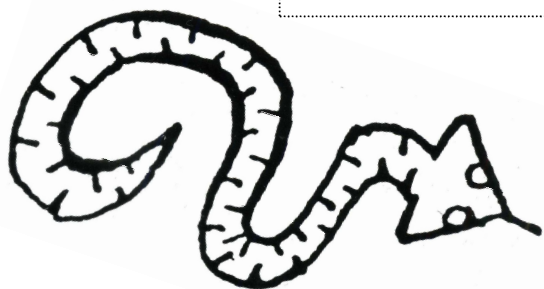


Exposition temporaire
Jacques Doucet, le CoBrA français

14 octobre 2011 - 9 janvier 2012



X

Image soumise aux droits ADAGP

Jacques Doucet (1924-1994)
En écoutant Bix Beiderbecke, 1989
Huile sur toile, 150 x 150 cm
Collection du MAC/VAL, musée d'art moderne du
Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine
© ADAGP, Paris 2011

Dossier pour les enseignants



musée des beaux-arts de Quimper

Service éducatif
Musée des beaux-arts de Quimper

Sommaire

Introduction	3
Le parcours de Jacques Doucet (1924-1994)	4
Parcours de l'exposition	7
CoBra, le mouvement, la revue	9
L'art d'après-guerre	
Non aux dogmes	
La revue	
Engagement	
CoBrA, le corps des œuvres	14
Abstraction faite	
Geste et spontanéité	
Le dessin d'enfant	
Primitivisme et matériaux bruts	
Matiérisme	
Le collage	
Le travail collectif	
La musique jazz	20
Les correspondances entre musique et peinture	
Une alternative : Bix Beiderbecke	
Histoire du graffiti	23
Etymologie	
Définition et évolution d'une forme d'art	
Graffitis et art contemporain	
Le mouvement graffiti	
Les influences reçues par Jacques Doucet	27
La peinture, la collage et l'assemblage	
La littérature	
Le jazz	
Bibliographie	29
Propositions pédagogiques	30

Introduction

Né en 1924 à Boulogne, dans les Hauts-de-Seine, Jacques Doucet vit une histoire familiale douloureuse et devient un jeune homme révolté, épris de liberté, passionné de peinture et de poésie. En 1941, il se rend à Saint-Benoît-sur-Loire à la rencontre de Max Jacob, qui l'encourage sur la voie de la création artistique. Doucet commence alors sa carrière de peintre et expose au Salon d'automne en 1943 et 1944. Engagé politiquement pendant l'Occupation, il est arrêté. A la Libération, il reprend ses activités et expose au Salon des Surindépendants en 1946 et 1947.

En 1947, il est invité avec le peintre hollandais Corneille à Budapest, où il expose et rencontre les peintres de l'Europai Iskola. De retour à Paris, il adhère au Groupe surréaliste révolutionnaire puis au mouvement CoBrA dont il est, avec Atlan, le seul représentant français. CoBrA est l'acronyme de Copenhague, Bruxelles, Amsterdam, villes d'origine de la plupart des membres de cette « internationale des artistes expérimentaux » dont la courte existence s'inscrit entre 1948 et 1951. L'expérimentation, la spontanéité sont au cœur de la démarche des artistes qui puisent leur inspiration dans les dessins d'enfant, les graffitis, l'art populaire ou primitif. Atlan et Doucet seront présents à toutes les manifestations de CoBrA, de la première exposition d'Art expérimental au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1949 à l'ultime exposition de Liège en 1951.

Après l'aventure de CoBrA, Doucet se détache de la figuration et compose de petits formats à la touche large et brusque, aux couleurs contrastées. Le peintre ressent le contact avec la matière comme une nécessité, à la fois quête spirituelle et plaisir sensuel. Un peu plus tard, la pratique du collage lui permet de « renouveler sa vision ». Il y mêle des fragments d'œuvres, de dessins d'enfants, de magazines, suivant une soif d'expérimentation qui le conduit à l'invention en 1969/70 des « pétrifications », assemblages d'objets et de fragments figés dans de la résine.

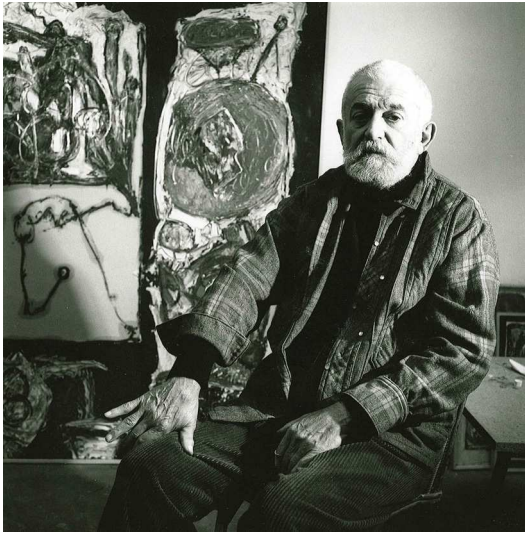
Jusqu'à la fin de sa vie, en 1994, les formats de ses tableaux vont grandissant, comme le lyrisme et la spiritualité qui en émanent. Doucet se livrait à un combat intime avec la peinture, qu'il retouchait sans cesse. « C'est lorsque je détruis le tableau qu'il trouve sa respiration et sa vie » disait le peintre.

L'exposition présente une soixantaine d'œuvres dont émanent une liberté et une poésie qui témoignent du cheminement de l'artiste, entre travail obstiné et goût pour la spontanéité de la création.

L'exposition est réalisée en collaboration avec le Lieu d'Art et d'Action Contemporaine (LAAC) de Dunkerque et le musée Cobra d'Amstelveen (Pays-Bas).



Commissariat : Nathalie Gallissot, conservateur



Jacques Doucet dans son atelier, 1990
Collection Andrée Doucet

Le parcours de Jacques Doucet (1924-1994)

Réécriture d'après Andrée Doucet, *Paroles de femmes d'artistes*, Somogy 2006.

Un jeune artiste engagé et provocateur (1943-1953)

Jacques Doucet est né en 1924 à Boulogne dans les Hauts-de-Seine. Son enfance fut un peu particulière car il fut simultanément éduqué par deux familles. Il passait la semaine chez son père (Georges et Pauline Douettau) et rejoignait sa mère le week-end (Joséphine et Louis Doucet). De cette situation singulière, dont il parlait peu, il garda une blessure profonde.

Durant son adolescence, Doucet se passionne pour la poésie et la peinture. Hésitant longtemps entre ces deux modes d'expression, il se tourne résolument vers la peinture dans les années 1940 et fréquente les académies privées de Montparnasse. Il rencontre alors le « Tout-Paris » littéraire et intellectuel. Une amitié fidèle le lie notamment à Max Jacob.

Après avoir mené des actions de potache contre l'occupant (il renversa des paquets d'ordures sur les officiers allemands à l'hôtel Crillon), il s'engage dans la Résistance. Il est arrêté par la Milice et incarcéré à la prison de la Santé. De cette période il garda une haine féroce de l'uniforme. Pendant de longues années, il demeura volontiers provocateur et, au gré de ses humeurs et de ses sorties nocturnes, il houspilla de temps à autre les forces de l'ordre. Ces facéties, ces coups de gueule lui valurent d'être plusieurs fois arrêté pour trouble de l'ordre public et d'être affublé par Michel Ragon du surnom de « *gauchiste mal embouché* ». Par ailleurs, Doucet avait la réputation d'avoir le sens de la répartie et se distingua plus d'une fois par des remarques cinglantes.

En 1946, il répond favorablement à l'invitation de Margit Eppinger et se rend à Budapest. Cette femme, rencontrée à la galerie Kahnweiler, a apprécié son travail et lui promet de lui faire rencontrer des artistes hongrois de « l'Europai Iskola » ou école européenne ainsi que les philosophes Arpad Mezei et Imre Pan. Il y reste quelques mois et travaille pour une exposition organisée à l'Europai Iskola. Il découvre l'art populaire d'Europe centrale, la musique tzigane et fait la connaissance d'un jeune artiste néerlandais, Corneille. Il y retournera en 1948 avec Andrée, sa future épouse.

De retour en France, il participe aux activités du *Groupe Surréaliste Révolutionnaire*, puis rejoint Corneille à Amsterdam où il fait la connaissance de Karel Appel. Il réalise, à leur invitation *Les Équilibristes* pour la couverture du dernier numéro de la revue hollandaise *Reflex*, puis participe à la création du groupe CoBrA, auquel il adhère immédiatement. Doucet et Atlan furent les deux seuls peintres français à participer à ce mouvement à dominante nordique.

A la même époque, il fréquente assidument les caves de Saint-Germain-des-Prés -le Tabou, la Rose Rouge- pour y écouter du jazz. Boris Vian et Moustache deviennent ses amis.

La rencontre avec Rinaldo Rotta, galeriste génois, lui permet de découvrir l'Italie durant l'été 1948. Il passe de longs moments à travailler et à visiter les musées, notamment à Venise en compagnie d'Atlan. Durant cette même année, il se lie d'amitié avec la galeriste Colette Allendy dont le mari, psychanalyste réputé, s'occupait d'Artaud. Elle lui organise une exposition à Passy où elle avait précédemment montré Klee, Arp et Sonia Delaunay.

En 1951, Andrée et Jacques se marient et s'installent à Ivry où ils disposent d'une petite maison et d'un garage-atelier. Le jeune couple vit modestement. Doucet reçoit chaque mois une somme modique de Colette Allendy. Andrée donne des cours de dessin à des jeunes filles dans un centre d'apprentissage. Ils se promènent régulièrement sur la « butte aux chèvres », la « zone » des environs pour récupérer notamment des planches qui constituaient un excellent support. La vie quotidienne est difficile car la peinture de Doucet se vend peu en dépit de l'aide et du soutien critique de Michel Ragon ou des encouragements d'Albert Gleizes. Durant l'été, il descend dans le Midi et, saisissant le prétexte d'avoir connu Max Jacob, il se présente à Vallauris chez Picasso. Il y passe quelques heures à discuter et à observer les dernières toiles du maître.

« *Le contact avec la matière est nécessaire à ma quête spirituelle* » (1954-1962)

En 1954, Doucet intègre la galerie Ariel de Jean Pollak avec l'accord de Colette Allendy qui l'encourage à aller vers d'autres horizons qu'elle ne pouvait lui offrir. Cela lui permet d'étoffer son réseau et de fréquenter Marfaing, Etienne-Martin, Le Moal, Estève.

A la suite d'un héritage, la famille Doucet quitte Ivry pour s'installer au cœur de Paris dans un immeuble du XVII^e siècle, rue Clément Marot. C'est un ancien couvent dont les grandes pièces sont propices à l'installation d'un atelier. Ultérieurement, le couple acquiert également le grenier, une ancienne chapelle, située au dessus de l'appartement pour en faire un espace supplémentaire de travail.

Doucet compose alors des huiles de petit format et des tableaux-collages : une partie de la surface est peinte tandis que le reste de la toile est recouvert de sable ou de papier déchiré. Dans les années qui suivent, il valorise l'épaisseur des pâtes. Il gratte la matière accumulée au couteau, repeint, recommence et procède par accumulations. Eventuellement, il racle et triture de nouveau, voire détruit souvent ses toiles en les recouvrant de nouvelles couches de peinture et de nouvelles formes. Il transforme ses peintures, les restructure. Sur ces matières, il ajoute volontiers des griffures, des traces. Ainsi, la peinture de Doucet témoigne d'un combat contre et avec la couleur, la matière.

« *Le collage a été un renouvellement de ma vision* » (1963-1970)

Les disparitions en 1960 de Colette Allendy et d'Atlan affectent terriblement les Doucet. Doucet fait la connaissance de Dina Vierny, la muse de Maillol, qui accepte avec enthousiasme de montrer son travail et celui de CoBrA. Le collage a de plus en plus d'importance. Cela lui vaut d'ailleurs le beau surnom de « Jacques le collagiste ». Doucet retravaillait volontiers ses collages et ses toiles plusieurs mois, voire plusieurs années après leur premier achèvement.

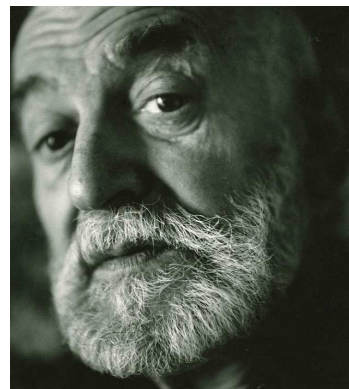
En 1969-1970 apparaît un nouveau type d'œuvres, les *pétrifications*. Ces assemblages s'apparentent à des collages en volume. Un objet, un cercle de métal ou encore un panier à salade semblent, grâce à la résine, flotter dans une masse semi-transparente. Chaque année, durant l'été, le couple passe une partie des ses vacances en Bretagne près de Saint-Malo où il retrouve le peintre Gillet. Il se rend aussi dans les Balkans en Roumanie, en Bulgarie et en Yougoslavie notamment pour découvrir, dans les monastères de Macédoine et de Serbie, les fresques byzantines. Doucet renonça à ces destinations estivales lorsque de superbes routes rendirent tous ces lieux facilement accessibles : « *Le modernisme avait supprimé le mystère, la spiritualité* ». Ceci incite sans doute Doucet à acquérir une maison paysanne à Saint-Christol, petit village de la Vaunage dans le Languedoc. Il en fera un lieu de détente, de retraite et de travail. De là, il lui arrive de rayonner plus modestement dans les Cévennes et en Camargue. Au fil des années, Doucet s'est convaincu que le seul voyage réel est celui de l'artiste au plus profond de lui-même.

La réputation de l'artiste s'accroît. Cela lui vaut de travailler avec la galerie Saint-Léger à Genève et d'exposer à Gênes, à Milan puis à Beyrouth. Pour sa nouvelle galerie boulevard Haussmann, Jean Pollak l'associe en 1964 à une grande exposition en compagnie d'Appel, de Corneille, de Gillet et de Messagier. Par ailleurs, par le biais de ses amis scandinaves, il expose aussi au Danemark et noue des contacts fructueux avec des galeristes, notamment avec la galerie Moderne de Silkeborg et avec la galerie GKM Siwert Bergström à Malmö.

Une écriture toujours plus libre, plus expressive (1971-1994)

Au début des années 1980, la reconnaissance de CoBrA et de l'œuvre de Doucet se précise. Nommé précédemment par Malraux chevalier des arts et des lettres, il est élevé au rang d'officier en 1981. En 1982, lors de la première exposition officielle de CoBrA au Musée d'art moderne de la ville de Paris, son travail occupe une place essentielle. Enfin, en 1984, il expose encore à la galerie Arts Prospect de New-York. Malheureusement, cette réussite est ternie par la disparition tragique à quatre ans d'intervalle de ses deux garçons, Guillaume et Vincent. Dès lors, la vie de Doucet s'est déroulée dans la morosité selon les dires de son épouse. Sa peinture change, s'assombrit par la présence des fonds noirs et l'affirmation d'une écriture très expressive. Il est cependant heureux de participer en 1984 au musée des Beaux-arts de Nantes à l'exposition qui rendait hommage à Michel Ragon.

La santé de Doucet s'altère. Il souffre d'insuffisance respiratoire et de polynévrite qui complique son travail de peinture et d'écriture. Sa femme essaie de lui faciliter la tâche. Depuis peu en retraite, elle lui consacre dorénavant tout son temps : elle écrit à la dictée son courrier et lui dévisse ses tubes de peinture. Il lui dit sa reconnaissance : « *Andrée, tes mains sont devenues les miennes* ». A défaut de peinture, il se rabat sur le collage. Malheureusement, les opérations et les amputations se multiplient. Pour les dernières années de vie, il est porté par le projet d'un catalogue raisonné et par quelques belles expositions qui réhabilitent CoBrA. La plus remarquée fut sans doute celle de *Cobra-Liège 1993, Cobra revisité*. Jacques Doucet meurt le 11 mars 1994.

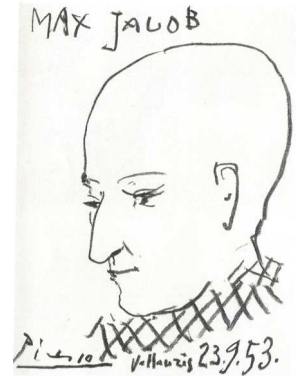


Jacques Doucet, 1990

Parcours de l'exposition

L'exposition se déroule dans trois salles du musée :

1. La salle **Max Jacob** (au fond du hall à gauche)
 - Qui est Jacques Doucet ? Ses débuts.
 - La rencontre de Jacques Doucet avec Max Jacob



Pablo Picasso (1881-1973)
Portrait de Max Jacob, 1953
Lithographie, 24.2 x 19.3 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper

2. La petite salle d'exposition (face à l'accueil) : **CoBra**

- Les années d'après-guerre
- Les années CoBra (1948-1951) : l'influence des maîtres, des dessins d'enfants et du graffiti
- Le collage

X

Image soumise
aux droits ADAGP

X

Image soumise
aux droits ADAGP

X

Image soumise
aux droits ADAGP

La Table rouge, 1945
Huile sur toile, 61 x 38 cm
Collection M. et Mme Pollak, Paris
© ADAGP, Paris 2011

Prenez garde aux hirondelles, 1948
Gouache sur papier, 34.5 x 33 cm
Collection privée
© ADAGP, Paris 2011

Anneau de Saturne, 1966
Collage, 25 x 21 cm
Courtesy galerie Dina Vierny
© ADAGP, Paris 2011

3. La grande salle d'exposition (après la boutique à droite) : **Jacques Doucet après CoBrA, un parcours solitaire et original (1960-1994)**

- Les années 1950 : l'héritage du collage
- Les années 1960-1970 : la rencontre avec Dina Vierny, les pétrifications
- Les années 1980-1990 : les grands formats, les titres poétiques, les années plus sombres



Sans titre, 1955
Huile sur toile, 73 x 92 cm
Collection privée
© ADAGP, Paris 2011



Pétrification, 1969-1970
Papier collé et cercle de métal,
36 x 28 cm
Collection Thierry Spira
© ADAGP, Paris 2011



Le Passage du Haidouk, 1968-1982
Huile sur toile, 1.95 x 1.30 m
Musée d'art moderne de la Ville de Paris
© ADAGP, Paris 2011

CoBrA (1948-1951) Le mouvement, la revue



1- L'art d'après-guerre comme une « tabula rasa »

Les deux conflits mondiaux ont généré de la défiance et des attitudes radicales chez les artistes. Ils ont eu la certitude d'assister à l'écroulement de la civilisation et ont éprouvé le besoin de faire table rase, de rejeter ce qui pouvait rappeler l'ordre ancien. Cette volonté affichée de rupture constitue l'un des principaux caractères de la modernité.

Le mouvement Dada s'était érigé contre la froideur des progrès techniques, contre l'horreur de la civilisation mécanique qui avait mené les hommes à la boucherie des tranchées. Dès lors, certains artistes, à l'exemple de Kurt Schwitters, ont, par réaction contre un ordre implacable et dévastateur, décidé de réagir par l'absurde, voire de produire des œuvres d'une manière dérisoire et parodique en récupérant des fragments de débris. Après le second conflit mondial, le constat est encore plus effroyable. Le continent européen est totalement ruiné, les barbaries de tout ordre ont conduit à l'extermination de pans entiers de la société. La découverte des camps de concentration ou d'extermination pèse dorénavant lourd dans l'esprit des artistes européens. Pour leur part, les Américains rompent leurs liens de filiation avec le vieux continent.

En fait, CoBrA fait partie d'une multitude de mouvements expérimentaux qui ont émergé après guerre. Tous prônaient un retour aux sources de l'art. Tous désiraient repartir de zéro et rejetaient le poids du passé. Ainsi, CoBrA se développa à la lisière de l'expression artistique pour bien se démarquer des productions antérieures. Il défend des valeurs et des méthodes opposées à celles de la culture académique : à beauté il oppose la laideur ou le vrai ; à la raison, la poésie et les forces régressives de l'enfance ; au déroulement narratif le chaos du disruptif ; au fini, l'élan dynamique du geste spontané ; à la matière noble du pigment lisse et glacé, les surfaces hétéroclites des collages et des rebuts.

2- Non aux Dogmes !

Le mouvement CoBrA est né après la seconde Guerre Mondiale. Il a été fondé principalement par des artistes originaires de Copenhague (Asger Jorn, Ejler Bille, Carl-Henning Pedersen), Bruxelles (Christian Dotremont, Pierre Alechinsky) et Amsterdam (Karel Appel, Corneille, Anton Constant). Le 8 novembre 1948, Jorn, Dotremont, Noiret, Appel, Constant et Corneille se réunissent dans un café parisien : un nouveau mouvement allait naître. Le poète belge Dotremont le baptise CoBrA. Cet acronyme fait référence aux trois villes dont les artistes peintres, sculpteurs et écrivains sont originaires : Copenhague, Bruxelles et Amsterdam. L'acte de naissance prend la forme d'un texte bref :

La cause était entendue

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 - qui puissent travailler dans notre sens.

GRUPE SURREALISTE DE BELGIQUE :

Dotremont, Noiret

GRUPE EXPERIMENTAL DANOIS :

Jorn

GRUPE EXPERIMENTAL HOLLANDAIS :

Appel, Constant, Corneille

Paris, le 8 novembre 1948

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

Tous ces artistes, bien que jeunes en 1948, ont déjà une expérience artistique. Ils font partie de différents mouvements d'avant-garde. Dotremont est l'initiateur du *Mouvement surréaliste révolutionnaire* et a déjà croisé la plume contre André Breton. Asger Jorn est l'une des figures de proue du *Centre expérimental danois*. Constant et Corneille animent activement depuis quelques années un *Groupe expérimental hollandais*. Dans l'immédiat après-guerre, ces différents groupes se rapprochent. Ainsi, en 1946, Jorn fait la connaissance de Constant à l'initiative du marchand d'art Pierre Loeb.

Ils ont connu la guerre et certains d'entre eux ont participé à des mouvements de résistance. Ils considéraient leur travail comme une manifestation de liberté et de résistance, d'autant que l'occupant avait condamné leur art, le considérant comme « *Entartet* », c'est-à-dire dégénéré. En ce sens, on peut rapprocher CoBrA de Dada. Tous deux, dans des circonstances similaires d'après-guerre, rejettent la tradition, et affirment d'une manière radicale la toute puissance de l'activité créatrice.

Peu d'artistes français, à l'exception de Doucet et de Jean-Michel Atlan, ont participé au mouvement CoBrA. Cela s'explique par l'attraction de l'Ecole de Paris et de l'abstraction lyrique mais aussi par la méfiance de Dotremont à l'égard de la tradition culturelle française qu'il jugeait trop intellectualiste. CoBrA est un « *groupe de barbares* », un « *groupe de Vikings* », un monstre mythologique des forêts glacées du Nord qui combat l'esthétisme et l'intellectualisme de la capitale parisienne !

Les membres du groupe affirment et revendiquent :

1/ Le refus des dogmes. L'activité artistique ne peut être mise sous carcan et doit se défaire du « coffrage » de la raison. « *La raison est dégoûtante. Elle encrasse tout ce qu'elle touche, et rien de l'homme ne paraît propre qui sort de ses bureaux de police* ». CoBrA veut un art sans préalable, ni organisation.

2/ Le refus du beau, de l'esthétisme. L'art n'a rien de commun avec la beauté. Il revient à l'imaginaire de faire éclater les canons, les artifices de l'art.

3/ Le rejet de la culture académique et du formalisme, à savoir le naturalisme, le surréalisme et l'abstraction. Il faut se débarrasser des formes usées et faire table rase du passé.

4/ L'expérimentation. Ils prônent l'élan d'une création libre, spontanée qui s'affirme prioritairement dans l'action et non dans la réflexion. Ils se disent « spontanéistes et expérimentaux ». La spontanéité doit permettre à la forme et à la couleur d'atteindre un haut degré d'expressivité. « *Les artistes CoBrA ne disent jamais voilà. Ils disent je cherche, nous cherchons* ». C'est par l'expérience que l'art vient, « *s'arrache à sa vie végétative* ».

5/ L'action. La peinture est d'abord un geste, un acte physique. C'est l'expression des désirs sensoriels avant d'être une pensée ou un automatisme psychique.

6/ Le matérialisme. Ils préconisent un « art naturel » et instinctif qui ne rechigne pas à utiliser des matériaux simples et ordinaires. La matière, dans ses formes les plus variées, est la source principale de l'inspiration créatrice.

7/ Des emprunts à la culture populaire nordique et aux arts primitifs (notamment les inscriptions lapidaires). Ils s'en serviront pour donner à leurs œuvres des accents oniriques, fantastiques, voire abstraits.

8/ La recherche de référents atypiques : l'art des enfants par exemple.

9/ L'intérêt porté à la valeur picturale de l'écriture. Il y a une peinture dans chaque écriture. Les artistes CoBrA désirent mélanger l'écriture à l'image et associer la peinture à la poésie. Dans ce domaine Dotremont se singularise en réalisant des logogrammes. En partant d'un texte ou d'un mot, il improvise des signes qu'il trace au crayon ou à l'encre de Chine sur du papier journal ou des photos. Lors de son voyage en Laponie il en fera des créations éphémères : logoneige et logoglace. Il produisit aussi des peintures-mots avec Corneille.

10/ : La polyvalence. L'artiste CoBrA ne veut pas se cantonner à un seul domaine d'expression. Il se sent autant peintre que poète, autant sculpteur que peintre, etc.

11/ La volonté de libérer l'art de ses frontières pour qu'il se confonde avec la vie elle-même. Les artistes de CoBrA refusent de séparer l'art de la vie. Ce refus de la séparation conduira Dotremont à considérer la réalité tout entière comme un champ d'activité pour l'artiste : il jouera avec les images, les plans, les photos, il dessinera sur la steppe enneigée, etc.

Ainsi le « style CoBrA » se caractérise notamment par des formes volontairement grossières, maladroitement, une facture fougueuse et des couleurs violentes. Ces peintures à forte charge affective communiquent des émotions qui vont de l'émerveillement à la terreur. Aux côtés de l'expressionnisme abstrait, de l'art brut et de l'art informel, CoBrA participe à l'offensive internationale d'après-guerre contre l'art cérébral. Il traduit une réaction émotive aux horreurs scientifico-rationnelles de la Seconde Guerre mondiale, comme le fit Dada après la guerre de 14-18.

En 1951, le groupe se disperse mais continue à exercer une très forte influence.

3- La revue

Suite à la création de CoBrA à Paris, Dotremont et Jorn décident de publier une revue internationale d'art expérimental. Son objectif était de consolider les bases de la fondation du groupe mais aussi de diffuser librement les idées et productions artistiques du mouvement. La revue CoBrA naît donc en même temps que le mouvement dont elle précise la pensée :

- **Par son titre**, CoBrA, elle expose l'identité du groupe.
- **Par son graphisme** libre, expérimental, spontané, elle rappelle qu'elle accorde une valeur plastique forte à la lettre, au mot.
- **Par le contenu** extrêmement diversifié, elle témoigne de la volonté d'interdisciplinarité du groupe : outre les textes majeurs qui, pour certains, constituent de véritables manifestes, on y trouve un roman feuilleton, des articles sur le cinéma, le jazz, les comics strips, les fêtes populaires, des aphorismes, poèmes, correspondances de peintres du dimanche, mots et dessins d'enfants.
- **Par ses auteurs** : on y compte un nombre élevé d'auteurs de nationalités différentes, qui dépasse largement les frontières danoises, belges ou hollandaises et renforce le caractère international du groupe. La revue et le groupe vivaient à l'unisson. La fin de l'une impliquait la mort de l'autre et avec la parution du dernier numéro s'acheva «l'aventure collective» de CoBrA.

Initialement onze numéros furent préparés mais il n'en parut que huit. Noiret compléta avec humour la série des publications CoBrA avec quatre *Tout petit Cobra* qui consistaient en feuillets libres sur lesquels il imprimait ses poèmes ou le texte d'un autre poète ou d'un peintre.

Le numéro 1 précise la position de CoBrA par rapport au surréalisme (l'instinct est plus intéressant que l'inconscient).

Le numéro 2 porte sur le matérialisme du groupe CoBrA et précise ses liens au Marxisme. (Il s'agit d'un matérialisme littéral et non dialectique. La matière est fascinante par ses foisonnements, ses résistances, sa capacité à susciter le fantasme, le rêve).

Le numéro 3 est une mise au point sur CoBrA et le cinéma.

Le numéro 4 explique l'importance de l'expérimentation pour CoBrA et évoque l'intérêt pour le dessin d'enfant (L'art est une expérimentation continue, un perpétuel renouvellement. Le dessin d'enfant libère).

Le numéro 5 rappelle l'importance de l'art populaire. (C'est une leçon d'art spontané).

Les numéros 6 et 7 approfondissent la question des affinités avec l'art populaire et indiquent l'intérêt de CoBrA pour l'écriture. On y trouve également un superbe texte de Dotremont : *Le grand rendez-vous naturel*.

Le numéro 8 rassemble des articles divers. Un article d'Alechinsky -*Abstraction faite*- indique la position du groupe à l'égard de la peinture abstraite.

4- Engagement

Engagés un temps aux côtés du parti communiste, la plupart des fondateurs de CoBrA ont tenté de réunir art et politique (marxiste), d'abord au sein du Surréalisme Révolutionnaire. Mais très vite, ils prennent leurs distances avec les dirigeants communistes qui s'alignent sur l'idéologue russe Jdanov, le champion du réalisme socialiste, promu seul art révolutionnaire. Les débats se multiplient au sein du groupe sans qu'il y ait nécessairement unanimité.

Ainsi en 1950, le peintre Constant propose sa version du réalisme socialiste. Il délaisse le registre exubérant et coloré de ses figures animales et enfantines pour camper des scènes historiques dramatiques qui dénoncent toutes les horreurs de la guerre. Sur fond de dévastation, sa colombe blessée est une réponse pessimiste au symbole que Picasso dessina en 1949 pour les affiches des congrès du Conseil mondial de la Paix.



CoBrA (1948-1951) Le corps des œuvres



1- Abstraction faite

La volonté affichée et proclamée de faire table rase ne doit pas faire oublier que les artistes des CoBrA sont tout à la fois redevables des surréalistes et des abstraits. A l'égard des premiers, ils ont précocement exprimé des réserves (La cause est entendue) estimant qu'il fallait le réveiller et lui donner une dimension révolutionnaire et vitaliste. A l'égard de la peinture abstraite, l'attitude des peintres de CoBrA mérite d'être précisée. Ils ont pourfendu le formalisme froid et rigide de Mondrian. Inversement, ils ont vanté les qualités plastiques de l'abstraction lyrique ou spirituelle de Kandinsky et encore davantage celle de Klee. De même, Alechinsky a confié sa profonde admiration pour l'œuvre de Bazaine. Pour la circonstance, son propos développe quelques belles formules : « *Le chemin le plus court entre la peinture et l'œil ne doit pas nécessairement passer par la copie* » ou « *Il me paraît indispensable si l'on veut garder les mains libres, d'être frappé d'une certaine dose d'amnésie* ». En fait, CoBrA admet l'abstraction lorsqu'elle évite le piège du formalisme et du scénario prévisible et qu'elle laisse transparaître :

- 1/ L'émotion du créateur (le tableau n'est pas un écran derrière lequel l'artiste doit se cacher).
- 2/ La trace d'un combat avec la matière.
- 3/ L'action des forces imaginatives (elles s'affirment exclusivement dans l'action au contact de la matière).
- 4/ Une part d'imprévisible (pour l'artiste, il n'est pas indispensable de savoir ce qu'une toile blanche va devenir. Il doit se contenter de prévoir dans le moment même de l'action).
- 5/ La fusion, l'alliage d'une pensée-action (l'élaboration de l'œuvre se déroule dans un espace/temps limité).

2- Geste et spontanéité

« *Notre expérimentation cherche à laisser s'exprimer la pensée spontanément, hors de tout contrôle exercé par la raison. Par le moyen de cette spontanéité irrationnelle, nous atteignons la source vitale de l'être. Notre but est d'échapper au règne de la raison, qui n'a été, qui n'est encore autre chose que le règne idéalisé de la bourgeoisie, pour aboutir au règne de la vie.* » Jorn, « Discours aux pingouins », Revue Cobra n° 1, 1949

Pour CoBrA, l'expression artistique ne peut venir que du besoin spontané des hommes à exprimer leurs sensations. Expérimenter, s'exprimer en toute liberté, le plus directement et le plus spontanément possible sera leur leitmotiv. Dès lors, les normes esthétiques et leur impact réducteur sur la pulsion créatrice naturelle de l'homme seront proscrites. Ce langage spontané, orienté vers l'homme et la nature se traduit par l'immédiateté du geste, un geste rythmé qui enroule et fait virevolter les lignes, aboutissant à des formes à peine identifiables. Cependant, ce geste apparemment désinvolte se fonde sur une technique maîtrisée par la patiente pratique de la spontanéité.

X

Image soumise aux droits ADAGP

Jeux d'enfants, 1950
Ensemble de six assiettes et plat en céramique
Collaboration avec Andrée Doucet
Collection Andrée Doucet
© ADAGP, Paris 2011

3- L'une des sources du primitivisme : le dessin d'enfant

La volonté de se libérer de notre culture rationnelle amène les membres du groupe CoBrA à s'intéresser à des formes d'art jusqu'alors ignorées ou méprisées, notamment celle des expressions non acculturées, à savoir les dessins d'enfants. Les artistes CoBrA éprouvent une réelle admiration pour ces créateurs involontaires et autonomes, pour leur liberté d'expression et l'abondance de leurs découvertes. Dans ce domaine, CoBrA fait figure de précurseur. Quelques années plus tard, les tenants de l'art brut afficheront des inclinaisons identiques.

La découverte du dessin d'enfant fut facilitée, dans la continuité des premières réflexions de Sigmund Freud et de Mélanie Klein, par la publication de nombreux travaux sur le sujet, à l'exemple de ceux de Jean Wallon ou de Jean Piaget. Les dessins d'enfants ne sont plus considérés comme l'esquisse encore informe d'un esprit adulte, mais appréciés pour eux-mêmes comme un univers ayant sa structure propre.

Le dessin d'enfant fascine volontiers les artistes de CoBrA. L'enfant, lesté d'un bagage culturel minimal, cherche toujours des solutions originales aux problèmes figuratifs. Son œuvre est une aventure, il improvise constamment. L'enfant appréhende le monde d'une manière sensible, instinctive en dehors de tout schéma rationnel. Les artistes CoBrA en apprécient :

1/ les formes de guingois et imparfaites.

2/ Le schématisme à la manière des idéogrammes.

3/ La dimension signalétique. Par des ruptures d'échelle, l'enfant juxtapose des raccourcis saisissants, hypertrophie et minimise certains détails comme s'il désirait, non pas représenter mais signaler.

4/ Une conception de l'espace non objective, sans égard à l'unité du point de vue.

5/ Une représentation anatomique totalement déterminée par l'affect.

6/ La rapidité, le dynamisme de l'expression.

7/ L'inventivité des griffonnages, des graffitis (par des grands gribouillis circulaires notamment).

Ce souci de valoriser des formes nouvelles, en dehors des normes culturelles, incitera les tenants de l'art brut à s'intéresser à une autre expression réfractaire, celle des malades mentaux. Ils reconnaîtront aux artistes aliénés le mérite de développer des possibilités enfouies en l'homme, de proposer une expression vive, intense et étrange.

4- Primitivisme et matériaux bruts

Au début du XXe siècle, les artistes européens d'avant-garde se montrent volontiers sensibles aux arts africains et océaniques. Cette découverte les enchante et prend quelquefois la forme d'une quête. Ainsi Gauguin, par son départ aux îles Marquises et sa volonté d'ouvrir un atelier exotique, voulut être le premier des primitifs chez les primitifs. Dans le cadre de ce retour aux sources, on peut également citer la découverte de la statuaire africaine par Picasso chez Matisse. Il en résulte un choc brutal dont l'effet immédiat fut de donner aux « *Demoiselles d'Avignon* » un profil anguleux et des « visages masques ». De même, les œuvres de l'avant-garde russe, toujours au début du XXe siècle, ont aussi été marquées au sceau d'un « néo-primitivisme ». Il était cependant différent dans le sens où il s'inspira non pas d'un art exotique mais du folklore traditionnel, l'ensemble de l'art populaire : les tapisseries, les meubles sculptés et le loubok, image populaire fortement colorée. L'inspiration primitiviste est donc hétérogène.

Ainsi, le retour aux valeurs primitives est une façon pour l'artiste de rompre avec les habitudes de son milieu ou de son temps. Il y voit la possibilité de s'écarter d'une tradition jugée asphyxiante, d'une pratique routinière. Dans ces formes d'art peu connues ou méprisées, il renouvelle son inspiration. Il trouve des formes audacieuses, archaïques et abruptes, des compositions originales. Sur ce sujet, Matisse a parfaitement exprimé les motivations de l'artiste : « *Quand les moyens se sont tellement affinés, tellement amenuisés que leur pouvoir d'expression s'épuise, il faut revenir aux principes essentiels qui ont formé le langage humain. Les tableaux qui sont des raffinements, des dégradations subtiles, des fondus sans énergie, appellent des beaux bleus, des beaux rouges, des beaux jaunes, des matières qui remuent le fond sensuel des hommes* ». C'est ainsi qu'il expliquait le Fauvisme, mouvement qui se présente pour une part comme un retour aux moyens élémentaires de la peinture. Les expressionnistes allemands (Nolde, Schmidt-Rottluff, Kirchner), exaltant eux aussi l'instinct retrouvé, et les extases de « l'Homme des Origines », iront ainsi jusqu'à copier la statuaire africaine.

Cette curiosité s'accroît au lendemain de la guerre avec l'effondrement des valeurs traditionnelles. Elle exprime la conviction, la volonté de revenir aux origines pour établir les bases d'un monde nouveau en se défaisant d'un modèle occidental ennuyeux et inhibiteur.

Les artistes de Cobra réhabilitent ainsi les arts populaires scandinaves et sont sensibles, du moins les artistes néerlandais et danois, à la sculpture et à la statuaire de Nouvelle-Guinée. Pour montrer son attachement aux arts primitifs, Asger Jorn constitua « l'Institut scandinave pour le vandalisme comparé ». Le but principal de cette organisation était l'étude de toutes les formes d'expression propres aux cultures qualifiées de « barbares », de « vandales » ou de « sous développées » afin de montrer qu'elles ne sont pas inférieures aux cultures soit-disant développées. De son côté, Doucet fréquenta le poète, le critique d'art et l'ethnologue Jean Laude qui l'initia aux arts de l'Afrique noire. Au-delà des arts primitifs, CoBrA montra également de l'intérêt pour l'art rupestre, notamment pour les inscriptions lapidaires.

Ce retour aux sources explique aussi l'utilisation de matériaux bruts, naturels à l'exemple des papiers mâchés froissés, du bois mal dégrossi, grossièrement découpé et des galets. Il s'agissait aussi de matériaux ordinaires comme la broderie ou du tissu ou des matériaux de récupération un peu insolite. Cette matière première était éventuellement travaillée avec des outils sommaires, voire inadaptes pour obtenir une forme inattendue, « sauvage » qui dit l'importance du support, comme si l'œuvre en naissait. Avec ce type de pratique qui s'écarte des poncifs culturels, les artistes CoBrA se rapprochent quelquefois de l'Art brut.

5- Matérialisme

La valorisation de la spontanéité et de l'imagination a permis aux artistes CoBrA de valoriser la matière. Ils reconnaissent à la matière une vie intense et en font une source d'inspiration essentielle. Parlant d'elle-même par ses formes et caractéristiques propres, la matière nourrit activement l'imagination de l'artiste. Tout acte créateur résulte ainsi d'une conversation intime entre le matériau choisi par le plasticien, sa main et l'outil qu'elle manipule. « *Nous ne trouvons que dans la matière la source réelle de l'art. Nous sommes peintres et le matérialisme est d'abord, pour nous, sensation : sensation du monde et sensation de la couleur.* », proclame le groupe expérimental hollandais dans la revue CoBrA n°2.

Pour certains, cette conception matérialiste découle de la vision marxiste du développement de la société humaine. Il s'agit cependant d'un matérialisme littéral et non dialectique. Ils sont matérialistes dans le cadre strict de l'élaboration de l'œuvre d'art : la matière est la seule source d'inspiration. D'autres s'engagent également sur la voie du pouvoir de l'imagination matérielle envisagé par le philosophe français Gaston Bachelard dans *La Terre et les Rêveries de la volonté* publiée en 1948. CoBrA trouve ainsi chez Marx et Bachelard un écho à sa conception du monde et de la créativité.

La matériologie, effet suscité par la matière, repose sur des éléments divers : l'épaisseur de la pâte, la qualité du support ou l'ajout de collages multiples. L'utilisation de matériaux originaux implique des techniques de récupération, la collecte des poubelles notamment pour les rebuts et les déchets. La confrontation de plusieurs matériaux, associée à l'idée d'un assemblage hasardeux, renforce le dynamisme plastique de l'œuvre.

Là encore CoBrA fut précurseur. Il a ouvert la voie aux artistes matérialistes du début des années 1960 : Antoni Tàpies, Jean Piabert, etc.



Sans titre, 1954
Huile sur planche, 117 x 24 cm
Collection Thierry Spira
© ADAGP, Paris 2011

6- Le collage

La technique qui consiste à introduire des éléments de nature hétérogène sur une toile s'appelle le collage. Le premier collage est attribué à Picasso qui en 1912 joint dans la composition *Nature morte à la chaise cannée* un véritable morceau de toile cirée imitant le cannage d'une chaise. En septembre de la même année, son ami Georges Braque invente le papier collé en incluant dans son tableau *Compotier et verre* des bandes de papiers peints reliées par des traits graphiques. Pour les cubistes, l'intrusion d'un fragment de réalité au sein de l'espace pictural était surtout le moyen de contester l'espace classique, de s'éloigner du principe illusionniste. Le collage était une sorte de parodie du trompe-l'œil.

Le collage ouvrait encore d'autres voies. Les dadaïstes puis les surréalistes lui ont donné une dimension poétique. Friands de rapprochements inattendus, de lapsus visuels révélateurs, ils ont cherché à illustrer, avec humour, la phrase du poète Lautréamont : « *Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie.* » Max Ernst défendit la même idée avec des mots cependant différents : « *Je suis tenté d'y voir l'exploitation de la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non-convenant* ». La pratique du collage implique donc une ouverture et une disponibilité d'esprit. Kurt Schwitters assure la pérennité de ce nouveau procédé en réalisant de petits assemblages de déchets et d'objets de rebut ou de récupération, en construisant dans sa maison de Hanovre, à l'échelle de son atelier, un premier *Merzbau*, sorte de labyrinthe d'espaces fait de débris agglutinés. John Heartfield donna au collage une dimension nouvelle en l'appliquant à la photographie. Par des photomontages ingénieux, il dénonça la violence politique de l'Allemagne des années 1930.

En tant que mariage d'éléments contre nature, le collage peut également abolir la distance qui sépare la peinture et la sculpture ; en introduisant le volume à la surface du tableau et en contribuant à la réalisation d'œuvres hétéroclites et fragiles en trois dimensions.

Les artistes CoBrA, Doucet notamment, ont volontiers pratiqué le collage avec l'idée de rythmer la surface de la toile, de créer des oppositions de matière, de provoquer des hiatus visuels. Alechinsky apprécia particulièrement le détournement et le caviardage des supports en travaillant sur des feuilles manuscrites ou dactylographiées. Le collage donne aux artistes de CoBrA une sensation de liberté. Il satisfait tout à la fois leur désir de détruire et leur besoin de désordre : c'est un bris-collage. Il leur permet aussi par la jonction brutale d'éléments distants d'activer leur imaginaire. Le collage intensifie les facultés visionnaires. Par ailleurs, il fait de la surprise, de la non reconnaissance, un principe essentiel de l'œuvre.

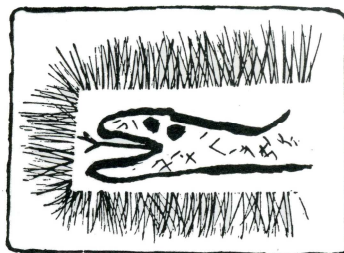
Le triomphe de la société de consommation a réactivé le collage. Dans les années 1960, Robert Rauschenberg, qualifié à l'époque de néodadaïste, réalise de nombreux tableaux collages qu'il intitule *Combine Paintings*, mêlant dessins, prospectus, images de presse, débris et objets divers, recouvrant le tout de peinture. Les artistes du groupe Fluxus, soucieux, de témoigner des petits actes de la vie quotidienne, rivalisent d'invention dans le « bricolage » de génie. Parmi eux, le musicien John Cage écrit des pièces de musique en inventant le « collage musical ».



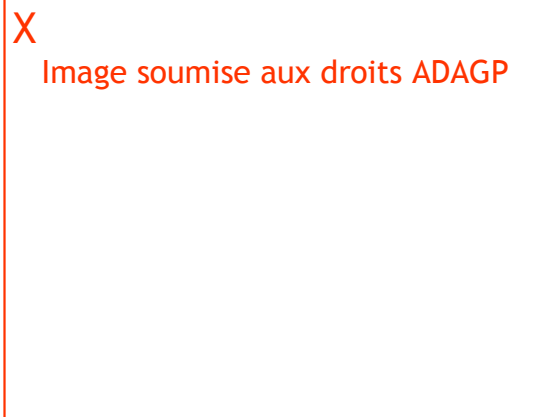
Sans titre, 1956
Tableau-collage, 73 x 92 cm
Galerie Thierry Spira
© ADAGP, Paris 2011

7- « *Nous travaillons ensemble, nous travaillerons ensemble* »

La dernière phrase du texte « *La cause était entendue* » qui marque la création du mouvement CoBrA annonçait déjà clairement ce désir de travail collectif si caractéristique du groupe. Très tôt dans l'histoire de CoBrA, les peintures partagées et autres créations collectives d'envergure font leur apparition. Parmi ces œuvres « *à quatre mains* », se distinguent les peintures-mots. Celles-ci mêlent sur une même surface écriture et peinture pour nous plonger dans un univers de signes qui nous rappelle leur origine commune. Tout se déroule rapidement, sans aucune concertation préalable. Tantôt l'écrivain prend l'initiative et peint quelques mots qui alimenteront l'inspiration du peintre, tantôt le peintre pose ses premiers traits engageant l'écrivain à le suivre dans ses pérégrinations. Ainsi, dans un mouvement pendulaire, l'imagination se renforce. Ecrivain, peintre et spectateur sont invités à suivre la synthèse de cette dialectique jubilatoire. Alechinsky et Dotremont affectionnèrent particulièrement le travail collectif, les « duos à deux pinceaux » et réalisèrent un nombre important d'œuvres. Alechinsky a retracé dans le détail le récit de ses séances de travail dans un ouvrage autobiographique intitulé « *Des deux mains* ».



La musique jazz



Jacques Doucet (1924-1994)
En écoutant Bix Beiderbecke, 1989
Huile sur toile, 150 x 150 cm
Collection du MAC/VAL, musée d'art moderne
du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine

1- Les correspondances : de la musique à la peinture

Les artistes CoBrA avaient une autre passion commune : le jazz Nouvelle-Orléans. Il faisait partie intégrante de leur vie, surtout pour Doucet. Cette musique intuitive, jouant sur les sens, était proche de leurs recherches et correspondait aux options instinctives et anti-intellectuelles du mouvement CoBrA.

Doucet découvre le jazz sur l'île Saint-Louis, chez Hugues Panassié, critique musical et fondateur du Hot Club de France. A la Libération, il fréquente régulièrement la cave du Lorientais pour écouter la clarinette de Claude Luter et la trompette de Boris Vian. À la demande de Sonia Delaunay, Doucet fut chargé de collecter des œuvres pour le premier salon du Jazz à Paris, « Jazz Plastiques ».

La musique jazz correspondait aux préoccupations picturales de Doucet et souvent il chercha des correspondances comme en témoignent quelques-unes de ses œuvres : *Hommage à Amstrong*, musée d'Art moderne de Silkeborg au Danemark, *Chanteuse de jazz*, gouache réalisée à Budapest en 1947, Fondation Asger Jorn, *Totem village*, *Petits jeux spontanés*, *Personnage tatoué*, peintures-collages. En plus de son intérêt pour le jazz, Doucet aime écouter les musiques folkloriques antillaises au bal nègre rue Blomet : « *Cela m'a tout de suite séduit, ce côté archaïque de la fête, de la communication, voir les gens danser autour de ces rythmes.* »

Les rapports de la peinture et de la musique sont anciens. Dès le XVI^e siècle, Alberti conseillait de bâtir les espaces plastiques sur le modèle des rapports musicaux, c'est-à-dire établir des rapports de proportion (double ou triple par exemple) entre les parties d'un espace pictural. Au XX^e siècle, les liens entre peinture et musique furent nombreux. Les peintres sont tout à la fois fascinés par la rigueur de la composition musicale et son extrême plasticité. Les rapports de l'un à l'autre domaine sont plus ou moins complexes, le peintre emprunte éventuellement à la musique certains de ses principes. Cette influence se décline selon différents éléments qui peuvent se combiner :

1/ Elle est anecdotique : d'une manière très simple, nombreux sont les peintres qui ont représenté des musiciens ou des instruments de musique (Léger, Matisse, De Staël). D'une manière tout aussi directe, Braque a indiqué dans des collages le nom de certains compositeurs célèbres.

2/ Elle est formelle, à l'exemple des recherches de Kandinsky qui essaya de trouver une transcription graphique à des motifs musicaux (l'épaisseur de la ligne est associée au volume du son, l'intensité -du pianissimo au fortissimo - trouve une équivalence dans les degrés de clarté, la couleur est associée à un son : « *L'orange sonne comme la cloche de l'Angélu*, il a la force d'une puissante voix de contralto. On dirait un alto jouant du largo »). Kandinsky a regretté de ne pas disposer de connaissances théoriques et techniques suffisantes sur la musique pour proposer une table de correspondances plus poussée.

3/ Elle est structurelle. On cite volontiers en exemple les œuvres de Klee, notamment *Monument en pays fertile* que l'on qualifie volontiers de polyphonique et dont on sait qu'il suscita la profonde admiration de Pierre Boulez. De même, les œuvres de Josef Albers ont été rapprochées de la musique sérielle. On pourrait également rappeler que la réflexion picturale d'Albert Gleizes a porté sur les notions de mesure, de cadence et de rythme.

4/ Elle est d'ordre sensoriel quand le peintre tente de traduire intuitivement l'harmonie musicale par un élan chromatique.

4/ Elle est spirituelle et métaphysique quand le peintre retient de la musique son énergie, sa fluidité. Selon l'expression d'Igor Stravinski, il considère « la musique comme une calligraphie ». Dès lors la musique établit l'importance du geste.

2- Une alternative : Bix Beiderbecke

Né en 1903 à Davenport, Bix Beiderbecke apprend en autodidacte le piano et le cornet. Il se passionne pour le jazz et est très influencé par les trompettistes Nock La Rocca et le mythique Emmet Hardy. En 1921, alors qu'il est étudiant à l'Académie militaire de Lake Forest, il forme son premier orchestre. Exclu de l'académie, il commence à se produire professionnellement dans des orchestres de danse de Chicago. Il a l'occasion d'entendre les grands trompettistes et cornettistes noirs de l'époque, King Oliver et Louis Armstrong.

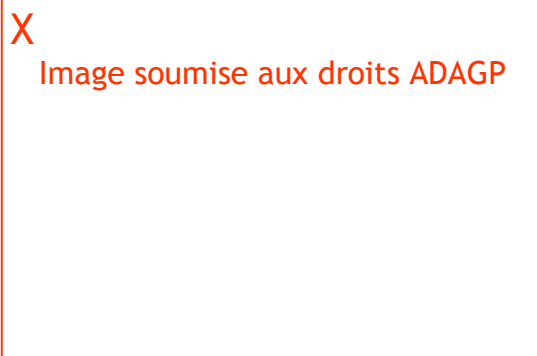
En 1925, il rejoint l'orchestre de danse dirigé par Jean Goldkette. Il enregistre parallèlement des disques plus « jazz » sous son nom (*Bix and his Rhythm Jugglers* et *Bix Beiderbecke's Gang*), sous celui de Trumbauer ou en trio avec encore Trumbauer et le guitariste Eddie Lang.

En 1927, il rejoint l'orchestre de *jazz symphonique* (sic) de Paul Whiteman dont il devient vite le « soliste vedette ». Whiteman propose une musique assez ampoulée où se mêlent jazz, variété sirupeuse et réminiscences classiques, avec une absence totale de swing. Bix participe dans ce cadre au premier enregistrement du *Concerto en fa* de George Gerswhin en présence du compositeur. Beiderbecke boit beaucoup et sa santé se dégrade assez vite. Whiteman, conscient du potentiel artistique du cornettiste, continue à le payer malgré des absences de plus en plus nombreuses. Bix continue à enregistrer sous son nom, ou avec d'autres petites formations mais les effets de la maladie se font ressentir sur son jeu. Il meurt des suites d'une pneumonie en août 1931.

Beiderbecke était aussi fasciné par la musique classique et en particulier par les compositeurs français de l'époque comme Debussy ou Ravel. Il a lui-même composé des pièces pour piano fortement inspirées par cette esthétique : « *In a mist* » (qu'il a enregistré en 1927 et qui constitue son morceau le plus célèbre), « *In the dark* », « *Flashes* » et « *Candelights* ».

Le jeu de cornet de Bix Beiderbecke tranchait avec celui de ses contemporains, majoritairement influencé par le style de Louis Armstrong. Il en est une alternative. Par son phrasé legato, délicat, raffiné en demi-teinte et par une douceur de timbre (un son rond et chaud), il préfigure ce qui, après-guerre, sera le jazz cool. Son lyrisme mélancolique fait de lui un des musiciens les plus touchants de l'histoire du jazz. Une autre caractéristique de son jeu particulier repose de soudaines envolées avec une seule brève note généralement jouée dans la gamme de deux octaves au dessus du thème. Malgré sa disparition prématurée en 1931, Bix a le temps de s'imposer comme le premier d'une lignée de musiciens *cools* (dont la lointaine descendance compte Miles Davis et Chet Baker).

Histoire du graffiti



Bal nègre rue Blomet, 1948
Technique mixte, 46 x 57 cm
Dépôt de Karel et Rosemarie van Stuijvenberg
Cobra Museum voor Moderne Kunst, Amstelveen
© ADAGP, Paris 2011

1- Étymologie

Le mot italien **graffiti** dérive du latin *graphium* (éraflure) qui tire son étymologie du grec *graphein* qui signifie indifféremment écrire, dessiner ou peindre. Graffiti en langue française vient de l'italien *graffito*, terme désignant un stylet à écrire. Son pluriel italien est *graffiti*. L'usage n'a pas retenu une tentative de francisation en *graffite* à la fin du XIXe siècle, ni le singulier *graffito*. On utilise donc le mot graffiti au singulier et au pluriel même si l'utilisation du S (*graffitis*) est admise dans l'usage.

2- Définition et évolution d'une forme d'art

Le graffiti est aujourd'hui associé aux peintures murales de la rue effectuées au moyen de la bombe aérosol. On distingue le graffiti de la fresque à cause de son statut illégal ou clandestin. Pourtant, de nombreux graffeurs peignent aujourd'hui sur des murs autorisés. Il est aussi a priori douteux de qualifier toutes ces peintures d'« art de rue ». Leur représentation sur toile ainsi que leur exposition dans les galeries montrent bien la limite de ce genre d'expression. Le seul point commun des peintures, que l'on appelle actuellement graffiti, concernerait la culture populaire dont elles sont issues. En effet, le genre serait né avec la culture hip-hop ; le graffiti est alors une forme d'expression urbaine, qui puise son inspiration dans la rue. Mais là encore une incohérence doit être soulignée.

Les graffitis existent en effet depuis la période antique. La Grèce antique et l'Empire romain possédaient déjà leurs propres graffitis allant d'une simple marque de griffure à de véritables peintures murales. Les graffitis antiques pouvaient être aussi bien des annonces électorales, des messages de supporters à certains athlètes, des messages à contenu politique, religieux, érotique ou pornographique. Ces graffitis sont d'une grande importance en tant que témoignage archéologique. Ils sont généralement rédigés en latin

vulgaire et apportent de nombreuses informations aux linguistes comme le niveau d'alphabétisation des populations car ces textes comportent des fautes d'orthographe ou de grammaire. Du fait même de la présence de ces fautes, ces textes fournissent aussi des indices sur la manière dont le latin était prononcé par ses locuteurs.

On peut encore lire des graffitis âgés de deux millénaires à Pompéi car c'est l'un des rares sites qui soit suffisamment bien conservé. En effet, les graffitis sont par essence éphémères et disparaissent, soit parce que leur support a disparu, soit parce qu'ils ont été effacés manuellement ou qu'ils ont été victimes de l'érosion naturelle de leur support. L'Antiquité et le Moyen Âge ont laissé de nombreux exemples de graffitis : l'Agora d'Athènes, la Vallée des rois en Égypte, les grands caravansérails du monde arabe, etc. Ces inscriptions ont parfois une importance historique qui est loin d'être anecdotique, en prouvant par exemple que des mercenaires grecs ont servi en Égypte au VII^e siècle avant l'ère chrétienne. Dans la cité d'Éphèse, on trouvait des graffitis publicitaires pour les prostituées, indiquant de manière graphique à combien de pas et pour combien d'argent on pouvait trouver ces professionnelles de l'amour. On connaît de nombreux autres exemples anciens : graffitis mayas à Tikal (Guatemala), graffitis vikings en Irlande, etc. On trouve souvent des graffitis, parfois très anciens, dans des endroits abrités de la lumière, de l'humidité et peu décorés, tels que les cellules de prisons, les cellules monacales, les casernes, les cales des bateaux, les caves, les catacombes (les graffitis des premiers chrétiens, dans les catacombes romaines, sont une importante source de documentation à leur sujet), etc. La Tour de la Lanterne à La Rochelle, en France, est riche de graffitis de prisonniers, ouvriers et marins, qui sont pour nombre d'entre eux des bateaux : frégates, vaisseaux de guerre, etc. Certains meubles en bois sont souvent gravés d'inscriptions : tables et bancs d'écoles, portes de toilettes publiques.

Des nombreuses églises romanes ont été gravées de graffitis recouverts immédiatement par un enduit. L'église de Moings en est un exemple. Un musée du graffiti ancien existe à Marsilly. Mais le premier musée des graffitis historiques a été créé par Serge Ramond en 1987 à Verneuil-en-Halatte dans l'Oise. Il regroupe plus de 3500 moulages de graffiti de toute la France couvrant 10 000 ans d'histoire.

3- Graffitis et art contemporain

À l'époque contemporaine, la première définition du graffiti en tant que forme d'art apparaît avec Brassai en 1960. Il a longtemps traqué avec son objectif ces incisions rageuses griffant et bariolant la peau des murs. Dans son ouvrage *Graffiti*, l'artiste propose une définition tout à fait neuve : le graffiti est un art brut, primitif et éphémère. C'est sans doute la première fois que l'on évoque le graffiti comme un art. C'est à la fin des années vingt que Brassai a commencé à photographier les graffitis qu'il découvrait au cours de ses promenades dans Paris. Il a ensuite continué pendant plus de trente ans à les photographier, les reproduisant parfois dans de petits carnets, accompagnés de l'adresse où il les avait découverts, pour revenir voir leur évolution ou constater leur disparition. Outre le fait qu'il parvenait à donner un relief étonnant aux graffitis qu'il photographiait, Brassai - en décidant de les reproduire systématiquement - les avait aussi sauvés d'une disparition inévitable : « *Vous avez eu vraiment une très heureuse idée de constituer cette collection, [s'était réjoui Picasso en découvrant les images de Brassai], car sans la photo le graffiti existe, mais comme s'il n'existait pas [...] Sans la photo, ils seraient voués à la destruction.* »

En 1933, Brassai publie plusieurs de ces graffitis dans *Minotaure*, accompagnés du texte « *Du mur des cavernes au mur des usines* » dans lequel il commente son entreprise. Si, comme l'affirme Picasso, les adultes « *imposent aux enfants de faire des dessins*

d'enfants », de telle sorte que leurs images n'ont plus rien de naturel, Brassai assure que ce n'est pas le cas de ces graffitis, où ne figure jamais le baroque qui caractérise les dessins dénaturés dont parle Picasso. Brassai est persuadé que la mentalité des enfants qui ont réalisé ces graffitis n'a pas encore été dévoyée par la raison des adultes, ce qui permet de reconnaître dans leurs dessins des signes semblables aux gravures découvertes dans les grottes de Dordogne, de la vallée du Nil ou encore de l'Euphrate. Cette dimension à la fois universelle et intemporelle reconnue à ces dessins d'enfants était bien entendue nourrie par la culture surréaliste. On retrouve dans les propos de Brassai l'idée d'une analogie entre l'enfance de l'homme et celle du monde, Brassai déclarant qu'avec ces gravures : « *l'Antiquité devient prime jeunesse, l'âge de pierre un état d'esprit.* »

Au début des années 1950, CoBrA et les tenants de l'art brut déclarent se nourrir des inscriptions et des tracés instinctifs.

Dans la foulée de mai 1968, les inscriptions se multiplient. Les messages politiques de la rue parisienne gagnent en poésie et en qualité graphique. Ils sont le fait d'étudiants en philosophie, en littérature, en sciences politiques ou en art et font souvent preuve d'humour absurde ou d'un sens de la formule plutôt étudié : « *Cache-toi, objet !* », « *Le bonheur est une idée neuve* », « *La poésie est dans la rue* », « *La vie est ailleurs* », « *Désobéir d'abord : alors écris sur les murs (Loi du 10 mai 1968)* », « *J'aime pas écrire sur les murs* », etc. Ces slogans sont indifféremment écrits au pinceau, au rouleau, à la bombe de peinture (plus rare) ou sur des affiches sérigraphiées. C'est de cet affichage sauvage et militant que naît une tradition parisienne du graffiti à vocation esthétique.

Twombly et Dubuffet s'intéressent aux graffitis. Le premier pour ses effets calligraphiques et sa dimension littéraire, le second pour son aspect anti-culturel. C'est un gribouillis primordial, instinctif aux antipodes de la forme canonique.

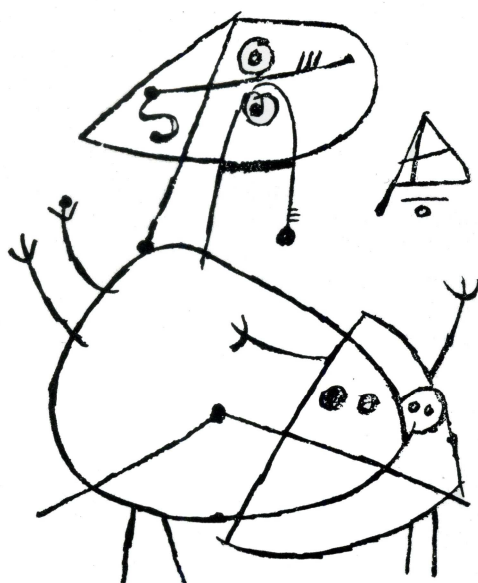
Le graffiti d'aujourd'hui peut constituer un art à part entière. Ces graffitis mettent en évidence plusieurs influences émanant de l'art abstrait, figuratif, expressionniste, conceptuel ou du dadaïsme. Les lettrages, souvent particuliers et singuliers, suivent les tendances de l'art contemporain à faire du mot une œuvre d'art. Jenny Holzer, artiste conceptuelle américaine, se fait connaître en apposant des affiches dans les rues de New York, sur lesquelles on pouvait lire des phrases courtes. Ces affichettes, qu'elle nomme des *Truismes*, marquent le début de sa carrière. Elle refuse alors les lieux d'exposition traditionnels -les galeries et les musées- préférant diffuser ses messages sur la place publique. Au début des années 1980, elle s'intéresse aux graffitis et décide de travailler en collaboration avec Lady Pink, l'une des pionnières du genre et membre de TPA et TC5. Elle lui fait peindre à la bombe ses slogans dans le quartier du Queens.

4- Le mouvement graffiti

C'est à la fin des années 1960 et au début de la décennie suivante que d'audacieux jeunes gens de Manhattan, du Bronx et de Brooklyn s'emparent de cette tradition d'expression libre sur les murs de la ville et modifient radicalement le graffiti urbain. Influencés par les panneaux publicitaires et la bande dessinée, ils créent une nouvelle forme d'expression en dessinant, dans un style élaboré, leur nom ou leurs initiales sur les murs, les bus et les trains. Pour désigner le graffiti, les pionniers du mouvement emploient le terme de *writing* (écriture) et se qualifient eux-mêmes de *writers*. À New York, le mouvement a commencé avec le tag, à savoir la signature du *writer* constituée de son pseudonyme, souvent accompagné du numéro de sa rue : Taki 183, Stay High 149, Barbara 62. Pour se distinguer les uns des autres, les *writers* élaborent des styles calligraphiques originaux, auxquels s'ajoutent motifs, étoiles et autres ornements qui visent à mettre en valeur les signatures.

Dès le milieu des années 1970, une distinction s'opère entre le graffiti sauvage, illégal, pratiqué dans les rues et métros soumis à une répression sévère, et le graffiti légal, mis en place dans des terrains vagues, voire réalisé sur toiles et exposé en galerie. Au milieu des années 1980, la culture du graffiti se développe en Europe à partir du succès planétaire du tube Hip Hop *Planet Rock* par Africa Bambaataa. Les graffeurs new-yorkais sont invités à exposer dans des galeries en Europe et les breakdancers du Rock Steady Crew débutent leur tournée. Les films *Style Wars* de Tony Silver et Henry Chalfant et le livre *Wild Style* de Charlie Ahearn contribuent à la diffusion du mouvement en Europe. Par ailleurs, beaucoup de jeunes artistes s'intéressent à cette forme de création spontanée. Ils reprennent à leur compte ses gestes et ses images emblématiques, à l'exemple de Kenny Scharf ou Michel Basquiat. Ils leur arrivent aussi de coller certains de leurs dessins dans la rue.

À la fin des années 1980, les villes européennes commencent à organiser des événements Hip-Hop où les artistes sont invités à venir peindre des murs. Des rencontres entre la "vieille école" new-yorkaise et les générations plus jeunes sont organisées pendant le festival Kosmopolit à Bagnolet par exemple. Déjà, en 1983, le musée Boymans aux Pays-Bas organise une exposition d'art graffiti qui remporte un franc succès et institutionnalise la reconnaissance officielle du graffiti comme une forme d'art. Neuf ans plus tard, en 1992, le Musée des monuments français organise une exposition consacrée à l'art graffiti.



Les influences reçues par Jacques Doucet



La Table rouge, 1945
Huile sur toile, 61 x 38 cm
Collection M. et Mme Pollak, Paris
© ADAGP, Paris 2011

Si Matisse et Picasso constituent des pans incontournables du panthéon culturel de Doucet, l'artiste est ouvert, au-delà de sa propre discipline, à d'autres domaines de création. La rencontre avec l'écrivain surréaliste Max Jacob avant-guerre est incontournable à ce titre.

1- La peinture, le collage et l'assemblage

On note de multiples influences dans le travail de Doucet. Matisse et Picasso apparaissent nettement dans les premières expériences artistiques de l'artiste parisien. *La table rouge* présente une nature morte qui reprend les préceptes du maître fauve. Les couleurs vives tranchées permettent la création de l'espace de la toile. On saisit nettement la marque de *L'atelier rouge* d'Henri Matisse (1911, New York, MOMA). En effet, la couleur réaffirme l'autonomie de la toile, de l'œuvre bidimensionnelle par rapport à son référent. La gestion des « passages » entre les différentes parties de la composition pourrait provenir de l'influence de Picasso. Lorsque l'artiste espagnol exécute le *Portrait d'Ambroise Vollard* (1910, musée Pouchkine, Moscou), il étale sur la toile les différents signes qui constituent le corps tridimensionnel du mécène. L'aspect fragmentaire est contrebalancé par les multiples passages qui permettent la circulation du regard à l'intérieur de la composition. Les parties ne sont pas cernées. Doucet opère de la même façon, les lignes ne sont pas obligatoirement continues et les limites chromatiques ne sont pas nettes entre les différentes surfaces de couleurs. Le travail de l'allemand Kurt Schwitters a profondément marqué Doucet à travers l'emploi de fragments de papier collés et de matériaux hétérogènes dans ses compositions. À l'issue de la Grande Guerre, l'artiste de Hanovre avait collecté des débris, des débris qu'il intégrait dans ses compositions. *Construction pour Nobles Dames* (1919) réunit des éléments de nature très

hétérogènes. Les ajouts de peinture permettent une certaine homogénéisation de l'œuvre. Pourtant l'assemblage met en lumière la perte de fonction originelle des fragments d'objets. Les roues de poussettes n'en sont plus et deviennent désormais les rouages d'un engrenage complexe, d'une machine mise en marche par l'artiste allemand. Jacques Doucet met en œuvre les mêmes matériaux, à ceci près qu'il fragmente davantage les éléments du collage. En effet, Doucet alterne collage et peinture.

2- La littérature

Le mouvement surréaliste a marqué nombre d'artistes de CoBrA. La peinture surréaliste tirait notamment sa force de sa proximité avec la poésie d'André Breton, de Louis Aragon, de Philippe Soupault, de Paul Eluard et de Max Jacob. Doucet a notamment fréquenté ce dernier avant-guerre. Les titres étranges de ses œuvres, *Le nuage en pantalon*, (1972-1977), *Invitation à la nuit*, (1978-1979) lui doivent certainement quelque chose. Le « Cadavre exquis », l'une des pratiques les plus célèbres des surréalistes, semble avoir été mise en pratique dans le travail de Doucet. Le hasard y tient en effet une très grande place dans le choix des matériaux, des mots et des formes.

3- Le Jazz

Plusieurs peintures se réfèrent explicitement au jazz à travers leurs titres. *Hommage à Armstrong* (1950), *En écoutant Bix Beiderbecke* (1989). Celles-ci mettent en lumière, non seulement la place de la musique dans la création, mais permettent aussi d'en comprendre la nature graphique. En effet, Doucet ne se limite pas à la simple évocation, il reprend à son compte certains de ses principes par un jeu de correspondances. Ainsi le travail graphique réemploie et développe des formes musicales : rythme, accord, contrepoint, disharmonie, variations et improvisation. Dans certaines œuvres, l'indépendance des différents éléments de la composition est aussi une allusion aux improvisations des instruments dans un morceau de jazz.

Bibliographie

- Adriaens-Pannier Anne, *Cobra*, Hazan, 2008
- Asger Jorn, *Discours aux pingouins et autres écrits*, ENSBA, 2001
- Aktins Robert, *Petit lexique de l'art contemporain*, Abbeville Press, 1992
- Alechinsky Pierre, *Des deux mains*, Mercure de France, 2004
- Bosseur Jean-Yves, *Musique passion d'artistes*, Skira, 1991
- Bosseur Jean-Yves, *Vocabulaire des Arts plastiques au XXe siècle*, Minerve, 2008
- Lalande, *Christian Dotremont l'inventeur de Cobra*, Stock, 1998
- Lambert Jean-Clarence, *Le règne imaginal*, Diagonales 1991
- Mèredieu Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas Cultures, 1994
- Miller Richard, *Cobra*, Nouvelles Editions Françaises, 1994
- Place Jean-Michel, *Cobra*, Editions Jean-Michel Place, 1980
- Stokvis Willemijn, *Cobra*, Gallimard, 2001
- Petit lexique de l'art contemporain*, Abbeville Press, 1990



Propositions pédagogiques

En arts plastiques (création d'Agnès Vandermarcq, peintre)

1- Récolter des papiers anciens tels que cahiers d'écoliers, cartes, papiers peints, vieux journaux et annuaires, vieilles partitions, etc. (pas de papiers glacés comme des magazines)

2- Travailler très rapidement des silhouettes à l'encre de Chine, au feutre ou au bic sur différents supports. Le trait doit être naïf, rapide, sans lever le crayon.



3- Choisir quelques papiers récoltés différents les uns des autres puis les assembler et les coller sur des feuilles un peu cartonnées. La technique du collage doit être maîtrisée de manière propre : choisir une pose, marquer les contours pour coller exactement, encoller parfaitement les parties jusqu'au bord. Il n'y a pas de découpage mais du déchirage. Laisser des blancs.

4- Sur les fonds collés, intervenir en pourtour pour donner l'impression de cadre à la manière de Doucet avec des aplats de gouache d'une seule couleur.

5- Placer sur le fond une ou plusieurs silhouettes que l'on trace directement au trait noir (feutre ou gouache noire au pinceau).

6- Donner un titre amusant à chacune des créations, qui puisse entraîner le spectateur dans son imaginaire.



7- Il est possible d'assembler toutes les réalisations en une fresque collective.



Classes de collège : professeurs de lettres et d'arts plastiques

Du collage aux cadavres exquis, des peintures mots à la poésie figurée

Simultanément à la réalisation de collages en cours d'arts plastiques, le professeur de français peut initier les élèves à la pratique du cadavre exquis ou à d'autres jeux littéraires qui reposent également sur le hasard et le télescopage : jeu des définitions (on répond à une question sans en connaître l'intitulé), jeu des conditionnels (la proposition initiale, toujours ignorée du second joueur, commence par un si ou un quand...). L'étude d'une poésie surréaliste constitue un élargissement opportun.

De même, les peintures mots de CoBrA (Dotremont/Alechinsky) peuvent servir de point de départ à l'étude des liens étroits qu'entretiennent la peinture et la poésie à l'exemple des collaborations suivantes : Tzara/Miro, Dupin/Miro, Reverdy/Picasso, Char/Giacometti, Aragon/Chagall, Du Bouchet/Tal Coat, Du Bouchet/Héliou, Butor/Alechinsky. Cette collaboration va au-delà d'une simple illustration. Elle permet de repenser le livre, débouche sur des mises en espace fécondes et originales et élargit le territoire de ces deux domaines d'expression. Ce thème est encore l'occasion de découvrir le vaste territoire de la poésie figurée, de la poésie visuelle.

Classes de 2^{ndes}, 1^{ères} et terminales : professeurs de lettres, de philosophie et d'histoire

L'étude d'un manifeste CoBrA

Le mouvement CoBrA comme les autres mouvements d'avant-garde du XXe siècle a produit de nombreux manifestes. Ces textes, par leur vigueur, leur concision et leur propos provocateur, méritent notre attention. Le manifeste est un genre littéraire à part entière. Ces manifestes imposent de nouvelles valeurs esthétiques, sociales et politiques. Ce sont des moments importants du grand récit de l'histoire des formes. Ils en donnent une vision héroïque et combative avec ses martyrs et ses hérétiques. A l'inverse, aujourd'hui le post-modernisme se méfie des discours totalisants et se montre plus laconique.

Dans la continuité des surréalistes, les « Cobraïstes » furent assez prolixes. Ils s'exprimèrent souvent sous la plume de Dotremont. On peut envisager l'étude des textes suivants :

- 1/ *La cause était entendue* (tract fondateur du 8 novembre 1948)
- 2/ *La cause est entendue* (texte polémique du Groupe des surréalistes révolutionnaires).
- 3/ CoBrA (pour CoBrA et sa revue par Dotremont le 5 novembre 1949).
- 4/ *Neuf points du groupe expérimental hollandais* (par Dotremont, 1949).
- 5/ *C'est notre désir qui fait la révolution* (Nieuwenhuys Constant, novembre 1949).

Classes de 2^{ndes}, 1^{ères} et terminales : professeurs d'arts plastiques

La table rase et les autres caractères de la modernité

La table rase désigne la volonté de certains artistes d'ignorer l'art du passé - rejeté en bloc - et de proposer des formes totalement nouvelles. Les artistes de CoBrA comme les tenants de l'art brut ont volontiers stigmatisé l'art de leurs devanciers sous le prétexte qu'il participait d'une culture asphyxiante et qu'il s'agissait de formes usées. A la recherche d'un nouveau répertoire formel, ils ont pris le contrepied des conventions communément admises et puisé l'inspiration chez les artistes involontaires : les enfants, les malades mentaux. Il est donc intéressant, au regard du paradigme classique de l'image et des mouvements picturaux de la première moitié du XXe siècle, d'identifier les écarts, les degrés de subversion, les libertés de CoBrA.

Classes de 2^{nde}, 1^{ère} et terminales : professeurs d'arts plastiques et de musique

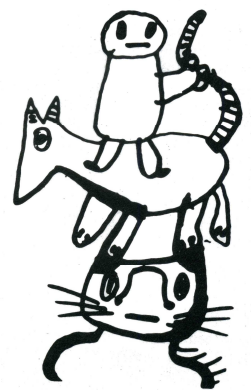
La pratique musicale de la peinture

Puisque Doucet, comme d'autres membres de CoBrA, fut influencé par le jazz, l'exposition peut être l'occasion d'évoquer les liens qui unissent la musique à la peinture. A partir de quelques tableaux, il faudra identifier des équivalences et montrer comment on peut établir un jeu de correspondances entre les formes de la musique et celles de la peinture. Cette question est mise en perspective par le professeur d'arts plastiques (il existe d'un domaine à l'autre des liens étroits depuis le Moyen âge) qui en relate quelques aspects à mesure de la découverte de l'exposition ; le professeur de musique explique la traduction graphique des effets musicaux.

Classes de 1^{ères} et terminales : professeurs d'histoire et d'arts plastiques

Le photomontage ou la rhétorique du collage

La pratique du collage, inventée par les artistes cubistes, s'est rapidement étendue à la photographie. On doit aux dadaïstes, à John Heartfield et aux constructivistes Alexandre Rodtchenko et Varvara Stépanova l'invention du photomontage. Les dadaïstes en conçurent avec l'idée de bousculer, de malmener la représentation du réel. Heartfield lui donna une coloration politique car il s'en servit pour dénoncer la brutalité des Nationaux-Socialistes. Les constructivistes soviétiques y célébrèrent les réussites de l'URSS stalinienne. Quelles que soient les intentions de ces différents acteurs, il est intéressant de comprendre et d'identifier les principes d'un genre particulièrement inventif : les juxtapositions brutales, les raccourcis audacieux, les ruptures d'échelles, les effets de répétition, les procédés de mise en abyme, l'accentuation des perspectives, les associations régressives ou anticipatrices, etc. En un mot, le photomontage se prête merveilleusement au commentaire. Il illustre parfaitement la rhétorique de l'image.



X
Image soumise
aux droits ADAGP

Dossier réalisé par :

- Yvon Le Bras, conseiller-relais (DAAC)
Yvon.Le-Bras@ac-rennes.fr
- Fabienne Ruellan, médiatrice culturelle, musée des beaux-arts
fabienne.ruellan@mairie-quimper.fr

Remerciements : Département Art et Médiation du LAAC de Dunkerque