



DESSINE-MOI UN MOT

Dossier pédagogique 2013-2014

fondation  pour l'art contemporain

Fondation espace écureuil pour l'art contemporain
3 place du Capitole
31000 Toulouse



DESSINE-MOI UN MOT

Projet pédagogique 2013 - 2014

Sommaire

- Un projet pédagogique associé à une collection	p. 2
- Organisation du projet pédagogique	p. 3
- Liste des artistes et écrivains de la collection «Les cadavres sont exquis»	p. 4
A/ Une exquise collection	p. 6
1- Une collection en forme de démarche artistique	p. 7
2- Une collection en forme d'œuvre collective	p. 8
3- Une collection « in progress » à lire et à relire	p. 11
B/ Le cadavre exquis : le jeu du hasard et de l'inconscient	p. 12
1- Le jeu	p. 13
2- Le hasard	p. 13
3- L'inconscient	p. 16
C/ Dessine-moi un mot ; écris-moi un dessin	p. 18
<i>Qu'est-ce qu'un texte? Qu'est-ce qu'une image?</i>	
1- Une origine commune	
2- Poésie muette et peinture aveugle	p. 20
3- Rudiments de sémiologie	p. 23
D/ L'espace d'exposition et les espaces de l'œuvre	p. 26
- Bibliographie	p. 27
- Liens	p. 28

Réalisation du dossier pédagogique :

Frédéric Jourdain, chargé de mission pour le service éducatif de la Fondation espace écoreuil

Avec la participation de Julie Rouge et Marion Viollet

En partenariat avec le Pavillon Blanc centre d'art de Colomiers

Fondation espace écoreuil pour l'art contemporain
3 place du Capitole
31000 Toulouse

contact@caisseepargne-art-contemporain.fr
www.caisseepargne-art-contemporain.fr

DESSINE-MOI UN MOT

Un projet pédagogique associé à une collection

La Fondation espace écoreuil, bien connue du public toulousain pour présenter sur ses cimaises, place du Capitole, des expositions temporaires d'art contemporain, souhaite cette année dévoiler au public le contenu de sa collection permanente.

Le service éducatif de la Fondation, en partenariat avec le rectorat de l'académie de Toulouse, a saisi l'occasion de faire de cette exposition le support de son projet pédagogique annuel, « **Dessine-moi un mot** », tant le contenu de cette collection et le principe d'acquisition qui lui est associé ouvrent des pistes de travail dans de nombreuses disciplines, pour les élèves de l'académie de Toulouse, de la maternelle à l'enseignement supérieur.

« **Les Cadavres sont exquis** » est l'exposition des œuvres de la collection de la Fondation espace écoreuil, construite sur un célèbre procédé de création ludique des surréalistes : le cadavre exquis. Chaque artiste invité dans la collection se plie à la même règle du jeu : créer une œuvre originale en réponse à la dernière œuvre acquise dans la collection. Celle-ci invente les conditions d'un dialogue entre des œuvres mais aussi entre des domaines artistiques, en proposant l'alternance de dessins et de textes. Des artistes d'art contemporain et des écrivains se répondent ainsi depuis huit ans pour créer une œuvre collective étonnante, où chacun des intervenants ne sait ce qui découlera de sa proposition.

A ce jour, trente-et-un artistes et écrivains de renom ont participé à cette formidable aventure littéraire et artistique. L'exposition « Les Cadavres sont exquis » présente l'ensemble de ces œuvres, état présent et provisoire d'une collection en devenir.

Le présent dossier repère et tente d'éclairer les principales **notions en jeu** dans le projet pédagogique « Dessine moi un mot ». Il s'adresse à tous les enseignants de la maternelle à l'enseignement supérieur souhaitant conduire un travail pédagogique disciplinaire ou interdisciplinaire à partir de l'exposition « Les cadavres sont exquis ».

Il conviendra d'abord d'interroger la notion même de **collection**. La cohérence de la collection de la Fondation réside dans son principe d'acquisition. Répondant à un processus artistique commun (le cadavre exquis), les œuvres de la collection participent d'une création « in progress », originale et collective que nous tâcherons de mettre ici en regard d'œuvres manifestes de la création moderne et contemporaine.

Sollicitant alternativement peintres et écrivains, la collection est aussi un support d'étude idéal pour interroger les relations complexes entretenues entre le **texte et l'image**.

Enfin l'exposition immergera le spectateur dans un dispositif **scénographique** ambitieux privilégiant autant l'approche des images que la lecture des textes ainsi que toutes leurs interrelations. Chacun pourra, nous l'espérons, grâce à ces quelques pistes trouver le fil conducteur avec lequel construire le projet de réalisation de sa classe et les éléments de connaissance pour le nourrir.

Organisation du projet pédagogique












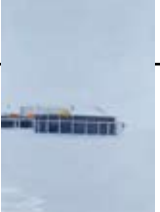


Ronald Cuchod

Comme chaque année, le projet pédagogique souhaite fédérer autour d'une exposition d'art contemporain, « Les Cadavres sont exquis », un large public scolaire réparti sur l'ensemble des huit départements que compte l'académie. Plusieurs étapes de questionnement et d'élaboration jalonnent ce projet tout au long de l'année scolaire :

- > La présentation aux enseignants du projet pédagogique « Dessine-moi un mot » et de l'exposition « Les Cadavres sont exquis » ;
- > La rencontre des enseignants avec certains artistes lors d'une visite exceptionnelle de l'exposition ;
- > La visite libre de chaque classe à l'exposition « Les Cadavres sont exquis » ;
- > L'élaboration en classe d'une réalisation plastique, littéraire ou pluridisciplinaire en relation avec les questions et notions soulevées par l'exposition ;
- > La circulation dans les établissements les plus éloignés de Toulouse d'une valise pédagogique autour de la collection de la Fondation ;
- > La présentation des réalisations de chaque classe participant au projet pédagogique « Dessine-moi un mot » à la Fondation espace écoreuil, pour les classes de l'enseignement secondaire et supérieur ; à la Maison des Associations de Toulouse pour les classes du niveau primaire.
- > Et cette année, la possibilité de visiter **l'exposition de Ruppert et Mulot**, «La visite des lycéens», exposée au **Pavillon Blanc, centre d'art de Colomiers** du 27 septembre au 21 décembre 2013
www.pavillonblanc-colomiers.fr

Les artistes et écrivains de la collection «Les cadavres sont exquis»

<p>1/ Jean Le Gac, peintre</p>		<p>13/ François Dilasser, peintre</p>	
<p>2/ Maryline Desbiolles, écrivain</p>		<p>14/ Paul Louis Rossi, écrivain</p>	
<p>3/ Gérard Titus-Carmel, peintre</p>		<p>15/ François Bouillon, peintre</p>	
<p>4/ Jean-Philippe Toussaint, écrivain</p>		<p>16/ Roland Ossart, musicien</p>	
<p>5/ Françoise Péetrovitch, peintre</p>		<p>17/ Peter Kröning, sculpteur</p>	
<p>6/ Alain Chareyre Méjean, philosophe</p>		<p>18/ Laurent Mauvignier, écrivain</p>	
<p>7/ Jean-Michel Meurice, peintre</p>		<p>19/ Éric Rondepierre, photographe</p>	
<p>8/ Eric Pessan, écrivain</p>		<p>20/ Michèle Lesbre, écrivain</p>	
<p>9/ Jean Rault, photographe</p>		<p>21/ Glen Baxter, dessinateur</p>	
<p>10/ Philippe Forest écrivain</p>		<p>22/ Joël Bastard, écrivain</p>	
<p>11/ Catherine Viollet, peintre</p>		<p>23/ Jeanne Lacombe, peintre</p>	

<p>24/ Christophe Fourvel, écrivain</p>	
<p>25/ Tran trong Vû, plasticien</p>	
<p>26/ Wajdi Mouawad, écrivain</p>	
<p>27/ Patricia Cartereau, écrivain</p>	
<p>28/ Marie Darrieussecq, écrivain</p>	
<p>29/ Martine Camillieri, plasticienne</p>	
<p>30/ Patrick Mauriès, écrivain</p>	
<p>31/ Ronald Curchod, illustrateur</p>	

A. Une exquise collection

L'exposition de la collection de la Fondation espace écureuil mérite que l'on s'interroge un peu sur la notion de collection et son l'histoire.

L'idée de constituer une collection remonte aux origines de l'humanité. Elle renvoie à la capacité à discriminer les « objets » hétérogènes qui constituent le monde, et à les distinguer de l'Homme. Le collectionneur possède une conscience du Tout et éprouve le désir de circonscrire le monde en prélevant des échantillons de réalité. A l'image du monde dont il comprend la cohérence, le collectionneur reproduit à une échelle réduite un « monde autonome » construit sur sa propre logique. A la Renaissance, les collectionneurs des *cabinets de curiosités* témoignaient de leur connaissance du monde en s'attachant à rassembler tout ce qui était extraordinaire. Le cabinet de curiosité ayant pour seul critère la valeur exceptionnelle des éléments collectionnés, on pouvait y voir mélangées des curiosités naturelles, des raretés exotiques et des œuvres d'art. Dans un souci d'exhaustivité, les hommes de l'époque des Lumières (XVIIIe siècle) dressèrent « un inventaire de la Nature qui incluait non seulement les choses étranges mais aussi les plus communes » ; cette idée d'inventaire a donné sa définition au musée actuel.

Le terme collection s'utilise autant pour désigner un ensemble d'œuvres d'art qu'un ensemble de publications. La collection « Les cadavres sont exquis » de la Fondation espace écureuil recouvre les deux attributions du terme puisqu'elle est composée autant de textes que d'œuvres d'art contemporain.

La constitution d'une collection répond à un principe qui lui confère un esprit, un fil conducteur, un parti pris. Et même dans le cas où la volonté délibérée du collectionneur serait simplement de suivre son goût, de n'écouter que sa sensibilité, ce seul goût prendrait forme et cohérence sous les traits de sa collection et deviendrait une sorte d'autoportrait, comme nous le confie le collectionneur privé Antoine de Galbert :

Je tiens à la diversité et à la profusion. Je n'ai jamais voulu me concentrer sur une seule forme d'art. Pour moi, les collectionneurs qui se concentrent ont peur. La seule solution pour être juste avec sa perception de l'art est de créer soi-même une collection.

D'acquérir des pièces à sa ressemblance. C'est ce que j'appelle faire son auto-portrait.

La cohérence d'une collection implique donc forcément que les œuvres qui la composent perdent un peu de leur intégrité au profit d'un tout. En contrepartie, l'œuvre gagne la valeur ajoutée que lui confère l'esprit de la collection. Sa perception par le spectateur est légèrement modifiée par le dialogue qu'elle entretient avec les autres œuvres.



Jean Le Gac, *Le Peintre a disparu*, 1ère œuvre de la collection « Les Cadavres sont exquis », Fondation espace écureuil, 2005

1. Une collection en forme de démarche artistique

Quel parti pris préside-t-il à la constitution de la collection de la Fondation espace écreuil ?

L'originalité de la politique d'acquisition est d'avoir imposé un principe de création artistique pour les œuvres entrant dans la collection : le « cadavre exquis », jeu utilisé par les artistes surréalistes. Le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* édité par André Breton et Paul Eluard, donne la définition suivante du cadavre exquis :

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

Toutes les œuvres de la collection « Cadavres exquis » sont donc des œuvres originales spécialement créées par les artistes pour la Fondation espace écreuil, en fonction de l'œuvre qui la précède.

En faisant d'un protocole artistique son principe d'acquisition, la Fondation porte son intérêt et celui des spectateurs sur une caractéristique fondamentale de l'œuvre d'art moderne et contemporaine : **l'œuvre est moins un objet que le résultat d'une démarche**. Ainsi pourrait-on égrener tous les procédés artistiques depuis le début du XXe siècle qui réduisent l'importance de l'objet fini, qu'il soit dessin, sculpture ou peinture, pour mieux concentrer le sens des œuvres sur le processus artistique lui-même. *Ready made*, collage, installation, performance sont des procédés qui rendent le spectateur complice du scénario de fabrication de l'œuvre.



Jacques Prévert, *Les Amants*,
collage sur une photo de Brassäi, 1966

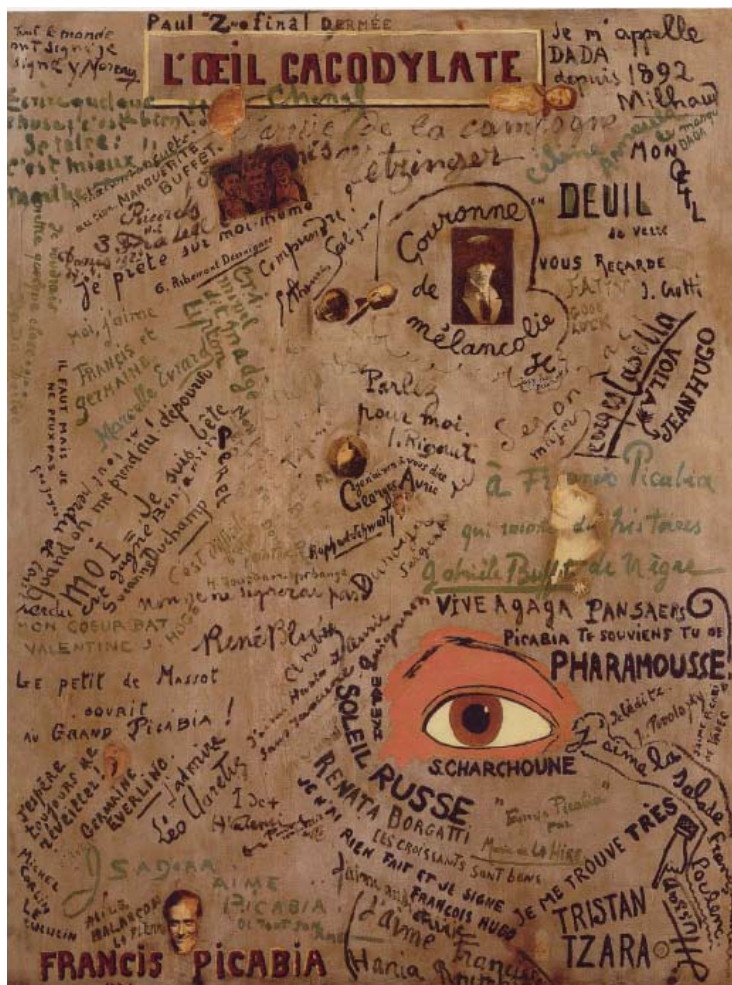
L'époque où le processus de création et les techniques qui s'y rapportaient étaient jalousement gardés par les artistes dans le secret de leur atelier, est révolue avec la Modernité. L'œuvre devient l'espace de révélation de sa propre fabrication. Mieux encore, c'est la compréhension de ce *process* qui permet au spectateur de comprendre le sens et les enjeux de l'œuvre.

La connaissance de la démarche commune à toutes les œuvres de la collection « Les cadavres sont exquis » détermine la perception du spectateur. Chaque œuvre (texte, dessin, peinture, sculpture, création musicale) réalisée à partir de la précédente induira une lecture comparative, un aller-retour incessant de l'une à l'autre, qui révélera de multiples échos formels et sémantiques.

2. Une collection en forme d'œuvre collective

Dès son invention, le procédé du cadavre exquis dépasse l'échelle de la phrase et s'adapte rapidement à l'écriture du roman. En 1931, douze auteurs dont Agatha Christie se lancent dans l'expérience narrative d'un roman policier, *The Floating Admiral*. Après avoir tiré au sort leur ordre d'intervention, chacun fait progresser l'intrigue en la reprenant où son prédécesseur l'a laissée.

Le cadavre exquis remet en question la paternité unique de l'œuvre d'art. **L'art n'est plus l'œuvre d'un seul artiste mais la collaboration de plusieurs.** Le cadavre exquis n'est pas seul responsable de cette évolution : ce procédé confirme et entérine une conception moderne de l'œuvre. Depuis le début du XXe siècle, l'œuvre n'est plus l'expression d'un génie artistique. En assimilant l'art et la vie, en remettant en question le savoir-faire (savoir peindre), en inventant des procédés qui libéraient l'œuvre de l'espace circonscrit du tableau, les artistes des avant-gardes du début du XXe siècle ont aussi interrogé l'œuvre dans son unicité et signature. En 1921, avant l'invention du cadavre exquis, le dadaïste Picabia, affecté d'un zona ophtalmique qui l'obsède, invite tous ceux qui passent dans son atelier à intervenir sur un tableau au centre duquel il a peint un œil. Certains écrivent des mots, des phrases, d'autres dessinent, collent des photos... que d'autres retouchent... Picabia crée alors *L'Œil cacodylate*, une œuvre qui tire son sens, sa dimension poétique et son intérêt artistique de son mode de fabrication participatif. Une œuvre dont le sens se « dilate » au gré des interventions croisées de ses multiples auteurs.



Francis Picabia, *L'Œil cacodylate*, 1921

De nombreux artistes ont cherché par la suite à tirer tous les bénéfices d'une œuvre chorale. Niki de Saint Phalle s'est souvent associée à son compagnon Jean Tinguely pour créer des œuvres telles que la *Fontaine Stravinsky*, qui profitait de la confrontation de deux sensibilités opposées : féminin *versus* masculin, polychromie contre monochromie, formes ondulantes et sensuelles contre mécanismes froids et industriels.



Nicki de Saint Phalle et Jean Tinguely,
Fontaine Stravinsky, 1983



Gilbert et George,
Singing sculpture, 1968

Quand Gilbert and George, couple d'artistes britanniques, créent leur *Singing sculpture* en incarnant eux-mêmes une sculpture vivante, debout sur une table dans leur costume de tweed, ils initient un principe de collaboration artistique nouveau où la personnalité de chaque artiste disparaît au profit d'une identité commune. Jamais Gilbert ne sera plus séparé de George, dans la vie comme dans leur œuvre bicéphale.

Que ce soit dans l'espace d'exposition, ou dans les pages ou les cases de leurs bandes dessinées, une fusion complète et totale des deux dessinateurs Ruppert et Mulot s'opère dans une œuvre commune. Il est impossible de reconnaître la patte de l'un ou l'autre des auteurs, l'un commence un dessin, l'autre le termine, les propositions de l'un se nourrissent de celles de l'autre à la façon d'un cadavre exquis. Ils développent ce principe dans la construction d'œuvres collectives telle *La Maison close*, où Ruppert et Mulot ont demandé à des dessinateurs de participer à l'écriture et à la réalisation d'une bande dessinée. Le travail de Ruppert et Mulot parvient à vraiment toucher le lecteur en l'impliquant dans la lecture. L'ajout d'éléments à découper, coller, plier, la lecture de strips entrecoupant le récit principal, les appels sur le Net aux internautes pour participer à des concours ... sont autant de jeux permettant au lecteur de s'investir et de devenir acteur d'une création.

> voir le dossier pédagogique sur Ruppert et Mulot réalisé par le Pavillon Blanc, centre d'art de Colomiers

Nombreuses sont les démarches artistiques collectives (Présence Panchounette, atelier Van Lieshout...) ou participatives qui délibérément s'opposent à l'hégémonie du créateur unique. Elles contribuent à repousser l'idée d'un artiste tout-puissant ; elles bouleversent les repères du marché de l'art en multipliant les auteurs ; elles reflètent l'idée d'une mondialisation positive ouverte sur les valeurs d'échange et de partage.

Le principe du cadavre exquis donne à tous les textes et à toutes les œuvres de la collection une démarche de création commune, mais il fait également de l'ensemble une forme d'œuvre collective en constante évolution.

Desillusionné par la nouvelle de la non-existence de Dieu, chaque croyant se voit offrir un équivalent bloc d'héroïne qui remplace la béatitude promise par les religions pendant l'équivalent de 300 ans. La présence de ces blocs donne malheureusement naissance à des trafics de drogue.



Ruppert et Mulot, *Le Royaume*, L'association, 2011

La visite des lycéens, Ruppert et Mulot, exposition au Pavillon Blanc, centre d'art, Colomiers, 2013



3. Une collection *in progress* à lire et à relire

La collection résulte de l'« action de réunir ». On peut aisément envisager qu'une collection puisse arriver à son terme lorsque tous les objets désirés sont réunis. Il n'en va pas de même pour une collection d'art contemporain, destinée à toujours s'enrichir de ce qui précisément est nouveau. La collection de la Fondation espace écureuil non seulement n'échappe pas à cette logique, mais réaffirme l'idée d'une action sans fin dans son principe même : tout cadavre exquis contient en lui-même l'idée d'un processus voué à ne jamais s'arrêter.

Là encore, il semble que le principe d'acquisition de la collection renvoie à un principe de création et de diffusion familier de l'œuvre d'art contemporain : l'art *in progress*.



Tadashi Kawamata,
Cathédrale de chaises, 2007

Qu'est ce qu'une œuvre « in progress » ?

Le processus artistique permet d'envisager les états successifs de l'élaboration d'une œuvre. Certaines peuvent ainsi être présentées au spectateur alors qu'elles ne sont pas achevées, puisque chacune des étapes de la réalisation mérite un intérêt particulier. On parle alors d'art *in progress*, c'est à dire d'une œuvre en cours de réalisation. D'autres œuvres font de cette possibilité la seule condition de leur perception. Prenons un exemple : les œuvres de Tadashi Kawamata sont ainsi conçues qu'elles ne connaissent pas de fin. L'artiste qui investit des lieux publics en intervenant directement sur l'architecture existante, construit des sculptures qui ne cherchent pas à être pérennes.

Certes, la sculpture/architecture éphémère de Kawamata connaît un état final avant sa destruction, mais ce sont ses états intermédiaires et les multiples aspects de sa réalisation qui intéressent davantage son auteur. La réalisation de ses œuvres modifie l'esthétique du site mais perturbe aussi la circulation urbaine; au chantier de construction se greffe un nouvel équilibre économique. L'ensemble de ces modifications crée **une œuvre in progress qui s'appréhende et s'apprécie dans son flux et non dans son état final.**

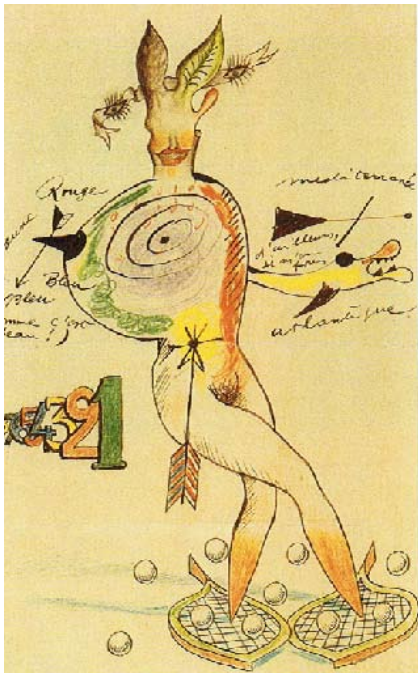
La collection de la Fondation espace écureuil est aussi à envisager *in progress*. Elle est d'abord un travail d'artistes qui est et sera toujours en devenir. Elle s'affirme ensuite dans sa présentation comme une chaîne de textes et d'œuvres d'art contemporain dont l'expérience est à vivre et à revivre. Expérience multiple de la lecture croisée des œuvres. Mais c'est encore à Marcel Duchamp que revient le dernier mot : *Ce n'est pas une époque d'œuvres achevées. C'est une époque de fragments.*

B. Le cadavre exquis : Le jeu du hasard et de l'inconscient

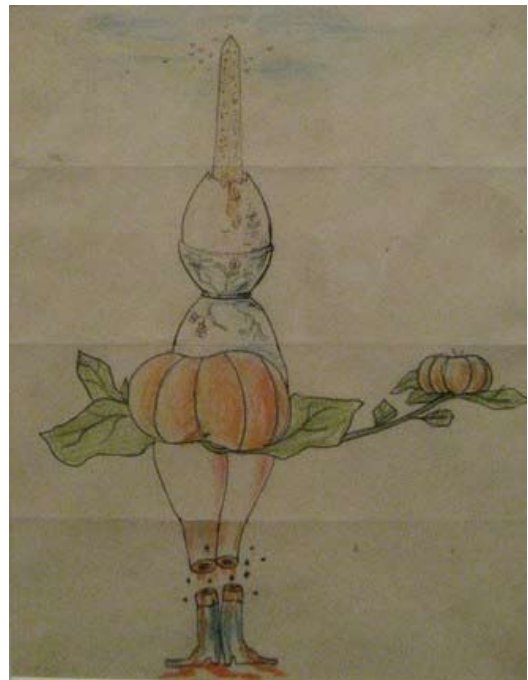
En 1925, à Paris, dans une maison dont ils partagent le loyer au 54 de la rue du Château, le poète Jacques Prévert, le peintre Yves Tanguy et l'éditeur Marcel Duhamel inventent un jeu littéraire pour passer le temps. Ils ne soupçonnent pas alors que ce jeu deviendra le principe de création le plus célèbre du groupe des surréalistes. La règle du jeu consiste à ce que chacun des participants écrive à tour de rôle une partie d'une phrase, en respectant l'ordre syntaxique logique sujet-adjectif-verbe-complément, sans qu'aucun ne sache ce que le précédent a écrit. La première phrase ainsi créée donnera naturellement son nom au principe du jeu : *Le cadavre-exquis-boira-le vin-nouveau*.

Breton avouera à propos du cadavre exquis :

Bien que, par mesure de défense, parfois, cette activité ait été dite, par nous, « expérimentale », nous y cherchions avant tout le divertissement. Ce que nous avons pu y découvrir d'enrichissant sous le rapport de la connaissance n'est venu qu'ensuite.
André Breton, *Médium* n°2, 1954



Cadavre exquis de Man Ray, Joan Miro, Max Morise, Yves Tanguy



Cadavres exquis - André Breton, Max Morise, Yves Tanguy, Marcel Duhamel



Cadavre exquis - André Breton, Valentine Gross, Tristan Tzara, Greta Knutson - 1933

1. Le jeu

La notion de jeu s'imposait et se substituait aux valeurs qui, jusque-là, présidaient aux conditions de la création artistique : la raison, le génie et l'inspiration.

La Grande Guerre avec son million de mort avait d'abord eu raison des muses inspiratrices des artistes. Certains d'entre eux voulurent encore y croire un peu, en reconnaissant dans la guerre elle-même une puissance créatrice féconde capable de faire oublier la barbarie de notre civilisation, capable de transcender cette barbarie. Certains poèmes d'Aragon, d'Apollinaire, les formules assénées par le *Manifeste du futurisme* de Marinetti ou les autoportraits d'Otto Dix en 1914 en sont les dernières démonstrations.

Si l'inspiration ne vient pas aux artistes par le truchement de quelques muses, alors comment la chose artistique peut-elle advenir ? Qui en dicte la forme aux artistes ? Peut-être est-ce la raison ? Depuis l'Antiquité, la rationalité de l'esprit humain avait su produire des modèles d'organisation et de proportions assurant aux œuvres d'art leur perfection artistique. Les canons de proportion régissant la représentation du corps humain, les modèles de composition classique des œuvres, la perfection de la métrique et de la versification poétique plébiscités par l'humanisme attestent de cette emprise rationnelle sur l'œuvre d'art. Mais à partir de 1916, certains esprits comprirent que ce même esprit rationnel était capable de fabriquer des machines de guerre vouant l'humain à son autodestruction. La raison apparaissait capable du meilleur comme du pire.

D'abord Dada puis le surréalisme allaient donc chercher à renouveler les valeurs artistiques en inventant de nouveaux procédés qui, comme un jeu, ne nécessitent pas de savoirs culturels ou académiques préalables ni une maîtrise de savoir-faire spécifiques.

Le poète est celui qui inspire bien plus qu'il est inspiré, disait Paul Eluard.

Créer devient un « jeu » à la portée de tous et Dada et les surréalistes semblent exaucer le vœu de Lautréamont, qui souhaitait que la poésie *soit faite par tous*.

Au-delà de sa dimension ludique, le cadavre exquis met en jeu d'autres valeurs artistiques fondatrices de l'œuvre d'art moderne : le hasard et l'inconscient.

2. Le hasard

C'est précisément le hasard d'une rencontre entre deux créations, deux créateurs et deux domaines artistiques qui engendre chaque œuvre de la collection « Les cadavres sont exquis » de la Fondation espace écreuil. Conscients de son potentiel créatif, les artistes ont toujours été fascinés par le hasard. Dans ses essais, Montaigne rapporte la légende de Protogène qui fait remonter aux mythes fondateurs de la peinture le rôle du hasard dans le processus de création. Protogène, célèbre peintre de l'Antiquité, n'arrivait pas à reproduire la bouche d'un chien écumant de bave. Après de nombreuses tentatives, fou de rage, il attrapa son éponge imbibée de couleur qu'il projeta sur la toile. Le hasard voulut que l'éponge atterrisse sur le museau du chien, reproduisant l'effet tant recherché par l'artiste. Introduit comme véritable principe actif dans l'œuvre d'art moderne, le hasard s'inscrit dans de nombreuses démarches artistiques depuis le début du XXe siècle.

Le hasard en tant qu'il est un principe totalement opposé à la raison emporte l'adhésion des artistes Dada dès les premières heures de l'existence du mouvement. C'est ainsi que le groupe d'artistes réuni à Zürich au Cabaret Voltaire autour de Tristan Tzara, « choisit » son nom « Dada » en ouvrant au hasard un dictionnaire. Il s'ensuivra des applications multiples comme les collages de Jean Arp qui laissait tomber « Selon les lois du hasard » des papiers de couleur sur un fond : le hasard de la chute en dictait la composition.

« Pour faire un poème dadaïste » selon Tristan Tzara :

Pour faire un poème dadaïste : Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.

Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Le poème vous ressemblera.

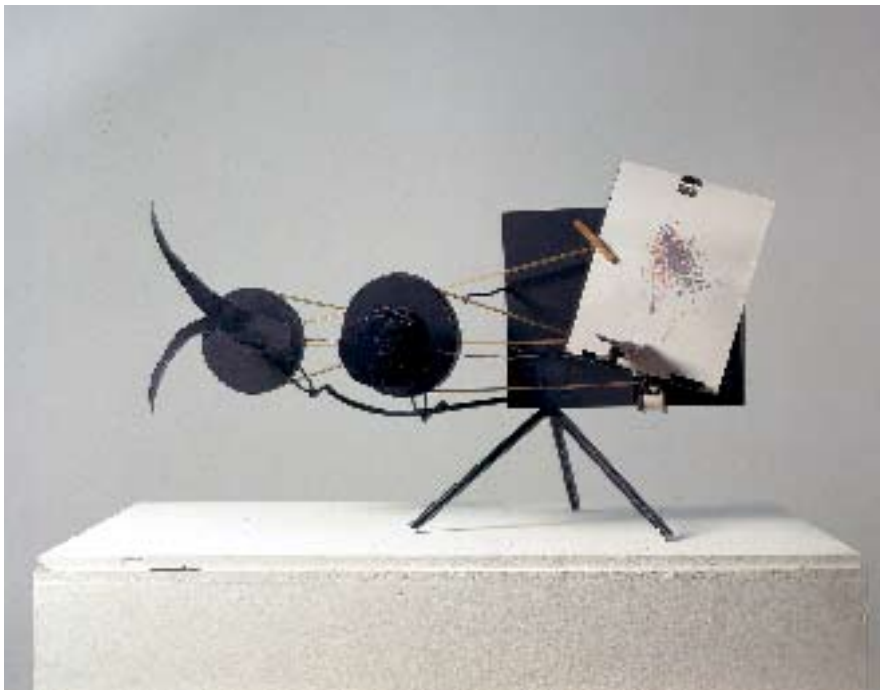
Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.



Jean Arp, *Selon les lois du hasard*, collage, 1933

Depuis la recette de Tristan Tzara et les cadavres exquis d'André Breton et Jacques Prévert, les utilisations du hasard comme principe associé à la création sont innombrables.

Les machines à dessiner de Jean Tinguely appelées « Méta-Matic » ont ceci d'exemplaire qu'elles remettent en question la rationalité du dessin. Les mouvements aléatoires et incertains de la machine actionnent des bras articulés équipés de crayons et de feutres, qui créent sous les yeux médusés du spectateur un « dessin » sur la feuille blanche qui est présentée. Ce gribouillage exécuté dans un mouvement frénétique accompagné de cliquetis contient un fascinant paradoxe : la même machine ne crée jamais deux fois le même dessin. Le hasard de la machine mime le hasard de la nature. Tinguely, qui n'est pas intervenu dans la réalisation du dessin - si ce n'est en tant que concepteur de la machine -, signe néanmoins au bas du dessin. Il est bien sûr l'auteur d'une démarche artistique dans laquelle il décide d'inviter le hasard, à la fois comme agent créateur et comme thème et sujet de réflexion.



Jean Tinguely, *Meta-Matic n°6*, 1969

3. L'inconscient

Dans le jeu du cadavre exquis pourtant, un phénomène vient contredire ou relativiser l'action du hasard sans altérer sa dimension poétique : l'intervention de l'inconscient. Dès 1916, les surréalistes furent très attentifs aux recherches de Freud, à l'émergence d'une science nouvelle et à la révélation d'une pensée inconsciente. *Le surréalisme est un moyen de libération totale de l'esprit*, écrivait André Breton dans une de ses déclarations en 1925. Le hasard est donc, dans le jeu du cadavre exquis, mis au service de cette pensée inconsciente qu'il s'agit de libérer. L'idée de créer des œuvres poétiques à partir d'un matériau qui est au fond de chacun de nous et qui ne demande qu'à remonter à la surface du dessin ou du texte, fut alors exploitée à travers d'autres « jeux », d'autres protocoles que celui du cadavre exquis: l'écriture automatique et le dessin automatique. Véritable révélation de soi dans l'œuvre, tant pour l'artiste qui voit surgir sous sa plume les mots ou les formes qui le surprennent, que pour le spectateur, qui associe à ces signes venus du tréfonds de l'artiste, ses propres images secrètes.



André Masson, *Dessin automatique*, 1925-1926



Miró, *Carnaval d'Arlequin*, 1925

Ces procédés firent grincer les dents car ils concoururent à redéfinir l'œuvre d'art, et en particulier la place de l'artiste dans celle-ci. L'expression de la subjectivité individuelle de l'artiste apparaissait déjà dans les œuvres expressionnistes, mais les surréalistes, avec leurs procédés de cadavre exquis et d'écriture automatique, font prendre une place de plus en plus importante à l'inconscient dans l'œuvre.



Gérard Titus-Carmel, œuvre de la collection
Les Cadavres sont exquis, Fondation espace écreuil, 2005



Françoise Pérovitch, œuvre de la collection
Les Cadavres sont exquis, Fondation espace écreuil, 2006

Depuis les expériences du surréalisme, les artistes ont pris la mesure du rôle joué par l'inconscient dans leurs œuvres. Ils ont intégré le phénomène de « surgissement d'images » dans le processus artistique. Ainsi, la fluidité de l'encre que Françoise Pérovitch utilise permet à l'artiste de tirer habilement parti des surprises qu'elle engendre sur le papier. Libérée de toute contrainte par l'eau, la couleur fuse dans le papier et des deux grandes bottes rouges émergent la forme d'un oiseau et celle d'un cerf. Répondant à un principe similaire, la bibliothèque se métamorphose en oiseau dans le travail de Titus-Carmel.

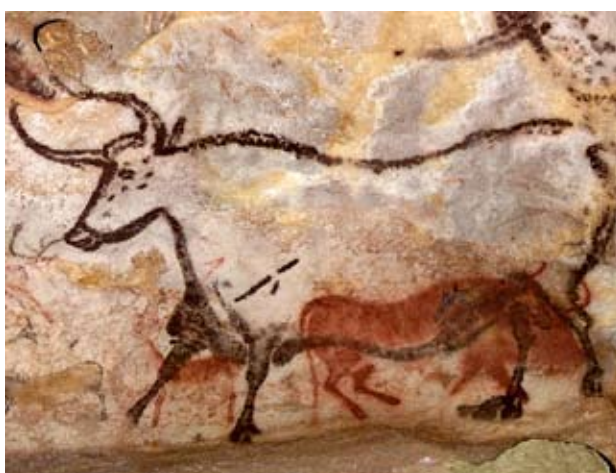
C. Qu'est ce qu'un texte ? Qu'est ce qu'une image ?

1. Une origine commune

Le principe servant de protocole à la collection « Les cadavres sont exquis » instaure un dialogue entre des textes et des images et nous invite naturellement à nous interroger sur la relation qui se joue entre ces deux médiums.

Le texte et l'image entretiennent depuis toujours des rapports de rivalité filiale. Tout pousse à les rapprocher et pourtant, tout les distingue.

Historiquement, l'apparition des premiers signes d'écriture correspond avec les premières manifestations picturales. Le dessinateur de Lascaux n'ignore rien du langage plastique au moment où il dessine le contour d'un animal, en modulant l'épaisseur du trait pour signifier le volume de l'animal. Dans le même temps, il appose au côté de ses dessins des signes graphiques aux formes géométriques - points, lignes, flèches - qui, bien qu'indéchiffrables, peuvent être assimilés à des signes d'écriture.



Lascaux, peinture pariétale avec signes, entre 18000 et 15000 avant J.C.



Hiéroglyphes égyptiens, vers 3100 av JC



Peinture égyptienne, vers 3100 av JC

Dans la civilisation égyptienne, peintures et écritures se distinguent aisément. Pourtant les signes d'écriture, les hiéroglyphes, rendent compte de la relation fusionnelle et originelle qu'ils entretiennent avec le dessin.

Au Moyen Âge, le texte inspire au moine copiste une enluminure qui « éclaire » d'une image le sens de ce qui est écrit. A l'inverse, l'enluminure guide implicitement la transcription. Elle influence le sens de lecture du texte pour le lecteur, comme pour le moine copiste tenté parfois d'en modifier la forme et le contenu.

La Cravate et la montre



Apollinaire, calligramme, 1914



Enluminure, vers 1400

2. Poésie muette et peinture aveugle

Un vers d'Horace ravive au XVI^e siècle une réflexion amorcée dans l'Antiquité, sur la comparaison des arts et leur hiérarchie : *Ut pictura poesis* : *Il en va de la peinture comme de la poésie*. Vieille querelle des anciens qui opposent poésie et peinture et des modernes, qui cherchent à les rapprocher. La poésie appartient aux arts nobles (arts libéraux) utilisant la matière intellectuelle (matière intangible) alors que la peinture appartenant aux beaux-arts utilise la matière picturale (matière tangible).

Pour accéder à la dignité des arts libéraux, la peinture s'est donc vue imposer la doctrine de l'*ut pictura poesis* consistant à redéfinir sa valeur en fonction de critères qui sont ceux des arts poétiques. Ainsi, comme la poésie, la peinture devait pouvoir assurer une fonction narrative... La doctrine de l'*ut pictura poesis* triompha ainsi avec la peinture d'histoire, considérée longtemps comme le genre le plus noble de la peinture.

Mais très tôt, des réserves se manifestent à l'égard d'une comparaison qui soumet un peu trop la peinture à l'ordre du discours. C'est ainsi que Léonard de Vinci préfère qualifier la poésie de peinture aveugle plutôt que de peinture parlante, pour maintenir l'égalité entre les deux arts : *La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle ; l'une et l'autre tendent à l'imitation de la Nature selon leurs moyens*. (*Traité de la peinture*, trad. fr. A. Chastel, Berger-Levrault, 1987, p. 90).

Un intérêt pour l'écart se substitue à l'intérêt pour l'assimilation. Chaque art peut et doit exploiter au maximum la spécificité de son médium. C'est le dramaturge et écrivain Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) qui le premier va disqualifier l'idée même de comparaison entre les arts : Lessing insiste au contraire sur leurs différences et les limites qui les séparent, comme l'indique très explicitement le sous-titre de son livre : *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie* (trad. fr. Courtin, Hermann, 1990). Au XIX^e siècle, Baudelaire et tous les défenseurs de la Modernité continueront de se reconnaître dans cet argument.

Forts de leurs spécificités, les arts évoluèrent dès lors librement. Ayant retrouvé leur champ d'activité propre, ils purent s'inviter mutuellement dans l'œuvre et pourquoi pas, faire œuvre commune sans craindre de perdre leur identité.

Ainsi la lettre ou le mot devenaient de nouveaux matériaux de l'œuvre d'art plastique. Toutes les avant-gardes sans exception exploiteront l'interaction entre l'expressivité des mots et la plasticité des formes et des couleurs.



Carlo Carrà , *Manifestation interventionniste*, 1914



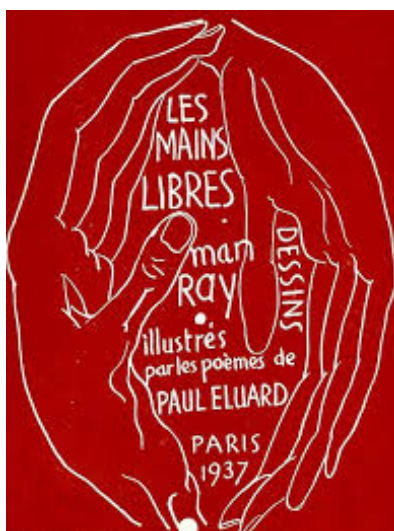
Schwitters, *Ursonate*, 1932

Des peintures futuristes de Carrà aux affiches et collages Dada, des poèmes phonétiques d'Hugo Ball ou de Schwitters aux natures mortes cubistes, le mot et la lettre, typographiés, manuscrits, déclamés, sont les meilleurs alliés de la rénovation artistique conduite au début du XXe siècle.

A partir des mots « calligraphie » et « idéogramme », Apollinaire forme le mot « Calligramme » et crée un certain nombre d'œuvres hybrides, à la fois dessins d'écriture et écritures dessinées. L'image naît de l'agencement des mots dans la page. Le sens du texte contredit, remet en question ou complète le sens du dessin. Les calligrammes d'Apollinaire représentent le geste manifeste de cette association féconde entre dessin et littérature. La suprématie de la poésie sur la peinture disparaît. Les arts se présentent ensemble, comme des faux jumeaux qui se connaissent parfaitement et cherchent néanmoins à élucider le mystère de l'autre. Si proches et si différents, le poète et le peintre ont désormais *les mains libres* : c'est le nom qu'Eluard et Man Ray donnent au recueil qu'ils créent ensemble, à quatre mains. Et pour en finir avec toute idée de hiérarchie entre les arts, ils précisent : « Dessins de Man Ray illustrés de poèmes d'Eluard ».



Apollinaire, calligramme, 1915



Man Ray et Eluard, *Les mains libres*, 1937

En 1940, Clement Greenberg, le grand théoricien de l'analyse contemporaine de l'art, fera de la question de la spécificité des arts le principe même de sa théorie. Il écrit :

Les arts d'avant-garde ont, dans les dernières cinquante années, atteint une pureté et réussi une délimitation radicale de leur champ d'activité sans exemple dans l'histoire de la culture. Les arts sont à présent en sécurité, chacun à l'intérieur de ses frontières légitimes, et le libre échange a été remplacé par l'autarcie. (*The Collected essays and criticism*, J. O'Brian (éd.), University of Chicago Press, 1986, vol. 1, p. 23-37).

Mais loin de se conforter dans cette « autarcie » des arts telle que souhaitait la voir s'établir Clement Greenberg en 1940, la création artistique d'après-guerre n'a cessé de multiplier les croisements, les rencontres et les échanges entre les modes d'expression plastiques et littéraires.



Boltanski, *Le Mariage des parents*, 1974

Dès les années 1970 l'œuvre d'art contemporain retrouve sa dimension narrative dans le contexte d'œuvres autobiographiques. Christian Boltanski revisite le genre de l'autoportrait en le croisant avec celui de l'autobiographie, il joue sur la dérision du genre. Jean Le Gac, qui a produit l'œuvre inaugurale de la collection de la Fondation, réinvente la figure du peintre dans ses peintures, photos et textes, nous plongeant avec le peintre, ce personnage fictif, dans l'univers désuet et nostalgique des romans de gare. Sophie Calle, reprenant le principe du roman photo, associe des récits autobiographiques à des images dont la caution d'authenticité trouble le spectateur/lecteur. Sa vie pourtant exposée sur un mode factuel prend des allures de roman. Sa collaboration sous contrainte avec le romancier Paul Auster pour l'exposition « Doubles-Jeux », en 1997 à Paris, scelle officiellement le mélange entre fiction et réalité, arts plastiques et littérature et confirme la dimension romanesque de ses récits.

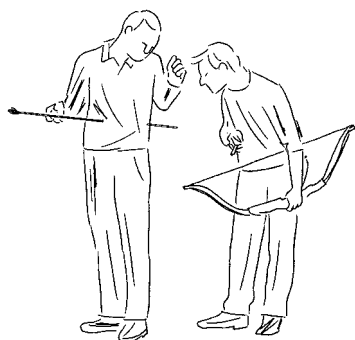


Sophie Calle et Paul Auster



Jean Le Gac

C'est aussi sur le mode de l'autobiographie que les artistes et auteurs de bande dessinée Ruppert et Mulot conduisent leur œuvre collective. Leur silhouettes dessinées s'insèrent dans les récits, dont ils sont à la fois les artisans et les acteurs. Leurs personnages stylisés orchestrent dans leurs planches de nouvelles expériences de lecture, qui repoussent les limites de la spécificité du médium bande dessinée.



Ruppert et Mulot, exposition *La visite des lycéens*,
Pavillon centre d'art, Colomiers, 2013



Ruppert et Mulot, *Nous sommes Motörhead*,
Phenakistiscope

3. Rudiments de sémiologie

Le projet pédagogique « Dessine-moi un mot » est l'occasion pour nos élèves de revenir sur l'expérience de la perception et de la création d'une œuvre. L'alternance d'œuvres d'écrivains et de plasticiens permettra de comprendre que le texte et l'image produisent tous deux un sens, qui nous parvient par des moyens et dans des temps différents. En outre, leur confrontation ou leur association modifie encore leurs interprétations.

Dès la fin du XIXe siècle, l'invention d'une nouvelle science, la sémiologie, a contribué à effacer toute forme de rivalité entre littérature et peinture en rapprochant l'expérience du texte de celle de l'image. Ferdinand de Saussure, dans son « Cours de linguistique générale », la définit ainsi : *une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ; nous la nommerons sémiologie. Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent.*

Lire une image ou un texte procède selon de Saussure d'une opération identique : **décrypter un langage constitué de signes**. Mais qu'est-ce qu'un signe ? Comment comparer les signes linguistiques et les signes iconiques et plastiques ? Saussure trouve justement une base commune à tous les types de signes, qui permettra de rapprocher la perception du texte de celle de l'image, et aussi d'en déterminer les différences fondamentales et irréductibles.

Quelques termes et rudiments de sémiologie permettront d'y voir plus clair.

Le signifié et le signifiant sont les deux faces complémentaires du signe renvoyant à son référent dans la réalité :

- le **signifiant** : l'aspect « matériel » du signe. C'est le contenant. Le mot *cheval* est un signe, ce signe apparaît sous la forme d'un signifiant (le graphisme du mot, sa sonorité ; le signifiant désigne l'image acoustique d'un mot.), une image de cheval.
- le **signifié** : l'aspect « conceptuel » du signe. Le signifié désigne le concept, c'est-à-dire la représentation mentale d'une chose. C'est le contenu. Le mot cheval renvoie au concept de cheval (quadrupède herbivore ...)
- le **référent** : la réalité concrète (un être, un objet, une chose matérielle, une entité imaginaire) à laquelle renvoie un signe linguistique ou iconique.

Prenons une œuvre de l'artiste Joseph Kosuth pour mettre à l'épreuve les différents aspects du signe chez Saussure :



Joseph Kosuth, *Du phénomène de la bibliothèque*, 2006

Joseph Kosuth expose et confronte trois chaises : une chaise de bois, sa reproduction photographique et la définition du dictionnaire du mot chaise. Expliquons le titre de l'œuvre en reprenant la décomposition du signe chez Saussure : *Une et trois chaises* :

Trois chaises renvoyant toutes les trois à une chaise ou plutôt à La chaise qui est le concept de chaise. La chaise de bois est le référent ; la photographie est un signifiant iconique, et la définition du dictionnaire est un signifiant linguistique. Toutes les trois renvoient au même signifié chaise, c'est-à-dire au concept de chaise.

Face à la langue, l'image a la réputation d'être un moyen de communication incomplet et rudimentaire parce qu'elle peut susciter des impressions et des interprétations divergentes. **L'image est effectivement plus polysémique que la langue.** Cette polysémie se fonde sur le fait que les signes visuels sont épars dans l'image.

Alors que la lecture d'un texte est linéaire et continue, la perception de l'image est simultanée et globale. Le sens de l'image est donc le résultat d'un parcours personnel, une forme d'itinéraire de lecture, propre à chaque spectateur, qui articule entre eux les signes visuels.

Le texte a la capacité de réduire la polysémie des images. C'est le rôle du paratexte (légendes, titre) ou du slogan publicitaire, qui oriente ou modifie le sens de l'image à laquelle il est associé.

Dans la collection de la Fondation, on peut aisément voir comment une forme visuelle ouverte, polysémique, se prêtant à des connotations différentes, trouve un sens précis dans le texte qui suit. Le sol piqué d'herbes de la sculpture de Peter Kröning devient un sol lunaire dans le texte de Laurent Mauvignier (*ce que je vois c'est tout ce qui est tapi et revient par terre comme un sol lunaire*), il se confirme comme tel dans l'image d'Eric Rondepierre ainsi que dans le texte de Michel Lesbre qui lui succède (*Il est là, planté au milieu de cet espace lunaire*). Ainsi pourra-t-on observer à loisir la façon dont le sens des éléments iconiques découverts dans un dessin se cristallise dans les mots d'un auteur, et comment ils retournent parfois à la polysémie dans l'image suivante.



Peter Kröning, oeuvre pour la collection
Les cadavres sont exquis, 2007

Ce que je vois c'est tout ce qui est tapi et revient par terre comme un sol lunaire on pourrait croire, parce que le personnage a les pieds posés bien à plat et les jambes suffisamment fléchies pour évoquer des images de cosmonautes, spationautes, astronautes qui cherchent à marcher sur la lune en faisant des pas lourds et maladroits, la lourdeur des pas et la tête dans la lune, mais ces brindilles, des brindilles sur la lune ?

Non,

Plutôt un sol carbonisé et des herbes folles, pas si folles, obstinées, repoussant après l'incendie dans une forêt, un champ, une décharge, sous la cendre, des pousses, pas encore, à peine, tiges, fils, raides, secs et l'homme porte sur le dos de l'engrais comme lorsque, enfant, hagard, fou, vieillard de trois pommes je voyais les hommes sulfatant aspergeant arrosant d'une nuée jaune les champs de patates pour massacrer doryphores et toutes créatures minuscules d'une nature de Jardiland.

Sauf que.

Sauf que là l'homme avance comme un montagnard dans les bois, dans le bois, et son beau visage buriné d'indien nous dit, je suis un homme de la nature, je suis la nature et vous allez voir de quel bois je me réchauffe, moi qui avance dans la nuit, moi qui suis à l'affût des bruits, moi qui suis aux aguets comme dans un livre de Jack London, qui relève un peu le bras gauche comme pour dire,

Chut, écoutez,

Chut, écoutez,

Je me déguise aussi en chauve-souris non pas pour faire le Batman le totem et ce tintouin tintinnabule,

Chut, écoutez,

non pas pour dire je sors de l'humanité mais j'y suis j'y reste, je reste dans l'humanité avec sur le dos le poids géométrique de ma sulfateuse culturelle de survie, vivres, couvertures, flacons, tout ce qui ne sert plus à rien puisque je n'ai pas de quoi projeter le produit pour tuer les doryphores sur un sol où de toute façon les doryphores n'ont pas moins disparu que les dinosaures, et je marche, je m'arrête et je dresse l'oreille de mon K-way batmanien, je suis à l'arrêt parce que j'attends l'incendie qui viendra me calciner et me fondre dans la cendre – mais pour l'instant je marche et je suis silencieux dans la nuit, j'ai les yeux grands ouverts comme on les ouvre grand seulement dans la nuit, autour de moi peut-être il y a d'autres animaux, des hommes à manteaux de lions et des femmes à robes de louves, moi je marche depuis, depuis des lustres et toujours comme les cosmonautes, spationautes, astronautes avec dans le dos mes réserves d'oxygène et la grande fissure au milieu de moi, de haut en bas, qui me lézarde et me fendra définitivement le jour où je n'aurai plus devant moi ni colline ni montagne ni lac à franchir mais seulement cette neige marron dans laquelle mes après-skis jaunes deviendront marrons et sales à leur tour, c'est-à-dire quand ils seront de la couleur de la poussière et que la poussière sera moi entièrement – je regarde devant cette poussière qui me fige déjà, c'est ma mort, ma méduse, et moi, statue de sel en bois fendu, spationaute dans la neige de cendre, j'ai dans les yeux la peur et l'attente et l'espoir de l'enfance de l'ère spatiale, légère comme une bulle de savon, léger à grands coups de burin pour inventer un corps à l'âme pétrifiée du voyageur, je voyage dans ce monde où je respire avec ma sulfateuse dans le dos, avec les pieds fichés dans le sol marron et les brindilles me saluent,

j'attends quelque chose,

j'attends de sortir du bois,

je veux me déshabiller de mon bois et sortir du bois, sortir de l'immobilisme du bois, de son obscurité et de sa noirceur cette noirceur comme une mer de pétrole et de cendre, je veux sortir de l'hébétude et de la peur, que mes oreilles de déguisement se rabattent et qu'on avance tranquille hors du bois, on peut sortir du bois et voir venir devant soi autre chose que l'arrêt et la peur, le cœur fendu de haut en bas qui attend que du bois naisse de la chair douce et tremblante comme j'imagine dans sa carapace celle du doryphore avant que tombent les gouttelettes poisseuses de la pluie jaune ou bleue des sulfateuses.

Laurent Mauvignier
(Rome, 29 juillet 2009)

D. L'espace de l'œuvre et l'espace d'exposition

On expose une image, un tableau, un dessin mais expose-t-on un texte? L'ambition de l'exposition « Les Cadavres sont exquis » est pourtant de présenter dans le même espace, des textes à lire et des dessins à voir. Et de faire de la galerie un lieu d'exposition tout autant qu'un salon de lecture.

Ainsi la scénographie de l'exposition prévoit-elle des aménagements répondant aux exigences des deux types de perception : perception globale et immédiate pour les images nécessitant recul, station debout, et mobilité des spectateurs; perception lente et linéaire pour les textes exigeant proximité et station assise des lecteurs. Des bancs seront disposés sur lesquels les spectateurs/lecteurs trouveront encore d'autres ouvrages sélectionnés par les plasticiens et les écrivains. Où se trouve l'œuvre ? A-t-elle un espace propre ? La scénographie nous interroge à propos des espaces de l'œuvre : l'espace du support de l'œuvre, l'espace suggéré dans l'œuvre et l'espace d'exposition. **L'espace du support** est le plus tangible des trois : la toile, la feuille, le livre. **L'espace d'exposition** cultive l'ambiguïté avec le salon de lecture.

Le principe du cadavre exquis qui rend chaque œuvre dépendante de celles (textes ou images) qui la suivent ou la précèdent, nous invite à penser que **l'espace suggéré par l'œuvre** dépasse largement les limites de son propre espace, imaginaire ou narratif. L'œuvre cultive en effet un faisceau de relations avec toutes les autres œuvres de la collection, mais aussi potentiellement avec tous les livres laissés à la disposition du spectateur.

L'expérience de l'œuvre procède du tissage des relations entre textes et images. Le spectateur crée un « itinéraire de lecture » au fil de sa déambulation et de ses stations dans l'exposition. Itinéraire, bien sûr, renouvelé à chaque visite.

On sait que Joseph Kosuth, pionnier de l'art conceptuel, présente désormais des bibliothèques contenant ses livres de référence, en guise d'œuvre.

On voit dans l'exposition de Ruppert et Mulot le même désir de faire tomber les espaces conventionnels dans lesquels est contrainte la bande dessinée.

La spécificité de leurs albums réside avant tout dans la volonté permanente de tester de nouveaux modes de narration, et de faire voler en éclat l'utilisation classique de l'espace à l'intérieur de la bande dessinée. Au Pavillon Blanc, l'espace d'exposition est envisagé comme un espace narratif composé de saynètes où le spectateur peut activer le récit. Pour les auteurs, le passage de la bande dessinée vers l'exposition est assez naturel. A travers les livres qu'ils ont écrits, ils souhaitent pousser la fiction vers la réalité ou la réalité vers la fiction.

En propulsant la narration entrecoupée d'images dans la sphère artistique et littéraire, les surréalistes ouvrirent le champ des possibles et de la transformation de l'imaginaire. À travers des expérimentations fondatrices comme « Nadja », la plus connue, mais aussi les livres d'artistes de Man Ray et Paul Eluard (*Facile*, 1935), l'image entrait dans le texte pour bousculer les conventions de la mimesis narrative.

Le dessin inaugural de Jean le Gac pour la collection condense tous les principes de celle-ci. Les échelles différentes dans lesquelles sont représentés d'une part les livres et d'autre part les deux personnages indiquent tout d'abord des moyens d'expression étrangers l'un à l'autre, des espaces incompatibles. Pourtant, Le Gac affirme la possibilité d'une porosité des médiums du dessin et de l'écrit, en suggérant par la mise en scène que les personnages pourraient entrer dans les livres dont les pages sont encore vierges. Le dessin du couple d'aventuriers apparaît alors comme le présage de la collaboration d'auteurs et de dessinateurs, laissant espérer la création d'une collection.

Bibliographie

Sur la collection :

- *Art et sociologie : des collectionneurs*, publications de l'Université Paris 7 / Denis Diderot, Paris, 2006
- BATESTI Jacques (textes réunis et édités par), *Que reste-t-il du présent ? : collecter le contemporain dans les musées de société*, éditions Le Festin, Bordeaux, 2013
- BENHAMOU-HUET Judith, *Global collectors : collectionneurs du monde*, éditions Phébus, Paris, 2008
- BLOM Philipp, *Une histoire intime des collectionneurs*, éditions Payot, Paris, 2010
- *Cabinets de curiosités, La passion de la collection*, éditions de la Martinière, Paris, 2011
- *Collections particulières, 150 commandes privées d'art contemporain en France*, Flammarion, Paris, 2008
- CUECO Henri, *Le collectionneur de collections*, éditions du Seuil, Paris, 2005
- DE NARP Olga (sous la direction de), *Être collectionneur*, Atlantica éditions, Biarritz, 2000
- LINDEMANN Adam, *Collectionner l'art contemporain*, éditions Taschen, Cologne, 2013
- MARTIN-FUGIER Anne, *Collectionneurs, entretiens*, éditions Actes Sud, Arles, 2012
- MAURIES Patrick, *Cabinets de curiosités*, éditions Gallimard, Paris, 2011
- PEREC Georges, *Penser, classer*, éditions du Seuil, Paris, 2003
- PIERRAT Emmanuel, *Le collectionniste*, éditions Le Passage, Paris, 2011
- VIGNAUX Georges, *Le démon du classement : penser, organiser*, éditions du Seuil, Paris, 1999
- VINCENT Odile (sous la direction de), *Collectionner ? : territoires, objets, destins*, éditions Créaphis, Grâne, 2011

Sur l'histoire de l'art : surréalisme, dadaïsme

- *André Breton - la beauté convulsive*, éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 1991
- ARAGON, *Le paysan de Paris*, 1925
- BATAILLE Georges (co-signé notamment par Michel Leiris, Robert Desnos, Raymond Queneau et Jacques Prévert), *Un cadavre*, 1930
- BRETON André, ELUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, éditions José Corti, Paris, 1938/2005
- BRETON André, *Manifeste du Surréalisme*, 1924
- BRETON André, *Nadja*, 1927
- CHAVOT Pierre, *L'ABCdaire du Surréalisme*, éditions Flammarion, Paris, 2001
- CLEBERT Jean-Paul, *Dictionnaire du Surréalisme*, éditions du Seuil, Paris, 1996
- *De Chirico*, éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 1983
- DACHY Marc, *Dada et les dadaïsmes*, éditions Gallimard, Paris, 1994
- DALI Salvador, *Journal d'un génie*, éditions Gallimard, Paris, 1994
- *Dessins surréalistes : visions et techniques*, éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 1995
- DUROZOI Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, éditions Hazan, Paris, 1997
- *Les jeux surréalistes*, éditions Gallimard / NRF, Paris 1995
- *Joan Miró, Ecrits et entretiens*, éditions Daniel Lelong, Paris, 1995
- KINGSÖHR-LEROY Cathrin, *Surréalisme*, éditions Taschen, Cologne, 2011
- LE BON Laurent (sous la direction de), *Dada*, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2001
- MAGRITTE René, *Les Mots et les images : choix d'écrits*, éditions Labor, Bruxelles, 2000
- *Man Ray, autoportrait*, éditions Actes Sud, Arles, 1998
- *Man Ray, la photographie à l'envers*, éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 1998

- *Max Ernst, rétrospective*, éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 1992
- PICON Gaëtan, *Journal du Surréalisme : 1919-1939*, éditions Skira, Genève, 1976
- *La révolution surréaliste*, éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 2002
- Revue Les champs magnétiques, (Breton, Soupault), 1919
- Revue Littérature (Breton, Soupault, Aragon), 1919
- Revue surréaliste Minotaure, éditions Albert Skira, 1933
- SEBBAG Georges, *Les enJeux surréalistes*, (textes réunis et présentés par), éditions Jean Michel Place, Paris, 2004

- BARREAU Jean-Jacques, *Freud et la métaphore ferroviaire*, In Press Editio, 2007
- BARTHES Roland, *Le texte et l'image*, éditions Les Musées de la Ville de Paris, 1986
- *La grande histoire de la peinture moderne - De l'invention de l'abstraction au surréalisme*, éditions Skira, Genève, 1983
- Revue *Dits* n°17, publication du Mac's, Grand Hornu, été 2012
- *Petite fabrique de l'image*, Nouvelle édition en couleurs, Magnard, 2003

Jeunesse

- CAMBON Gérard, *Rêves pour plus tard ...* éditions Grandir, Nîmes, 2010
- CLEMENT Frédéric, *Magasin ZinZin*, éditions Albin Michel, 1995
- GIANNETTI Rita, *Drôles de Métiers*, éditions Auzou, Paris, 2013
- LECOINTRE Jean, *Bazar bizarre*, éditions Thierry Magnier, Paris, 2012
- LEGRAND Gilbert, *Le Grand Show des petites choses*, éditions Sarbacane, Paris, 2010
- MILLEROU Stéphane, *Fais tes contes*, éditions Les p'tits bérets, Morlanne, 2013
- MURUGARREN Miguel et SAEZ CASTAN Javier, *Bestiaire universel du Professeur Revillod*, éditions Autrement, Paris, 2003
- NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, éditions du Seuil, Paris, 1970
- POUYET Marc, *Été*, édition Petite plume de carotte, Toulouse, 2013
- Revue Dada n°167, *Les Surréalistes*, éditions Arola, Paris, 2011
- SIMON Isabelle, *Livre de cailloux*, Thierry Magnier, Paris, 2003
- SIMON Jacques, *Pensées en herbe*, éditions Passage Piétons, Paris, 2010
- WEHRLI Ursus, *L'art en bazar*, Milan jeunesse, Toulouse, 2003

Liens

DADA – dossier pédagogique du centre Pompidou

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-dada/ens-dada.htm>

SURRÉALISME – dossier pédagogique du centre Pompidou

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-surrealisme/ENS-surrealisme.htm>

Où en est la peinture, accroche des collections contemporaines, 2007

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-peinture-contemporaine/ENS-peinture-contemporaine.htm>

De la lettre à l'image, un choix d'œuvres dans les collections du musée, 2012

http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Lettre_image/index.html

Statut et pouvoir du narrateur (cinéma)

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-narrateur/ENS-narrateur.htm>

L'art surréaliste, 2007

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-surrealisme/ENS-surrealisme.htm>

L'art contemporain dans les collections du musée, 2013

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Art-contemporain/>

http://www.ac-bordeaux.fr/ia64/fileadmin/fichiers/histoire_des_arts/pdf/fiches_pratiques__SURREALISTES.pdf

http://www.ac-clermont.fr/IA03/pedagogie/arts-plastiques/qda/qda-2012/04_DES_PISTES_%20PEDAGOGIQUES.pdf

Dossier pédagogique du musée des Abattoirs

Glossaire : <http://www.lesabattoirs.org/dossiers-pedagogiques/histoire-des-arts>

> voir aussi l'œuvre-ouvrage de Jean-Luc Moulène, Fénautrigues, 2010, Ministère de la culture, Cnap, édition de la Table ronde

Expositions (sur la collection)

- « Ainsi soit-il. Collection Antoine de Galbert », Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2011
- « L'Amour de l'art. Art contemporain et collections privées du Sud-Ouest », Musée des Beaux-Arts d'Agen, 2007
- « Archipels réinventés, 10 ans du prix de la fondation d'entreprise Ricard », Centre Georges Pompidou, 2010
- « 2000 et 1 tableaux, 200 collectionneurs pour fêter le millénaire », Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, 2000
- « Matisse, Cézanne, Picasso ... l'aventure des Stein », Grand Palais, 2011- 2012
- « Passions privées », exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1995

Dossier réalisé par **Frédéric Jourdain**,
chargé de mission auprès du service éducatif de la Fondation espace écureuil.

Avec la participation de Julie Rouge et de Marion Violet

En partenariat avec le Pavillon Blanc, centre d'art de Colomiers

Fondation espace écureuil pour l'art contemporain
3 place du Capitole
31000 Toulouse
05 62 30 23 30 / contact@caisseepargne-art-contemporain.fr
www.caisseepargne-art-contemporain.fr

fondation  pour l'art contemporain



PAVILLON BLANC
CENTRE D'ART | MEDIATHEQUE
DE COLOMIERS