE DE BELGIQUE : Dotremont, Noiret

GROUPE EXPERIMENTAL DANOIS : Jorn

GROUPE EXPERIMENTAL HOLLANDAIS : Appel, Constant, Corneille

Paris, le 8 novembre 1948

Nom et adresse provisoire : COBRA, 32 rue des Eperonniers, Bruxelles

Camille Bryen, *Hépérile*, 1950 (poème phonétique)

Hepérile nidi nenoine

Pinfontaliman younitu

Elebé oninui Crinane

Banin ovre ilair ali

Er janxon veleivinde

Ouni Seleu verisuale

Vi lomvre vi vavinole

Alani seiller sinuale

Munolisan disi vitite

Icabe filayenito

Me cumbile inononte

Lurtili invitinité

I vinsonfin Oulcranine

San nonin irana caillol

Sicate anon uliri

Icamani hour opaneil

« Moi qui j'avais » *in Œuvres poétiques complètes* de Dotremont, 1961

Moi qui j'avais pensé
qui pensais je me disais j'arguais

Étant sale qu'un peu de propreté
qu'une éponge de lit

Étant debout qu'un peu de
glissement conviendraient j'avais pensé

Qu'un peu de foin
ne convenant pas à mes systèmes

Conviendraient je veux dire changeraient
ma vie qu'un peu de foin

Et j'ai donc bu ce langage
j'ai regardé ces yeux

J'écris à Gloria, logogramme de Christian Dotremont, 1971

J'écris à Gloria, logogramme Christian Dotremont et remarques marginales de Pierre Alechinsky, lithographie, 63 x 94, 1971 ; 300 épreuves sur Arches signées et numérotées par P.A. dont 200 marqués H.C. réservées à Olivetti.

texte de *J'écris à Gloria*

J'écris à Gloria

c'est mon travail

je suis écrivain à Gloria

c'est pour la séduire

je travaille huit heures par jour

pour écrire à Gloria

faire les brouillons

faire le net

c'est ma stratégie

mais parfois je prends congé

parfois même une année

pour que mes lettres lui manquent

et alors je trace mes logogrammes

c'est ma distraction

mon rêve étant

de séduire Gloria par mes logogrammes mêmes

dans une civilisation des loisirs

Texte en écho à la Partie 3. « Freinet et le chant radieux de l'enfance »

Les invariants de Freinet, *Bibliothèque de l'école moderne n°25*, 1964
Pour lire le texte intégral : www.icem-pedagogie-freinet.org/node/18353

Invariant n°1 L'enfant est de la même nature que l'adulte.

Invariant n° 2 Etre plus grand ne signifie pas forcément être au-dessus des autres.

Invariant n° 3 Le comportement scolaire d'un enfant est fonction de son état physiologique, organique et constitutionnel.

Invariant n° 4 Nul – l'enfant pas plus que l'adulte – n'aime être commandé d'autorité.

Invariant n° 5 Nul n'aime s'aligner, parce que s'aligner, c'est obéir passivement à un ordre extérieur.

Invariant n° 6 Nul n'aime se voir contraint à faire un certain travail, même si ce travail ne lui déplaît pas particulièrement. C'est la contrainte qui est paralysante.

Invariant n° 7 Chacun aime choisir son travail, même si ce choix n'est pas avantageux.

Invariant n° 8 Nul n'aime tourner à vide, agir en robot, c'est-à-dire faire des actes, se plier à des pensées qui sont inscrites dans des mécaniques auxquelles il ne participe pas.

Invariant n° 9 Il nous faut motiver le travail.

Invariant n° 10 Plus de scolastique.
Invariant 10 bis Tout individu veut réussir. L'échec est inhibiteur, destructeur de l'allant et de l'enthousiasme.
Invariant 10 ter Ce n'est pas le jeu qui est naturel à l'enfant, mais le travail.

Invariant n° 11 La voie normale de l'acquisition n'est nullement l'observation, l'explication et la démonstration, processus essentiel de l'Ecole, mais le Tâtonnement expérimental, démarche naturelle et universelle.

Invariant n° 12 La mémoire, dont l'Ecole fait tant de cas, n'est valable et précieuse que lorsqu'elle est vraiment au service de la vie.

Invariant n° 13 Les acquisitions ne se font pas comme l'on croit parfois, par l'étude des règles et des lois, mais par l'expérience. Etudier d'abord ces règles et ces lois, en français, en art, en mathématiques, en sciences, c'est placer la charrue devant les bœufs.

Invariant n° 14 L'intelligence n'est pas, comme l'enseigne la scolastique, une faculté spécifique fonctionnant comme en circuit fermé, indépendamment des autres éléments vitaux de l'individu.

Invariant n° 15 L'Ecole ne cultive qu'une forme abstraite d'intelligence, qui agit, hors de la réalité vivante, par le truchement de mots et d'idées fixées par la mémoire.

Invariant n° 16 L'enfant n'aime pas écouter une leçon ex cathedra.

Invariant n° 17 L'enfant ne se fatigue pas à faire un travail qui est dans la ligne de sa vie, qui lui est pour ainsi dire fonctionnel.

Invariant n° 18 Personne, ni enfant ni adulte, n'aime le contrôle et la sanction qui sont toujours considérés comme une atteinte à sa dignité, surtout lorsqu'ils s'exercent en public.

Invariant n° 19 Les notes et les classements sont toujours une erreur.

Invariant n° 20 Parlez le moins possible.

Invariant n° 21 L'enfant n'aime pas le travail de troupeau auquel l'individu doit se plier comme un robot. Il aime le travail individuel ou le travail d'équipe au sein d'une communauté coopérative.

Invariant n° 22 L'ordre et la discipline sont nécessaires en classe.

Invariant n° 23 Les punitions sont toujours une erreur. Elles sont humiliantes pour tous et n'aboutissent jamais au but recherché. Elles sont tout au plus un pis-aller.

Invariant n° 24 La vie nouvelle de l'Ecole suppose la coopération scolaire, c'est-à-dire la gestion par les usagers, l'éducateur compris, de la vie et du travail scolaire.

Invariant n° 25 La surcharge des classes est toujours une erreur pédagogique.

Invariant n° 26 La conception actuelle des grands ensembles scolaires aboutit à l'anonymat des maîtres et des élèves; elle est, de ce fait, toujours une erreur et une entrave.

Invariant n° 27 On prépare la démocratie de demain par la démocratie à l'Ecole. Un régime autoritaire à l'Ecole ne saurait être formateur de citoyens démocrates.

Invariant n° 28 On ne peut éduquer que dans la dignité. Respecter les enfants, ceux-ci devant respecter leurs maîtres est une des premières conditions de la rénovation de l'Ecole.

Invariant n° 29 L'opposition de la réaction pédagogique, élément de la réaction sociale et politique est aussi un invariant avec lequel nous aurons, hélas! à compter sans que nous puissions nous-mêmes l'éviter ou le corriger.

Invariant n° 30 Il y a un invariant aussi qui justifie tous nos tâtonnements et authentifie notre action : c'est l'optimiste espoir en la vie.

Lettre de Deligny à François Truffaut au sujet de *Ce gamin, là*

Monoblet, 10 juillet 1972

Renaud Victor me dit l'appui qu'il a trouvé en vous pour que *Pierre d'ailleurs* en arrive à se faire.

Je vous en remercie.

Cette tentative qui persiste « ici » depuis cinq ans, jour pour jour, a pris le relais de celle que vous avez entrevue lorsque vous êtes passé à Saint-Yorre alors que vous tourniez *les Quatre Cents Coups*. Votre passage, je le devais à *Adrien Lomme*, ce petit personnage d'un roman perdu. Yves, devenu le personnage du *Moindre Geste*, vous avez pu l'entrevoir dans cette ferme de l'Allier alors que personne ne pensait à ce film dont c'est un miracle que des séquences en ricochent, en ce moment, un peu partout, à la demande.

Maintenant, il s'agit de *Pierre d'ailleurs*.

Des Adrien plus étranges que celui qui vous a touché par la quémande insatiable du « pote », il en vient « ici » en ribambelle, et Janmari, qui vit près de moi un jour après l'autre, est le jumeau de *l'Enfant sauvage*.

Et il s'agit de les en tirer de leur statut d'inadaptés précoces.

Il est courant, dans l'air du temps, d'entendre qu'ILS ont du génie. De ce « génie », il faut les en tirer pour les ramener « à la maison », comme tout le monde.

Que peut-il en rester de ce « génie » qui les pousse à rester « dehors », hors de ce discours qui nous fait ce que nous sommes et dont ILS font le tour.

L'organe qui est en passe de pousser à notre tentative, cette mémoire visuelle dont elle serait dotée si ce film peut se faire, nous est indispensable pour tenter de percevoir des indices d'un « infra-langage » qui, si nous arrivions à en émettre quelques bribes, leur permettrait de s'y retrouver alors que « perdus », ILS le sont et que la charité assaisonnée de prétendus savoirs ne leur ménage que des concessions qui, pour la plupart d'entre eux, les relègue « à perpète ».

Si l'un ou l'autre d'entr'eux s'en tire, c'est bien malgré « tout » ? Et ce « tout », à leur égard, est fort de complicités subtilement mêlées.

Échancrer quelque peu ce qu'en dira-t-on, ce qu'en sait-on qui les relèguent irrémédiablement, montrer ce qu'il en est, si les circonstances s'y prêtent (« en marge » puisque ces enfants là y sont repoussés), de ces enfants dont la présence est légère si on ne s'en tient pas à ce que leurs symptômes ont de provoquant, tel est l'objectif du film que nous pourrons tirer du matériau brut des images prises au jour le jour pendant des mois.

Dotés du matériel nécessaire et grâce aux présences nouvelles attentives à mener un tournage suivi, nous devrions arriver à faire ce que j'ai, pour une part, raté avec *le Moindre Geste* et parvenir à montrer que ce qui « leur manque », à ces enfants-là, est aussi ce qui nous manque, une certaine dimension de l'être humain mutilée, reniée par cette espèce en passe de s'y perdre dans le mouvement du « progrès ».

Je vous remercie encore d'en être de ceux sur qui je peux compter dans cette démarche en marge et à l'écart de tout un monde de relations pourtant nécessaires.

N'hésitez pas à me faire signe si vous avez besoin de quelque précision sur ce projet.

Sentiments sincères, Deligny

Teste en écho à la Partie 4. « Les mains négatives, de Marguerite Duras »

Texte dit par Marguerite Duras

Les parties en italique diffèrent de la version publiée en 1959 au Mercure de France (disponible en Folio Gallimard n°2009).

On appelle mains négatives, les mains trouvées *sur les parois des cavernes* magdaléniennes de l'Europe Sub-Atlantique. *Ces mains étaient simplement posées sur la pierre après avoir été enduites de couleur. En général, elles étaient noires. Ou bleues.* Aucune explication n'a été trouvée à cette pratique.

Devant l'océan
sous la falaise
sur la paroi de granit

ces mains

ouvertes

Bleues
Et noires

Du bleu de l'eau
Du noir de la nuit

L'homme est venu seul dans la grotte
face à l'océan
Toutes les mains ont la même taille
il était seul

L'homme seul dans la grotte a regardé
dans le bruit
dans le bruit de la mer
l'immensité des choses

Et il a crié

Toi qui es nommée qui es douée d'identité je t'aime

Ces mains
du bleu de l'eau
du noir du ciel

Plates

Posées écartelées sur le granit gris

Pour que quelqu'un les ait vues

Je suis quelqu'un qui appelle
Je suis celui qui appelait qui criait il y a trente mille ans

Je t'aime

Je crie que je veux t'aimer, je t'aime

J'aime quiconque entendra que je crie

Sur la terre vide resteront ces mains sur la paroi de granit face au fracas de l'océan

Insoutenable

Personne n'entendra plus

Ne verra

Trente mille ans
Ces mains-là, noires

La réfraction de la lumière sur la mer fait frémir la paroi de pierre

Je suis quelqu'un je suis celui qui appelait qui criait dans cette lumière blanche

Le désir

le mot n'est pas encore inventé

Il a regardé l'immensité des choses dans le fracas des vagues, l'immensité de sa force

et puis il a crié

Au-dessus de lui les forêts d'Europe,
sans fin

Il se tient au centre de la pierre
des couloirs
des voies de pierre
de toutes parts

Toi qui *a un nom* toi qui es douée d'identité je t'aime d'un amour indéfini

Il fallait descendre la falaise
vaincre la peur
Le vent souffle du continent il repousse

L'océan
Les vagues luttent contre le vent
Elles avancent
ralenties par sa force
et patiemment parviennent
à la paroi

Tout s'écrase

Je t'aime plus loin que toi
J'aimerai quiconque entendra que je crie que je t'aime

Trente mille ans

J'appelle

J'appelle *celle* qui me répondra

Je veux t'aimer je t'aime

Depuis trente mille ans je crie devant la mer le spectre blanc

Je suis celui qui criait qu'il t'aimait, toi

Mythes de l'origine de la peinture

« En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher. »

Pline (23 – 79), *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 151 et 152, traduction de JM. Croisille

« Tant qu'il n'y avait encore ni modelage, ni art du dessin, ni art de la statuaire, les images n'étaient pas estimées. C'est alors que parurent Saurias de Samos et Kraton de Sicyone et Kléanthès de Corinthe et la jeune fille Corinthienne ; l'art de dessiner les ombres fut découvert par Saurias qui représenta un cheval placé au soleil ; celui du dessin au trait fut découvert par Kraton en traçant le contour d'un homme et d'une femme sur une tablette blanchie. »

Athénagoras, *Leg. pro Christ,* 17, Dechair, traduction d'A. Reinach