

Exposition dossier



Dossier pour les enseignants



Service éducatif
Musée des beaux-arts de Quimper

Introduction

Du 14 février au 13 mai 2019, le musée des beaux-arts de Rennes et le musée d'Arts de Nantes s'associent pour une exposition consacrée aux peintures françaises du XVIII^e siècle dans les collections publiques bretonnes « Eloge de la sensibilité / Eloge du sentiment ». Ce sont plus de 40 œuvres de nos collections qui partent donc en prêt et plusieurs espaces du premier étage qui sont décrochés.

Belle opportunité pour ménager aux visiteurs une surprise dans le parcours permanent par une rupture chronologique surréaliste ! En effet, les achats et dons récents d'œuvres d'Yves Tanguy, de Pierre Roy ou encore d'Yves Elléouët nous encouragent à proposer un accrochage autour du surréalisme, abondé par des prêts importants consentis par nos collègues de Rennes et Nantes et par la galerie Les Yeux Fertiles pour le magnétique *Portrait de Sonia Veintraub*.

Et première pour Quimper, des objets extra-européens, en provenance de la galerie Meyer, évoquent le goût des surréalistes pour l'Autre. Masque rom du Vanuatu, masque Kachina de la tribu Hopi, Uli de Nouvelle-Guinée, statue Korwar de Mélanésie émaillent le parcours et rappellent la collection d'André Breton dans son appartement parisien du 42 rue Fontaine.



Sommaire

Introduction	p.2
I- Une brève histoire du surréalisme	p.5
La période héroïque (1923-1925)	p.5
La période raisonnante (1925-1930)	p.6
Autonomie du surréalisme (1930-1939)	p.9
II- Biographies abrégées	p.11
Charles Filiger (1863-1928)	p.11
Jacques Hérold (1910-1987)	p.12
Pierre Roy (1880-1050)	p.13
Yves Laloy (1920-1999)	p.14
Yves Ellouët (1932-1975)	p.15
Yves Tanguy (1900-1955)	p.16
André Breton (1914-1966)	p.17
Jean Le Moal (1909-2007)	p.18
Claude Lepape (1913-1994)	p.19
Enrique Zañartu (1921-2000)	p.20
Pierre Ino (1909-1989)	p.21
III- Le surréalisme et la peinture	p.23
<i>IV- L'imagination ne doit pas s'humilier devant la vie</i>	p.25
V- Breton, l'art magique et les arts primitifs	p.27
VI- Bibliographie	p.31
VII- Propositions pédagogiques	p.33
VIII- Informations pratiques	p.34

I- Une brève histoire du surréalisme

A/ LA PERIODE HEROÏQUE (1923-1925)

a- Une naissance officielle

Le 11 octobre 1924, l'existence d'un groupe surréaliste est publiquement confirmée par l'ouverture, au 15 rue de Grenelle, d'un Bureau de Recherches surréalistes qui a pour but de « recueillir toutes les communications possibles touchant les formes qu'est susceptible de prendre l'activité inconsciente de l'esprit ». De cette ouverture, la presse est informée, en même temps que de la prochaine parution d'une nouvelle revue : *La Révolution surréaliste*. Parmi les promoteurs de cette "Centrale" figurent: André Breton, Simone Breton, Roger Vitrac, Paul Eluard, Giorgio De Chirico, Philippe Soupault, Raymond Queneau, Robert Desnos, Louis Aragon, etc. Beaucoup de ces intellectuels et de ces artistes ont précédemment fréquenté le mouvement dadaïste qu'ils ont quitté parce qu'ils ne pouvaient pas se satisfaire d'un nihilisme total et renoncer à leur volonté d'art.

Pour la circonstance, le surréalisme est ainsi défini: *automatisme psychique par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.*

Ce local est un lieu de travail et de complicité où l'on essaie de définir de nouvelles méthodes de création exposées régulièrement dans la revue du mouvement : mise en commun de l'écriture, écriture automatique, etc. C'est aussi un lieu stratégique où les participants décident des actions spectaculaires à mener comme la perturbation des manifestations culturelles officielles.

A partir de janvier 1925, la direction de la Centrale fut confiée à Antonin Artaud. Il est chargé d'activer le combat contre les valeurs et la morale bourgeoises. La Centrale est un générateur d'énergies nouvelles.

Nous empruntons à Maurice Nadeau sa périodisation du mouvement surréaliste : la « période héroïque » se caractérise par une grande effervescence créatrice indissociable d'un goût évident pour le scandale et la provocation.

b- Le premier manifeste

Le premier manifeste est rédigé par André Breton qui s'impose rapidement comme le théoricien du mouvement.

Ce manifeste :

- exprime le procès du réalisme, des conventions littéraires ordinaires, notamment de la forme romanesque.

- dénonce l'impérialisme de la raison. La littérature logique doit s'effacer devant la littérature du rêve. La raison est desséchante. Elle fabrique selon Artaud « *de faux ingénieurs, de faux savants, de faux philosophes momifiés dans les bandelettes de la logique et aveugles aux vrais mystère de la vie, du corps et de l'esprit* ».

- remet en cause l'édifice cartésien-kantien afin de promouvoir une nouvelle sensibilité.

- fustige la morale bourgeoise, carcan répressif insupportable.

- préconise une révolution totale qui serait une sorte de révolution perpétuelle. La vie doit être appréhendée sous l'angle du rêve et du merveilleux.

- propose d'accéder à la « réalité absolue », celle du rêve et de l'inconscient par la pratique de la poésie et de l'écriture automatique.

c- Première exposition collective des peintres surréalistes : le 13 novembre 1925 à minuit

Le 13 novembre 1925, à minuit (heure retenue pour le vernissage de l'exposition), se tint à la Galerie Pierre la première manifestation collective de peintres surréalistes. Cette exposition modeste réunissait 19 œuvres dues à Man Ray, Picasso, Arp, Klee, Arp, Masson et Ernst.

Les expositions deviennent régulières à partir de 1926 avec l'ouverture d'une Galerie Surréaliste au 16 rue Jacques Callot. Cette galerie fut dirigée dans un premier temps par M. Fourrier. Breton y intervenait en tant que conseiller artistique.

Par ailleurs, Breton, pour montrer l'importance que les surréalistes attachent à la peinture, entreprend de rédiger une histoire de la peinture moderne. Celle-ci sera publiée dans plusieurs numéros de « *La Révolution surréaliste* » au cours des années 1925/26 sous le titre: « *Le Surréalisme et la peinture* ». Cette publication marque un tournant dans l'histoire du mouvement surréaliste qui étend dorénavant son domaine aux arts plastiques.

B- LA PERIODE RAISONNANTE (1925-1930)

Cette « période raisonnante » pose le problème de l'engagement. La force des événements -la crise économique, la montée des totalitarismes- oblige les artistes à se positionner. Les artistes peuvent-ils se contenter de manifester, d'effrayer « le bourgeois » sur le plan moral et esthétique ? Autrement dit, la Révolution surréaliste doit-elle se rallier à la révolution politique des marxistes ?

a- Une Internationale surréaliste

Le mouvement surréaliste se diffuse rapidement. Dès juillet 1925, Breton et Eluard entrent en contact avec des intellectuels et des artistes belges qui adhèrent au mouvement.

Cette diffusion est facilitée par la prééminence culturelle de Paris à l'échelle internationale. Paris est encore pour quelques années le centre de l'art. On y trouve des artistes de différentes nationalités -Espagnols, Allemands, Italiens- qui deviendront à court terme des acteurs et des passeurs du mouvement. On peut citer les noms de Max Ernst et de Salvador Dali à partir de 1929.

Le voyage de Breton au Mexique en 1938 -où il est accueilli à San Angel dans la maison de Diego Rivera et de Frida Kahlo- et son exil aux Etats-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale ont permis au mouvement de se développer sur le continent, en Amérique centrale et aux Etats-Unis.

b- Un engagement décevant aux côtés du PCF

Face aux tensions que suscite le problème de l'engagement, Breton est contraint de réagir. Il va agir en fin tacticien. Sommé de choisir entre la préservation d'une liberté d'ordre anarchique ou l'alignement à une discipline politique et révolutionnaire, il définit une troisième voie.

Dans un premier temps, il favorise par le biais de cercles d'intellectuels ou de revues de gauche, telles que « Philosophies » ou « Clarté », le rapprochement du mouvement surréaliste avec le PCF. Ces revues autorisent un dialogue qui apaise les tensions.

Puis, en 1925, Breton publie *Légitime défense* (1926). Il y exprime l'autonomie du mouvement surréaliste (l'expérience de la vie intérieure ne saurait souffrir du moindre contrôle, fût-il marxiste) et dénonce la médiocrité des positions culturelles de *L'Humanité* (positions puérides, déclamatoires, crétinisantes et indignes du rôle d'éducation prolétarienne que le parti prétend assumer). Cependant, Breton reconnaît que la Révolution surréaliste doit avoir des prolongements politiques. Il admet que le PCF est le seul parti véritablement révolutionnaire et à ce titre il convient de la validité de son programme mais souligne que celui-ci constitue un « programme minimum ».

Ainsi, Breton proclame une sympathie active à l'égard de la révolution prolétarienne mais préserve l'autonomie des activités de l'esprit. Cette ligne sera difficile tenir puisque en 1927, Breton, Péret et Eluard, momentanément ébranlés par l'argumentation des surréalistes marxistes, décident d'adhérer au PCF. Décision désapprouvée par Artaud et Soupault qui sont exclus du mouvement.

La désillusion est rapide. Il est vrai que Breton est affecté à une cellule d'employés de gaz où il se lasse très vite de l'incompréhension qu'il y rencontre. En fait, les surréalistes ont le sentiment d'être acceptés du bout des lèvres, d'être éternellement suspects. Cet engagement est un malentendu. Il sera dissipé dès lors que le PCF adhère au "réalisme socialiste".

c- Un second manifeste

Il est toujours rédigé par Breton en 1929. Il vise à « apprécier ce qui est mort et ce qui est plus que jamais vivant dans le surréalisme ». Il y précise la notion de « surréalité » dont l'élucidation justifie l'existence du mouvement. Voici les principales idées de ce second manifeste :

- Le surréalisme ne repose que sur un seul dogme, celui de « *la révolte absolue, l'insoumission totale, du sabotage en règle* ». Tout est bon pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion. La position surréaliste ne comporte pas d'accommodements. Elle exige une pureté totale de la part de ceux qui s'y engagent. C'est pourquoi il faut se montrer intraitable sur la qualité des hommes qui rejoignent le mouvement.

- Le surréalisme reconnaît qu'il existe une « question sociale ». Cependant le matérialisme dialectique doit s'inscrire dans un champ politique plus large et plus ambitieux.

- L'intérêt du surréalisme réside dans la manifestation de l'inconscient dont il faut poursuivre l'investigation. Cependant la dimension expérimentale et scientifique de l'exercice ne doit pas prendre le pas sur son expression artistique.

- Le surréalisme doit exploiter des voies nouvelles et ne pas négliger l'ésotérisme qui peut permettre à l'imagination de prendre sur toute chose une revanche éclatante.

d- Des exclusions...

André Breton veille de manière jalouse et autoritaire sur l'extension et la diffusion du mouvement surréaliste. Il importe de maintenir une intégrité sans faille, une soumission complète « *à la dure discipline de l'esprit* ». Comme à l'égard du PCF, dont il se méfie, il mène de véritables épurations.

Ainsi le Second Manifeste surréaliste fut l'occasion certes de préciser l'esprit du surréalisme mais aussi de régler ses comptes avec tout ceux dont il estime qu'ils se sont écartés du mouvement. Il reproche ainsi à Ribemont-Dessaignes de sombrer dans « *d'odieux petits romans policiers* », à Desnos de s'être « *égaré dans de dévorantes et stériles activités journalistiques* », à Picabia « *de renoncer à toute provocation* », etc. Ils seront exclus du mouvement.

Les exclus répliquent d'une manière collective à l'initiative de Desnos et de Bataille. Ils publient un pamphlet intitulé « Un cadavre » en référence à celui qui fut rédigé lors de la disparition d'Anatole France. Breton y est insulté : « *Provocateur pourrissant* » (Leiris), « *Esthète de basse-cour* » (Baron), « *Représentant d'une espèce innommable, animal à grande tignasse et à tête de crachats : le lion châtré* » (Bataille), « *Charlatan lyrique* » (Limbour), « *Faux frère, faux communiste, faux révolutionnaire mais vrai cabotin* ». Il est accusé d'affairisme (il s'enrichit en vendant des œuvres d'art), d'impuissance artistique (il ne crée pas et se contente de la critique), de religiosité larvée (il fait de l'esprit surréaliste un esprit religieux).

Ultérieurement, d'autres artistes subiront les foudres de Breton. Dali sera exclu en 1938. En dépit de ces querelles, Breton saura attirer à lui de nouvelles générations d'artistes. Il saura aussi entretenir des amitiés fidèles avec Max Ernst et Julien Gracq notamment.

e- La lutte contre les valeurs dominantes

Le mouvement surréaliste poursuit sa lutte contre les valeurs dominantes. Cependant, durant cette période d'engagement, les débats dans « *La Révolution Surréaliste* » s'orientent vers des considérations plus concrètes. On peut distinguer trois thèmes dominants :

- 1/ la sexualité et l'érotisme (réhabilitation de Sade),
- 2/ l'hystérie,
- 3/ l'anticléricalisme (la revue reproduit notamment : *La Vierge corrigeant l'enfant Jésus* de Max Ernst).

On ne renie pas le scandale comme en témoigne l'agitation liée à la projection de *L'Age d'Or* de Luis Buñuel et de Salvador Dali.

C- AUTONOMIE DU SURREALISME (1930-1939)

Durant cette période, le mouvement surréaliste essaye conjointement d'avancer sur deux fronts : celui de la révolution politique et celui de l'exploration de l'inconscient, des forces inconnues qui gisent au cœur de l'homme. Au fil des années, il devient de plus en plus difficile de concilier ces deux impératifs. « L'affaire Aragon » agit comme un révélateur. De retour d'un voyage en URSS, Aragon rompt avec les surréalistes en condamnant le freudisme et le trotskisme. Les relations se détériorent avec le PCF. En 1933, Breton et Eluard sont exclus du parti.

a- Régénérescence du mouvement : Dali et les photographes

La régénérescence du mouvement est due à l'arrivée d'une nouvelle génération d'artistes parmi lesquels René Char, Luis Buñuel, Victor Brauner et Hans Bellmer.

Elle est également provoquée par les initiatives de Salvador Dali.

Les surréalistes lui doivent :

- Une méthode d'investigation de l'inconscient : la « paranoïa-critique ».
 - Un renouvellement de la production artistique : les « objets surréalistes ».
- Ces objets à fonctionnement symbolique sont obtenus par un montage d'éléments hétérogènes et revêtent une apparence de bricolage qui signale immédiatement leur détermination par une nécessité qui n'a rien à voir avec l'esthétique, mais tout avec le fantasme. Dans le vocabulaire de Dali : « *Ils ne laissent nulle chance aux préoccupations formelles. Ils ne dépendent que de l'imagination amoureuse de chacun et sont extra-plastiques* ».

Au début des années 30, le surréalisme se renouvelle aussi grâce à la photographie. Brassai, Man Ray, Ubac démontrent qu'elle peut se prêter à des usages qui en font autre chose qu'une doublure platement réaliste du quotidien. Man Ray se montre particulièrement inventif. Par le procédé de la "solarisation", il propose des instantanés oniriques. L'image « explosante fixe » spectacularise le réel.

b- La politique surréaliste

Après l'exclusion de Breton, d'Eluard et de Crevel du PCF en 1933, les surréalistes poursuivent leur combat politique, résolument ancrés à gauche et dégagés de l'influence de la III^e Internationale, distanciés à l'égard du PCF.

Ils dénoncent :

- La politique coloniale de la France (Précédemment, ne l'oublions pas, ils avaient incité le public à ignorer « L'Exposition coloniale » de 1931. De même, ils condamneront la pratique de la torture en Algérie).

- L'activisme de l'extrême droite. Ils appellent à l'unité des forces de gauche après le 6 février 1934.

- Les crimes de Staline (Procès de Moscou).

- Le réalisme socialiste considéré par Breton comme « un moyen d'extermination morale ».

c- La Seconde Guerre mondiale et au-delà...

La Seconde Guerre mondiale gèle pour quelque temps l'activité artistique. Breton s'exile aux Etats-Unis par le biais du « Comité américain de secours aux intellectuels ». Il y retrouve d'ailleurs d'autres artistes surréalistes : Ernst, Tanguy. Durant ces années américaines Breton organise différentes expositions dont la fameuse « *First Papers of Surrealism* » et travaille à la rédaction de son « Anthologie de l'humour noir ».

Breton rentre en France en mai 1946. Il encadre immédiatement une nouvelle génération d'artistes (Lam, Matta) et participe à l'organisation d'une exposition à la fondation Maeght : « *Le surréalisme en 1947* ». C'est la première réapparition publique du surréalisme en France depuis 1939.

Jusqu'à sa mort en 1966, Breton défend la cause du surréalisme. Toutefois, à partir des années 50, le mouvement s'affaiblit. Il est vrai que le centre de l'art s'est déplacé de l'autre côté de l'Atlantique à New York et que d'autres mouvements artistiques -la peinture abstraite notamment- défrayent la chronique et donnent au surréalisme des accents désuets. L'importance de Breton dans le mouvement surréaliste était telle qu'à sa mort André-Pieyre de Mandiargues affirma : « *Le surréalisme est sa création, son invention et sa propriété. Il ne peut s'entendre et se définir que par rapport à son œuvre ou à sa personne. Toutes les tentatives que l'on fera sans doute pour essayer de la détacher de celles-là sont vaines, je le dis d'avance. Et tristement j'ajoute qu'il me paraît que désormais le surréalisme est un domaine clos* ».

II- Biographies abrégées



Charles Filiger (1863-1928)
Planche extraite de son *Carnet de croquis*
Crayon, encre et gouache sur papier
Musée des beaux-arts de Quimper

Charles Filiger (1863-1928)

Charles Filiger est né le 28 novembre 1863 à Thann en Alsace. Il suit des études classiques dans un collège de Jésuites du voisinage. Il passe ses loisirs à dessiner et jouer du violon. Son père songe logiquement à le faire travailler dans son entreprise et l'inscrit aux Arts décoratifs. Lui veut devenir peintre.

Vers 1887, il se retrouve à Paris et fréquente l'atelier de Colarossi, rue de la Grande Chaumière. Il présente deux œuvres au Salon des Indépendants de 1889. Pour vivre plus simplement ou pour fuir Paris, suite à une affaire trouble, peut-être liée à son homosexualité, il gagne la Bretagne en juillet 1888. Il s'arrête à Pont-Aven puis au Pouldu, où il retrouve Gauguin et Meyer de Haan. Sérusier les rejoint pour l'été 1890. Il peint, joue de la mandoline, Gauguin de la guitare... moments heureux, peut-être les seuls de sa vie tant sa nature est inquiète.

À partir de 1890, un riche mécène, le comte A. de la Rochefoucauld lui verse une rente en échange de la plus belle part de sa production. Le reste, et c'est assez peu, est exposé régulièrement par Le Barc de Boutteville jusqu'en 1897, par les Rose + Croix dont fait partie le comte, à la galerie Laffitte et chez le Père Tanguy. En septembre 1894, paraît dans le *Mercure de France* un article très élogieux signé d'Alfred Jarry qui a passé quelques semaines avec lui en Bretagne durant l'été.

Avec le départ de Gauguin, le groupe du Pouldu se disperse. Filiger y demeure fidèle et transmet la leçon du synthétisme à de nouveaux artistes : Verkade, Maufra, Seguin, O'Conor et Ballin... C'est une période difficile pour Filiger. Aux problèmes matériels s'ajoutent des difficultés existentielles et morales : l'alcool et l'éther n'arrivent pas à compenser ses crises mystiques et des problèmes d'identité liés à son homosexualité.

Après l'arrêt du versement de la rente que lui versait mensuellement le comte de la Rochefoucauld, Filiger s'isole. Il déménage souvent et vit en retrait du monde. Il va de pensions sordides en hôtels misérables et fréquente les hospices et les hôpitaux. On retrouve ses traces à Saint-Avé près de Vannes à Rochefort-en-terre (1901/02), à Malansac (1902), à Elven (1903), à Hennebont (1903/04), à Malestroit (1905), à Rohan (1906), à Josselin (1906), à Gouarec (1906/09), à Guémené-sur-Scorff (1909/10), à Arzano (1911), à Quimperlé (1912). Misanthrope, il se fâche avec ses amis, y compris avec son frère Paul.

L'errance du peintre se termine en 1914 dans un hôtel à Trégunc près de Pont-Aven, tenu par Armand Le Guellec. L'année suivante, Filiger suit le fils de l'hôtelier -Jean Le Guellec- qui part avec sa famille vivre à Plougastel-Daoulas où l'attend un travail de secrétaire de mairie. La famille Le Guellec s'occupe donc de l'artiste jusqu'à sa mort. Filiger sort peu. Il vit reclus et barricadé dans sa chambre, obsédé par des histoires de vol par des marchands d'art et de spéculation sur ses œuvres. Il ne reçoit que de rares visiteurs dont le poète Saint-Pol-Roux en 1925. Filiger meurt à l'âge de 65 ans à l'hôpital de Brest des suites d'une opération après une crise d'hydrocèle.



Jacques Hérold (1910-1987)
Portrait de Sonia Veintraub, 1934
Huile sur toile, 65 x 50 cm
Galerie Les Yeux fertiles, Paris
© ADAGP, Paris 2019

Jacques Hérold (1910-1987)

Jacques Hérold est né en Roumanie, à Piatra, en 1910. Il fait ses études à l'École des Beaux-Arts de Bucarest. C'est par le biais de la poésie qu'il découvre le surréalisme. En 1929, il se rend à Paris. Il travaille comme domestique chez Brancusi pour y faire le ménage, la cuisine. Il y voit Duchamp, Joyce... Il pratique la peinture dès qu'il en a l'occasion et montre ses peintures à Yves Tanguy et Victor Brauner.

Yves Tanguy le présente à Breton et il participe aux activités surréalistes à partir de 1934.

Il visite la Bretagne en 1936 et se rend notamment à Ouessant.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, sa qualité de juif roumain l'oblige à se cacher.

Après la guerre, il retrouve ses amis surréalistes. Il développe une activité sculpturale et publie en 1957 un *Maltraité de peinture*.

Après l'affaire Carrouges (1951), Hérold prend ses distances avec le surréalisme et s'interdit de revoir Breton.

En 1964, Michel Butor lui consacre une monographie.

Ce sont trois accidents tragiques dont il fut le témoin qui ont marqué durablement les thématiques de sa peinture : l'écorchement et le morcellement du corps, l'armure et la liquidation des solides et la dissolution de l'être.



Pierre Roy (1880-1950)
Querelle d'hiver, 1940
Huile sur toile, 59 x 80 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Bernard Galeron / ADAGP, Paris 2019

Pierre Roy (1880-1950)

Pierre Roy est d'origine nantaise. Après l'obtention de son baccalauréat en 1898, il s'oriente vers des études d'architecture. Il travaille quelque temps dans un cabinet d'architecte puis suit les cours de l'École des Beaux-Arts de Paris. En 1905, il décide de se consacrer entièrement à la peinture. Il expose régulièrement au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts et au Salon des Indépendants notamment en 1913 et 1914. Il est repéré par Guillaume Apollinaire qui le met en contact avec André Derain, Pablo Picasso, Max Jacob, André Salmon, Francis Picabia et Louis Marcoussis. En 1918, il rencontre Giorgio De Chirico avec qui il établit immédiatement de fortes affinités picturales. Par son biais, il entre en relation avec Louis Aragon et André Breton.

En 1925, Roy participe à la première exposition des peintres surréalistes aux côtés de Giorgio de Chirico, Max Ernst, Pablo Picasso et, en 1926, il réalise sa première exposition personnelle à la galerie Pierre dont le catalogue est préfacé par Louis Aragon. Il expose à l'Exposition universelle de 1937 et à la galerie Montaigne en 1938 à Paris. Par ailleurs, Pierre Roy réalise des décors de théâtre, plusieurs couvertures du magazine *Vogue*, des affiches publicitaires.



Yves Laloy (1920-1999)
Les petits pois sont verts, les petits poissons rouges...
Huile sur toile, 60.4 x 92.3 cm
Musée des beaux-arts de Rennes
© Patrick Merret

Yves Laloy (1920-1999)

Yves Laloy est né à Cancale en 1920. Il suit des études d'architecture à Paris et exerce le métier d'architecte à Rennes de 1948 à 1952. Il se consacre exclusivement à la peinture à partir de 1953. C'est un compagnon tardif du surréalisme dont il ne s'est jamais réclamé. Il doit cette affiliation à André Breton qui découvre et apprécie son travail en 1958 au point de reproduire une œuvre d'Yves Laloy sur la première de couverture du *Surréalisme et de la peinture*, publié en 1965.



Yves Ellouët (1932-1975)
Fresque, 1958
Pigment sur ciment, 53 x 44 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© ADAGP, Paris 2019

Yves Ellouët (1932-1975)

Yves Ellouët est né à Fontenay-sous-Bois en 1932. Yves est un enfant précoce qui aime écrire et peindre. Il passe les années d'occupation à La Roche-Maurice

chez sa grand-mère paternelle. De retour à Garches en 1945, son père lui fait découvrir la littérature et l'entraîne dans les musées. En 1949, il quitte le lycée et entre à l'École technique des arts appliqués à Paris dont il sort diplômé en 1953. Il retourne régulièrement en Bretagne. Pendant les vacances, il s'embarque à Lesconil (Finistère) sur un chalutier et continue à peindre et à écrire.

Attiré par le mouvement surréaliste, il fait la connaissance d'André Breton et de sa fille Aube. En dépit des liens affectifs et intellectuels qui l'attachent aux surréalistes, Yves se veut essentiellement solitaire et à l'écart de tout mouvement. Yves et Aube se marient en décembre 1956 à Paris, et s'installent au 117 rue de Vaugirard, dans l'ancien atelier du sculpteur David Hare. Yves apprend le métier d'héliogreveur à l'école Estienne en 1957-1958, puis travaille comme retoucheur à l'imprimerie Lang à Paris.

Il se lie d'amitié avec le peintre Pierre Jaouën et l'écrivain Charles Estienne. Une chaleureuse complicité les amènera à se revoir chaque été en Bretagne.

Yves Ellouët arrête son travail à l'imprimerie, pour se consacrer à la peinture et à la poésie. En écoutant Charlie Parker, John Coltrane, Miles Davis, Billie Holiday... il manie parallèlement pinceau et plume, « tiraillé » entre deux formes d'expression qu'il ne cherche pas à séparer. Il est attiré par Antoni Tàpies, Serge Poliakoff, Charles Lapicque, Nicolas de Staël.

Du 15 décembre 1959 au 29 février 1960, il participe à l'Exposition internationale du surréalisme, galerie Daniel Cordier, à Paris, qui a pour thème l'érotisme, où il expose une toile, *Nymphette*, et un objet, *Farder la nuit*. Il déménage avec Aube au 42 rue Fontaine, au-dessus de l'atelier d'André Breton. Yves est engagé comme dessinateur en mars 1960, au service publicité du journal *Elle*.

En septembre 1960, il signe le *Manifeste des 121*, déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie. Dans un projet de repérage analogique des artistes surréalistes, dans le catalogue établi pour l'Exposition internationale de New York (hiver 1960-1961) consacrée aux surréalistes, André Breton le place sous le signe de Merlin, en compagnie de Tanguy, Miró, Mimi Parent et Roland Giguère. En mai 1961, il rencontre Charles Lapicque et participe aussi à l'exposition internationale du surréalisme à la galerie Schwarz de Milan.

Yves et Aube quittent Paris en 1966 pour Saché en Touraine. Les Calder-Davidson leur trouvent une maison et les aident à s'installer. Voyage à Montségur avec Aube, André Breton, Simone et Adrien Dax. Yves s'arrête de peindre en 1968, pour écrire son premier roman, *Livre des Rois de Bretagne*. En 1969, il écrit le texte du court métrage de Dominique Ferrandou *Requiescat in pace*, présenté au festival du court métrage de Tours et de Montauban. Yves commence l'écriture de son deuxième livre, *Falc'hun*. En septembre 1974, il est interviewé par Pierre-Jakez Hélias dans son émission *Lu et Approuvé*, pour FR3 Bretagne - Pays de la Loire. Il est également invité à l'émission « *Ouvrez les guillemets* » de Bernard Pivot, jamais diffusée pour cause de grève. Ayant à peine terminé *Falc'hun*, publié chez Gallimard, Yves Ellouët meurt d'un cancer à 43 ans. Il est enterré à Saché.



Yves Tanguy (1900-1955)
Le Pont, 1925
Huile sur toile avec fils en partie détachés, 40.5 x 33 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© ADAGP, Paris 2019

Yves Tanguy (1900-1955)

Yves Tanguy est né à Paris en 1900. Ses parents sont d'origine bretonne. Il est sensibilisé à la peinture, par l'un de ses camarades de classe, Pierre Matisse, fils du peintre et futur marchand d'art. Il rencontre Prévert pendant son service militaire et décide de se consacrer à la peinture à partir de 1923 dans l'ambiance turbulente de la rue du Château. Ses premières réalisations révèlent des influences multiples où se mêlent expressionnisme et ambiance métaphysique. Son entrée dans le groupe surréaliste entraîne une évolution radicale : il pratique le dessin automatique et commence à produire des paysages singuliers. Dès 1927, il expose à la Galerie surréaliste avec un livret préfacé par André Breton, et illustre un recueil de Benjamin Péret. Il exploite et précise la veine paysagère et définit un univers iconographique qui établit sa réputation : dans un espace perçu en plongée, construit par une ligne d'horizon qui sépare nettement le ciel de la terre, des merveilles et des prodiges de la nature, des formes biomorphiques, vivement colorées, marquées par une ombre portée flottent dans un espace désert, l'estran des origines.

Tanguy exerce une influence incontestable sur Matta, mais aussi sur Dorninguez ou E. Francès. Sa reconnaissance dans le groupe n'implique pas son succès public : le peintre vit pauvrement. Réformé en 1939, il gagne les États-Unis, y épouse Kay Sage, rencontrée un an plus tôt à Paris ; le couple s'installe à Woodbury et accède progressivement à une certaine aisance matérielle. Les expositions se multiplient, mais les œuvres récentes ne sont pas toujours accueillies favorablement. Elles paraissent plus tragiques, tandis que la couleur y gagne en présence. En 1946, Pierre Matisse publie (mis en pages par Duchamp) un ouvrage rassemblant tous les textes que Breton a consacrés à Tanguy, mais ce dernier, même s'il voit, à Woodbury, Mirò, Hare, Kiesler, Donati ou Duchamp, est devenu indifférent aux activités du groupe, dont il suit l'évolution, au mieux, avec amusement. Quant à la peinture américaine, il n'éprouve à son égard aucune

curiosité, la jugeant pauvre et sans contenu : son avancée dans ce que Breton nomme le « royaume des Mères » n'est guère compatible avec l'abstraction. Il meurt subitement d'une hémorragie cérébrale en 1955.

André Breton (1914-1966)

André Breton est né à Tinchebray, dans l'Orne, le 19 février 1896. D'origine bretonne par sa mère, il passe de nombreux moments chez ses grands-parents à Saint-Brieuc jusqu'à l'âge de quatre ans. Il effectue ses études à Pantin, dans la banlieue Nord-Est de Paris. Après le bac, il commence des études de médecine. Il écrit ses premiers poèmes vers 1914.

Il est mobilisé au 17^e régiment d'artillerie et envoyé à Pontivy. La lecture d'articles d'intellectuels renommés comme Maurice Barrès ou Henri Bergson le conforte dans son dégoût du nationalisme ambiant. Début juillet 1915, il est versé dans le service de santé comme infirmier et affecté à l'hôpital bénévole de Nantes. En décembre 1917, il rencontre à l'ambulance municipale 103 bis de Nantes un soldat en convalescence : Jacques Vaché. C'est le « coup de foudre » intellectuel. Aux tentations littéraires de Breton, Vaché oppose Alfred Jarry, la « désertion à l'intérieur de soi-même » et n'obéit qu'à une loi, l'« Umour (sans h) ». Après la découverte de la "psychoanalyse" de Sigmund Freud, Breton demande son transfert au centre neuro-psychiatrique de Saint-Dizier.

De retour à Paris en 1917, il entre en relation avec Philippe Soupault, Louis Aragon. Avec ces deux compères, il fonde une revue littéraire : *Littérature*. Paul Eluard est rapidement intégré au comité de lecture et de rédaction. Dans l'esprit de Breton, *Littérature* doit en finir avec l'écriture académique et réaliste, doit tuer le roman. Simultanément, Breton teste avec Soupault l'écriture automatique et peu de temps après, expérimente l'écriture somnambulique. Éprouvant toujours un sentiment d'insatisfaction, il va à la rencontre de Tristan Tzara et du dadaïsme. Il est déçu par l'esprit infantile des dadaïstes.

Le 15 octobre 1924, Breton publie *Le Manifeste du surréalisme*. De ce moment, il fera de ce manifeste un instrument de transformation des arts et du monde. Le surréalisme se dote d'une revue : *Révolution surréaliste*. La direction en fut, dans un premier temps, confiée à Antonin Artaud. A partir de 1925, Breton fut soucieux d'étendre le surréalisme aux arts plastiques. Par le biais d'une amitié jamais démentie avec Yves Tanguy, il approche de nombreux artistes : André Masson, Giorgio De Chirico, Max Ernst ...

La montée des périls internationaux incite Breton à adhérer au Parti communiste. Le rapprochement du surréalisme avec le PCF suscite des tensions en interne. Leiris, Bataille, Masson ne se sentent pas à l'aise avec l'idéologie marxiste, estiment qu'elle est incompatible avec l'esprit surréaliste. Pour répondre à ses détracteurs, Breton publie un second manifeste (1927). Il en profite pour exclure du mouvement quelques têtes chercheuses du surréalisme. En retour, les exclus publient un violent pamphlet contre Breton : *Un cadavre*.

En 1928, Breton publie *Nadja* qui établit sa réputation de chef de file.

Breton entretient à son tour des relations de plus en plus difficiles avec les intellectuels communistes. Il prend à son tour ses distances avec le PCF et rompt avec Aragon. En 1934, il publie *L'Amour fou* qui évoque sa relation avec Jacqueline Lamba dont il aura une fille, Aube.

André Breton promeut et défend le surréalisme à l'échelle internationale, notamment à l'occasion d'un voyage au Mexique en 1938 où il rencontre Diego Rivera, Frida Kahlo et Trotski alors en exil.

Il s'intéresse plus que jamais à la peinture et à ses techniques surréalistes : l'automatisme absolu, le fumage, le grattage, la décalcomanie.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, il obtient, grâce au réseau Varian Fry, un visa pour les Etats-Unis. Il quitte la France le 21 mars 1941 en compagnie de Claude Lévi-Strauss et de Victor Serge. Il participe activement à la diffusion du surréalisme. Pour vivre, il accepte d'être speaker à la radio sous la direction de Pierre Lazareff.

A son retour en France, Breton reste constamment mobilisé pour la cause surréaliste. Il précise la position du surréalisme à l'égard de la science, il défend l'astrologie dans sa fonction exploratoire des pouvoirs cachés de l'homme, il s'intéresse de près à l'Art brut. Il retrouve aussi le terrain politique en dénonçant la "sale guerre", le conflit algérien.

En 1957, Breton publie *L'Art magique*, ouvrage essentiel qui lui permet de poser un principe nouveau - celui de l'art magique - pour relire l'histoire des formes et montrer l'intérêt des arts primitifs. Toujours à propos de la peinture, Breton prend l'initiative de réunir ses écrits par la publication, en 1965, du *Surréalisme et la peinture*.

Au printemps 1966, il séjourne en Bretagne sur les lieux qui ont nourri sa mythologie. Il meurt le 26 septembre de la même année. Il est enterré au cimetière des Batignolles. Sur sa pierre tombale, décorée d'un octaèdre étoilé, il est inscrit : *Je cherche l'or du temps*.



Jean Le Moal (1909-2007)
Menhirs, 1935
Huile sur toile, 46 x 55 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© ADAGP, Paris 2019

Jean Le Moal est né le 30 octobre 1909 à Authon-du-Perche. C'est un peintre non figuratif français de la Nouvelle École de Paris. Le musée des beaux-arts de Quimper lui a consacré une exposition durant l'été 2018. Il suit des études d'architecture à Lyon et s'initie à la peinture. En 1929, il monte à Paris et fréquente les Académies libres. Il y rencontre notamment Alfred Manessier. Il fréquente également les peintres Jean Bertholle, Jean Bazaine et le sculpteur Etienne Martin. Sa peinture, d'abord influencée par le cubisme et le surréalisme, s'oriente progressivement vers une abstraction colorée et lyrique dont il devient, après la guerre, l'une des figures majeures. Le tableau exposé - *Menhirs* - est une œuvre de jeunesse redevable de l'héritage surréaliste et d'Yves Tanguy.



Claude Lepape (1913-1994)
Pipes en terre, vers 1948
Huile sur bois
Centre national des arts plastiques,
déposé au musée des Beaux-Arts de Rennes

Claude Lepape (1913-1994)

Claude Lepape a été élève à l'École nationale supérieure des Beaux-arts à Paris. Il reçoit également les conseils de Roger Bissière et de Paul Albert Laurens avant d'entrer à l'Art Students League of New York en 1932. Entre 1945 et 1950, Claude Lepape produit des eaux-fortes et des pointes sèches pour l'édition littéraire. Son travail lithographique s'étend à la publicité, et il conçoit et réalise des illustrations de magazines et des affiches pour les marques *Dop* (1949-1951), *Monsavon* (1950), lingerie *Scandale* (1950), cosmétiques *Cutex* et *Féret Frères* (1950), *Fromageries Bel* (1950), *Martini* (1953). Il travaille aussi pour le théâtre, réalisant des décors et des costumes pour des pièces de Georges Feydeau, André Roussin et Eugène Labiche.

Ces œuvres mêlent un style hyperréaliste avec une inspiration symboliste tardive. On lui reconnaît une virtuosité rare, un dessin précis d'une acuité microscopique. A partir de 1954, Claude Lepape peint des « portraits par l'objet » où le modèle n'est plus représenté par son visage mais, en une sorte de « nature morte psychologique », par ses objets personnels les plus significativement identitaires (les lunettes et l'encrier de Marcel Achard par exemple). Ces juxtapositions hétéroclites et improbables confèrent aux tableaux de Claude

Lepape une atmosphère étrange qui les rapproche du surréalisme. Pour Marcel Achard : « Claude Lepape a inventé une nouvelle sorte de nature morte : la nature morte psychologique, la nature morte vivante, l'objet devenant esprit. Il a introduit en peinture la verve, la malice et l'espièglerie. Tout en prêtant à ses objets la grâce de Boilly, il y ajoute l'attrait des rébus. Il a la distinction d'un petit maître et l'inattendu d'une boutade d'Aurélien Scholl. Certains de ses portraits ont la saveur d'un épigramme et le réalisme poétique d'un plan de Marcel Carné ».



Enrique Zañartu (1921-2000)
Beachcomber, 1955
Huile sur toile
Musée des Beaux-Arts de Rennes

Enrique Zañartu (1921-2000)

D'origine chilienne, Enrique Zañartu est né en 1921 à Paris. Il dessine très tôt et s'oriente vers des études artistiques. En 1942, il part pour New York dans le cadre d'une bourse d'études. Il étudie la gravure auprès de Stanley William Hayter à l'Atelier 17. Du fait de sa maîtrise des techniques de la gravure, Zañartu seconde rapidement son professeur dont il devient un ami. Ce faisant, il travaille avec de nombreux artistes européens, réfugiés aux États-Unis durant le second conflit mondial. L'atelier 17 de New York est une véritable ruche où travaillent des artistes surréalistes tels que Max Ernst ou le sculpteur cubiste Jacques Lipchitz dont Zañartu sera proche. L'Atelier 17 est aussi fréquenté par une nouvelle génération d'artistes américains, Willem De Kooning, Arshile Gorky, Jackson Pollock, Robert Motherwell. Ces artistes découvrent dans la gravure un mode d'expression aux techniques libres telles que les propose Hayter. Dès cette époque, le travail de Zañartu est diffusé à travers les expositions organisées par Hayter dans l'Atelier 17 ou dans des galeries new-yorkaises. Il côtoie également André Breton, Marcel Duchamp, Fernand Léger, Piet Mondrian ou encore Peggy Guggenheim (1898-1979) qui dirige une galerie. Le MoMA (Museum of Modern Art) fait l'acquisition de plusieurs gravures de Zañartu dès 1944. En 1950, il est de retour à Paris. Il expose notamment à la Galerie Greuze.

On ne peut intégrer l'œuvre de Zañartu dans un courant ou une école. Il fréquente les surréalistes mais refuse de s'inscrire dans ce courant. À Paris, le critique d'art Max Clarac-Sérou, directeur de la galerie du Dragon et rédacteur de la revue RIXES, éditée par la galerie, l'intègre dans une nouvelle génération d'abstraites, tandis qu'en 1958, il commence à exposer à la Jeune École de Paris. Zañartu graveur illustre les poèmes de ses amis qui sont entre autres Octavio Paz, Édouard Glissant, Ghérasim Luca, Pablo Neruda et Michel Butor.

Pierre Ino (1909-1989)

Pierre Ino est né 1909 à Saint-Pétersbourg, en Russie. Il s'installe à Paris, en 1927. Il produit des œuvres singulières dans un style délicat, avec une surface lisse et émaillée. Son univers de "réalité-fantastique" a été aussi rapproché du surréalisme. Le monde d'Ino est un univers onirique et poétique dans lequel des personnages, venus de nulle part, vivent dans un temps indéterminé, résident volontiers dans des châteaux gothiques et se déplacent allègrement au-dessus de pics montagneux dans des ciels bleu-vert parsemés d'étoiles argentées. Ils sont entourés d'objets inventés et de symboles dont les motifs proviennent de l'astrologie, la zoologie, la botanique, l'anatomie, la chimie, la mécanique et de sciences plus ésotériques. Enfin, les personnages d'Ino évoluent dans une apesanteur botticellienne et montrent l'expression surnaturelle des saints florentins et des madones de l'art gothique septentrional.

III- Le surréalisme et la peinture

Les préoccupations de Breton et du surréalisme furent en priorité littéraires.

L'annexion des arts plastiques et de la peinture par le surréalisme se fit dans un second temps.

L'intérêt profond de Breton pour la peinture fut déclenché par la découverte du travail de Giorgio De Chirico, plus précisément par l'œuvre intitulée *Le Cerveau de l'enfant*. Ce tableau lui fait pressentir la capacité de l'image à subvertir le réel et le carcan de la raison. De ce moment, Breton réfléchit, notamment après la publication du premier manifeste, à l'existence d'une peinture surréaliste. C'est du moins la question qui fut posée dans le premier numéro de la *Révolution surréaliste*. Est-il possible de restituer par la peinture les images spontanées de l'esprit et du rêve, en dehors du contrôle de la raison ? La peinture permet-elle, tout aussi facilement que la littérature, les vagabondages de l'imaginaire alors même qu'elle impose des médiations matérielles contraignantes ? Il restait donc à Breton et à ses fidèles de cerner les caractères de la peinture surréaliste et d'en théoriser la fonction.

Les surréalistes condamnent la soumission servile au réel. Pour autant, une forme libre et fantasque ne suffit pas à fonder une œuvre surréaliste. Indépendamment de sa forme - hyperréaliste, informelle - l'œuvre surréaliste est « la représentation intérieure d'une image présente à l'esprit ». Ainsi la réalité intérieure de l'artiste est aussi légitime que la réalité du monde. En établissant un pont entre ces deux domaines, le peintre accède au surréel. La peinture surréaliste a une dimension poétique. Elle bouscule la syntaxe et la grammaire ordinaire, porte une énigme et aspire à une nouvelle vision du monde.

Les théoriciens du surréalisme ont vanté l'application des principes créatifs de la littérature à la peinture. Ainsi, à l'écriture automatique, à la mise en commun, au hasard objectif et au cadavre exquis répond une peinture élaborée selon une conduite similaire.

Par la suite, Breton a vanté les trouvailles plastiques des peintres surréalistes. Parmi les procédés graphiques, on note : le stoppage-étalon, l'empreinte, la décalcomanie, le frottage, le collage, le fumage, le dessin au suif. On peut y ajouter les pratiques suivantes, volontiers associées à la peinture : les plâtres peints, les reliefs-montages, le lacérage, le raclage, l'aérogaphie, le dripping, le sablage, l'adjonction de la cire ou verre. On doit à Salvador Dali la méthode de la paranoïa-critique qui préconise une interprétation délirante et hallucinée du réel en privilégiant les images doubles.

L'art abstrait posa quelques difficultés au surréalisme, plus habitué à une peinture narrative et littéraire, notamment dans ses prétentions à traduire le rêve. L'abstraction fut suspectée d'être trop intellectuelle et éloignée de l'impulsion spontanée. Les surréalistes ignorèrent ainsi l'abstraction lyrique colorée de la Seconde Ecole de Paris dont l'épaulement revendiquée au réel

déplut. Néanmoins, les surréalistes firent un bon accueil à l'abstraction biomorphique de Mirò dont ils apprécièrent la dimension infantile et poétique.

Les productions picturales d'Yves Elléouët et de Pierre Roy présentent deux aspects contrastés de la peinture surréaliste. La première est informelle, "tachiste" et tâtonnante. C'est aussi la peinture d'un écrivain : avec ses signes hiéroglyphiques et ses plans colorés, elle compose l'architecture d'une tapisserie un peu foutraque. La seconde participe d'une hyperacuité objective, dont le but est de faire apparaître, par un hyperréalisme grossissant, la merveille et le surréel.

IV- « *L'imagination ne doit pas s'humilier devant la vie* »

Si nous devons insister sur un des principes majeurs du surréalisme, ce serait sur le rôle prépondérant accordé à l'imaginaire. Selon le propos d'André Breton, « L'imagination ne doit pas s'humilier devant la vie ».

Cette valorisation s'accompagne d'une condamnation radicale, abrupte et sans détour de la raison, de la logique et du réalisme plat. Pour les jeunes surréalistes du premier manifeste, la raison était surnommée « la grande prostituée » et la logique considérée comme une « prison haïssable ».

Mais attention, pour les surréalistes, l'imaginaire n'est pas un don mais une excellence. A ce titre, il est nécessaire de l'entretenir, mieux encore de le convoquer avec pertinence. Le merveilleux n'est pas donné, il faut le gagner.

L'entretien de l'imaginaire est une exigence de l'esprit et son exploration passe par des moyens d'investigation appropriés. Tous deux nécessitent :

1/ D'avoir des références singulières (découverte des éclaireurs, collection "d'objets magiques").

2/ D'observer le réel avec acuité (l'hyperacuité objective) pour en faire le support d'un vagabondage de l'esprit, d'une méditation. Il s'agit d'instaurer un rapport particulier au réel, de telle sorte qu'il puisse s'en dégager une surréalité poétique.

3/ De considérer le rêve pour entretenir le merveilleux et en ce cas l'inconscient est considéré comme un gisement intéressant.

4/ De susciter des situations inattendues, favoriser l'accident, à l'encontre de l'enchaînement mécanique des faits.

5/ De provoquer, pour rompre les schèmes de pensée habituels.

6/ De s'en remettre au hasard.

7/ De susciter des rapprochements inattendus pour voir ce qu'il en ressort : « A fourneau vert, chameau bleu » (Paul Eluard/ Benjamin Péret).

La convocation de l'imaginaire passe encore par des procédés de création, mentionnés dans la partie précédente.

L'imaginaire n'est pas seulement une divagation de l'esprit, c'est donc aussi une discipline. Ainsi, les surréalistes veulent éviter « l'autre faute », la démagogie de l'irrationnel. La débâcle de la logique ne suffit pas à faire une œuvre.

V- Breton, l'art magique et les arts primitifs

A- *L'Art magique*, une publication culte

a. L'histoire d'un livre culte

Les bibliophiles avertis connaissent depuis longtemps *L'Art magique*. Ce livre culte, publié en 1957 à tirage limité, ne fut jamais diffusé dans le commerce. Il devint rapidement un produit recherché par les bouquinistes et les antiquaires. Avant de mourir, André Breton avait mis tout en œuvre pour obtenir que cet ouvrage paraisse sous une forme convenable à ses yeux : celle d'un authentique livre d'art, servi par une iconographie irréprochable. Il n'obtint malheureusement pas gain de cause. Ce n'est qu'en 1991 que l'ouvrage a été de nouveau publié aux éditions Phoebus.

b. Une conception de l'histoire des formes

« L'art magique » n'est pas seulement un livre. Cette expression désigne aussi une conception de l'histoire des formes, une lecture de l'histoire de l'art. C'est d'ailleurs à ce titre qu'il nous intéresse. Qu'est-ce que l'art magique selon Breton ? Poser une définition nous permettra de comprendre pourquoi Filiger eut l'honneur d'être cité par Breton dans cet ouvrage.

c. Une définition à géométrie variable

Là, les choses se compliquent car, comme l'affirme Breton lui-même, ces deux termes, en raison même de la laxité des mots, ont eu un sens extensif.... Pour Breton, l'art magique n'est pas seulement la production qui découle d'une pratique magique. Il en propose une conception plus large. Essayons de relever quelques-uns des caractères essentiels de l'art magique.

L'art magique révèle :

-Les lumières étincelantes de l'esprit et du cœur, d'un monde et d'un exil intérieur.

-Un jet immédiat de l'esprit.

-Un dépassement du niveau de la conscience (« *Chaque grande race d'hommes s'enlace dans une trame spirituelle en profondeur, trame de conte de fées, faite de sentir animal, de mystérieuses plantes et de pierres dures* »).

L'art magique propose :

-Une théorie des correspondances. La figure représentée se rapporte à quelque chose.

symbolique, et peuvent se rapprocher de l'univers mystérieux de l'alchimie et de la cabale (De la peinture de Kandinsky, Breton affirmera : « *La comète Kandinsky trace au ciel de grands paraphe à la fois monotones et constamment renouvelés qui sont avant tout la signature d'un esprit. Venus de plus loin encore que le folklore russe, issus de cette noire Sibérie où se confondent la démonologie hyperboréenne, les idéogrammes chinois et les rudiments de l'art des steppes* »).

-La transmission d'un monde légendaire.

-L'évocation d'un merveilleux et surprenant (ex : Le Douanier Rousseau)

L'art magique considère :

-Les formes matérielles comme des masques ou des enveloppes qui nous mettent en rapport avec les forces intimes de la nature et les aspirations majeures de l'homme.

-Les formes qui témoignent de la croyance en la possibilité de dominer le monde en vertu de la toute-puissance de la volonté et des idées.

-Le magnétisme des formes, celles qui essaient notamment de s'approprier les forces, les secrets de la nature.

-Les formes qui tentent d'instaurer une « loi de sympathie » afin de régler les rapports de l'homme et la nature.

-Les formes qui désirent échapper à toute orthodoxie rigoureuse et génèrent ainsi de la magie !

L'art magique valorise :

-Les productions primitives et anciennes où l'homme à tâtons essayait de démêler les secrets de l'univers.

-Les productions artistiques qui rejettent les conventions ordinaires.

-Les œuvres qui témoignent d'une aberration de la faculté imaginative.

-L'imagination apparentée avec l'infini.

-Les œuvres obscures qui défient l'analyse rationnelle.

-Les œuvres qui figurent un « beau bizarre » et fantasque (ex : Jérôme Bosch).

-Les œuvres noires et chaotiques qui valorisent le « monstrueux » et disent les ténèbres du monde (Alfred Jarry : « *J'appelle monstre toute inépuisable beauté* »).

-Le surcroît d'exigence qui déjoue toutes les tentatives de codification de la beauté (d'où l'intérêt de Breton pour les anamorphoses notamment).

d. Le cas Filiger

Si Breton éprouvait un réel intérêt pour l'œuvre de Filiger, il lui accorde paradoxalement très peu de place -à peine quelques lignes- dans *L'Art magique*:

« *On sait en quelle admiration Jarry tenait Gauguin, et qu'il consacra le seul véritable article de critique d'art qu'il ait jamais écrit à un autre peintre de Pont-Aven, Filiger -émule plastique de Corbière et de Germain Nouveau des Poèmes d'Humilis- qui retrouve dans les fleurs des landes et les frustes griffons d'églises armoricaines l'extrême lointain d'une religion tellement exténuée qu'elle redevient sorcellerie* ».

Breton fut d'abord sensible aux notations chromatiques de Filiger dont il

apprécia sans doute la dimension cosmogonique, la magie symbolique des formes géométriques.

C'est donc par le biais d'Alfred Jarry qu'il découvrit l'œuvre de Filiger. On suppose également que Saint-Pol-Roux lui parla du peintre qu'il avait eu l'occasion d'approcher. Breton décida dès lors d'acquérir des œuvres. Par l'intermédiaire de l'historien de l'art Charles Chassé, il établit des contacts avec la famille Le Guellec qui avait recueilli l'artiste. Ainsi, Breton se rendit à Plougastel-Daoulas en 1953 pour lui acheter des notations chromatiques. Il se rendit également deux fois à Toulon en 1954 et 1959 chez Marie-Thérèse Le Goff, une cousine de la famille Le Guellec, qui possédait des œuvres anciennes produites à Trégunc.

Au total, André Breton réussira à réunir vingt-six gouaches, un lavis et un carnet de croquis. Une dizaine de gouaches encadrées étaient accrochées au mur de l'appartement du 42 rue Fontaine, le reste était conservé dans le dossier Filiger. Le *Salomon 1^{er}, roi de Bretagne* se trouvait derrière son bureau.



Charles Filiger (1863-1928)
Salomon 1^{er}, roi de Bretagne
Musée des beaux-arts de Quimper

B-Breton et les arts primitifs

L'art magique délivre donc une conception de la forme et de son histoire. Elle explique l'intérêt d'André Breton pour les arts primitifs. Les cubistes - Pablo Picasso, Juan Gris, Georges Braque - avaient déjà montré de l'intérêt pour l'art africain. Les surréalistes ont également emprunté cette voie mais avec des dispositions différentes, plus larges et plus ambitieuses, en ayant notamment le souci d'en saisir la dimension spirituelle. Pour Breton, les surréalistes et leur quête du surréel appartenaient à la même communauté que les artistes primitifs.

En plus d'être romancier et théoricien de l'art, André Breton était un collectionneur. Son appartement du 42 de la rue Fontaine regorgeait de tableaux, de sculptures et d'objets insolites, un peu à la manière d'un cabinet de curiosité.

De cette collection aujourd'hui dispersée, il reste quelques photographies et une description unique et merveilleuse du lieu par Julien Gracq. Le Centre Georges Pompidou a néanmoins reconstitué une partie du bureau d'André Breton.

Les photographies montrent sur les murs et les étagères des tableaux et des sculptures surréalistes, des œuvres naïves et involontaires et de multiples objets primitifs : masques et figurines africains, américains ou océaniques.

Une partie de ces objets primitifs ont été acquis par Breton alors qu'il était conseiller artistique et culturel du couturier et mécène Jacques Doucet. Breton disposait alors d'une certaine aisance financière. En prospectant pour son mécène, Breton devient rapidement un fin connaisseur. Claude Lévi-Strauss a souligné le flair de Breton, sa capacité à distinguer le vrai du faux, la force de la magie.

Toujours soucieux de se distinguer, André Breton se détourna assez vite de l'art africain, suspecté d'être à la mode et affirme la « prééminence » des arts océaniques. En comparaison de l'art africain trivial, et assignable à l'être physique, il est plus aérien et plus chargé de spiritualité. Dans la carte géo-poétique du monde dressée par Breton en 1929, le Pacifique - l'archipel Bismarck, La Nouvelle-Guinée, les Célèbes, l'île de Pâques - est assurément le centre.

Un peu plus tard, le panthéon primitif de Breton s'ouvrira à la culture indigène du Mexique, à celle des Indiens Hopis et Zunis (poupées Kachinas) et de la Colombie britannique.

Ici, c'est la magie de l'objet qui opère. C'est une ouverture vers l'invisible qui excite les forces de l'esprit et nourrit l'imaginaire.



Salle de l'exposition-dossier
Musée des beaux-arts de Quimper

VI- Bibliographie

Ouvrages généraux

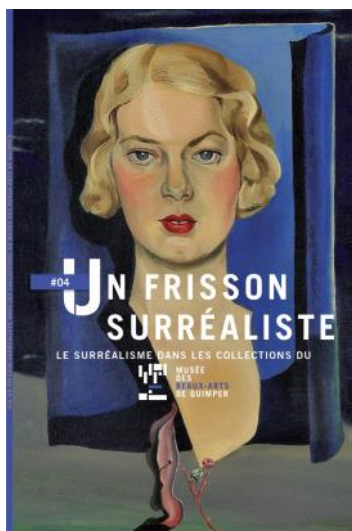
- Carassou Michzel/Béhar Henri, « *Le Surréalisme* », Librairie Générale Française, 1984
- Durozoi Gérard, « *Histoire du mouvement surréaliste* », Hazan, 1997
- Collectif, Yves Elléouët, Coop Breizh, 2009
- Nadeau Maurice, « *Histoire du surréalisme* », Seuil, 1964
- Passeron René, « *Histoire de la peinture surréaliste* », Librairie Générale Française, 1968
- Picon Gaëtan, « *Le surréalisme* », Skira, 1983
- Spies Werner, « *La Révolution surréaliste* », Centre Pompidou, 2002

André Breton

- Breton André, *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965
- Breton André, *L'Art magique*, Club Français du livre, 1957
- Breton André, *La clé des champs*, Pauvert, 1979

Dictionnaire

- Clébert Jean-Paul, *Dictionnaire du surréalisme*, Seuil, 1996



Album #4

Un frisson surréaliste, Le surréalisme dans les collections du musée des beaux-arts de Quimper
5 €

En vente exclusivement à la boutique du musée

VII- Propositions pédagogiques

Pour le 2nd degré

Professeurs de français

- * Etude d'un texte emblématique :
 - Alfred Jarry sur Charles Filiger
 - Le 42 rue Fontaine par Julien Gracq
 - Hommage à Yves Elléouët par Xavier Grall

- * Etude d'un tract surréaliste

- * Exercice d'écriture à la manière des surréalistes : le cadavre exquis

Professeurs d'arts plastiques et d'histoire des arts

- Réalisation d'un travail à la manière des surréalistes : cadavre exquis, frottage ou collage.
- Les citations aux arts Primitifs dans l'art, la peinture cubiste et surréaliste.

Professeurs d'Histoire

- A propos des arts primitifs : la question de la restitution des œuvres d'art. De nombreux articles ont été publiés ces dernières semaines.

Professeurs de philosophie

- La question de l'artification ou comment les productions traditionnelles africaines sont devenues des œuvres d'art.
- A propos de la démarche des surréalistes, on peut considérer la position de Freud à l'égard de la création et de l'œuvre d'art (une récente publication permettra de faire le point sur l'interprétation psychanalytique de l'œuvre d'art : Jean Clair, *Du regard à l'écoute*, Gallimard, 2018).

VIII- Informations pratiques

Modalités de réservation

Les visites de l'exposition peuvent être libres ou menées par un guide-conférencier agréé. Les visites peuvent être conduites dans plusieurs langues : français, anglais, allemand, italien et breton.

Toute réservation de visite, libre ou guidée, est obligatoire.

- Sur place, à l'accueil du musée.
- Par téléphone : 02 98 95 45 20 - taper 2 (accueil).
- Par mail : fabienne.ruellan@quimper.bzh

La procédure de réservation est la suivante :

Vous convenez avec le musée d'une date, d'un horaire, d'un mode de visite (libre ou guidée), du niveau scolaire, de l'effectif du groupe et de ses accompagnateurs.

- En cas de visite guidée,

Le musée fait parvenir cette demande à la maison du patrimoine en charge de l'attribution des visites aux guides.

La maison du patrimoine vous envoie ultérieurement une confirmation de visite par mail.

Le musée vous contacte si la visite ne peut être assurée par un guide indisponible (cas rare).

- En cas de visite libre, le musée vous envoie directement une confirmation de visite par email.

L'équipe des guides est constituée de : Catia Galéron, Yolande Guérot-Damien, Anne Hamonic, Pascal Le Boëdec, Gabrielle Lesage, Annaïck Loisel, Anne Noret et Elodie Poiraud.

Délai de réservation

Dans le cadre du label « ville d'art et d'histoire », les guides-conférenciers dépendent de la maison du patrimoine. Ils animent les visites du patrimoine quimpérois et interviennent au musée des beaux-arts ainsi qu'au musée départemental breton. Il est donc préférable de réserver le plus tôt possible votre visite !

Jours et heures d'ouverture pour les scolaires

Le musée est ouvert aux scolaires tous les jours sauf le mardi de 9h30 à 12h et de 14h à 17h30 ou 18h selon les saisons.

Tarifs des visites scolaires (à compter du 01/09/2019)

Ecole maternelle ou primaire	Visite libre	Visite guidée (1h)	Forfait 3 visites guidées
Quimper Bretagne Occidentale	Gratuit	Forfait 26 € / classe	52 € (3 ^e visite gratuite)
Hors Quimper Bretagne Occidentale	Gratuit	Forfait 46 € / classe	92 € (3 ^e visite gratuite)

Collège ou lycée	Visite libre	Visite guidée (1h30 dans la collection / 1h dans l'exposition)
Adhérent au passeport pour l'art (Forfait année scolaire : 140 €)	Gratuit	Forfait 26 € / classe
Non adhérent au passeport pour l'art	Forfait 26 € / classe (entrée au musée)	Forfait 72 € / classe (entrée + commentaire)

Les forfaits s'appliquent à la classe accueillie dans son ensemble ; les accompagnateurs du groupe entrent gratuitement.

Le **passeport pour l'art** concerne les établissements scolaires de l'enseignement secondaire et supérieur. Il offre au cours de l'année scolaire à tous les élèves, enseignants et personnels des établissements adhérents l'accès libre aux expositions temporaires et collections du musée. Les CDI reçoivent les catalogues et les programmes d'activités édités.

Gratuité pour l'enseignant uniquement dans le cadre de la préparation d'une visite, d'une rencontre avec le service éducatif ou d'une visite avec une classe.
Le pass'Education n'est pas accepté car le musée est municipal.

Le **règlement** peut se faire sur place le jour de la visite. Le mode de règlement est au choix : chèque (à l'ordre de régie recettes entrées MBA), espèces, carte bancaire, chèque vacances. Une facture acquittée vous sera délivrée immédiatement.

Si vous souhaitez régler par virement administratif, vous recevrez ultérieurement un ordre de paiement émis par le Trésorier principal municipal de Quimper.

Le musée n'accepte ni acompte ni règlement antérieur à la date de l'activité réservée.
Merci de prévenir au moins 48 heures à l'avance en cas d'annulation, faute de quoi la visite sera facturée.

Préparer une sortie au musée

La **médiatrice culturelle** Fabienne Ruellan vous renseignera sur les possibilités offertes et sur les ressources documentaires du service éducatif. Pour toute demande de visuel : fabienne.ruellan@quimper.bzh, 02 98 95 95 24

Le **professeur conseiller-relais** du 2nd degré Yvon Le Bras assure une permanence au musée le mercredi après-midi et vous aidera à construire une séquence de cours d'histoire des arts.

Documentation en ligne

Les enseignants trouveront sur la page « enseignant » du site internet du musée www.mbaq.fr un ensemble de documents édités par le service éducatif : guide du service éducatif, listing du matériel pédagogique du musée, livrets-jeux de découverte des collections ou de l'exposition en cours, dossiers pédagogiques, etc. qui composent une ressource facilement accessible pour préparer une sortie au musée.



musée des beaux-arts Quimper

40 place Saint-Corentin 29000 Quimper | Tél. 02 98 95 45 20 | musee@quimper.bzh | www.mbaq.fr [f mbaqofficiel](https://www.facebook.com/mbaqofficiel) [@mbaqofficiel](https://twitter.com/mbaqofficiel) [i mbaqofficiel](https://www.instagram.com/mbaqofficiel)

Dossier réalisé par :

Yvon Le Bras, conseiller-relais (DAAC)