



SERVICE ÉDUCATIF DU MUSÉE D'ART MODERNE DE CÉRET

PICABIA, MÉDITERRANÉE. PICASSO, DELAUNAY, LAURENCIN...

27 JUIN - 29 NOVEMBRE 2026

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES À PARTIR DE L'EXPOSITION «PICABIA MÉDITERRANÉE. PICASSO, DELAUNAY, LAURENCIN...» AU MUSÉE D'ART MODERNE DE CÉRET

Alexandre Larguier / Enseignant de philosophie et d'histoire des arts & Mira-Belle Gille / Enseignante d'arts appliqués, d'arts plastiques et d'histoire des arts
Missionnés au service éducatif du musée d'art moderne de Céret



PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Cette exposition sur Francis Picabia n'est pas une monographie. Comme le titre l'annonce, l'exposition présente des œuvres d'artistes différents. Cela n'est pas fortuit : le début du XX siècle, encore plus que toute autre période, est vraiment caractérisé par le compagnonnage.

On peut songer, pour illustrer cette dimension collective de la vie artistique, aux lieux de vie et de création collectifs (le Bateau-Lavoir, la Ruche...).

En se côtoyant au quotidien, dans leur vie privée comme dans leur pratique de l'art, les artistes empruntent les uns aux autres, s'influencent réciproquement, réécrivent les tendances existantes comme celles émergentes à une telle vitesse que cette période, à bien la considérer, semble une succession d'explosions théoriques et pratiques – ce que traduit parfaitement le vocable martial d'avant-garde qui désigne, dans le vocabulaire militaire, un petit groupe d'hommes s'aventurant à l'avant du gros des troupes pour reconnaître le terrain.

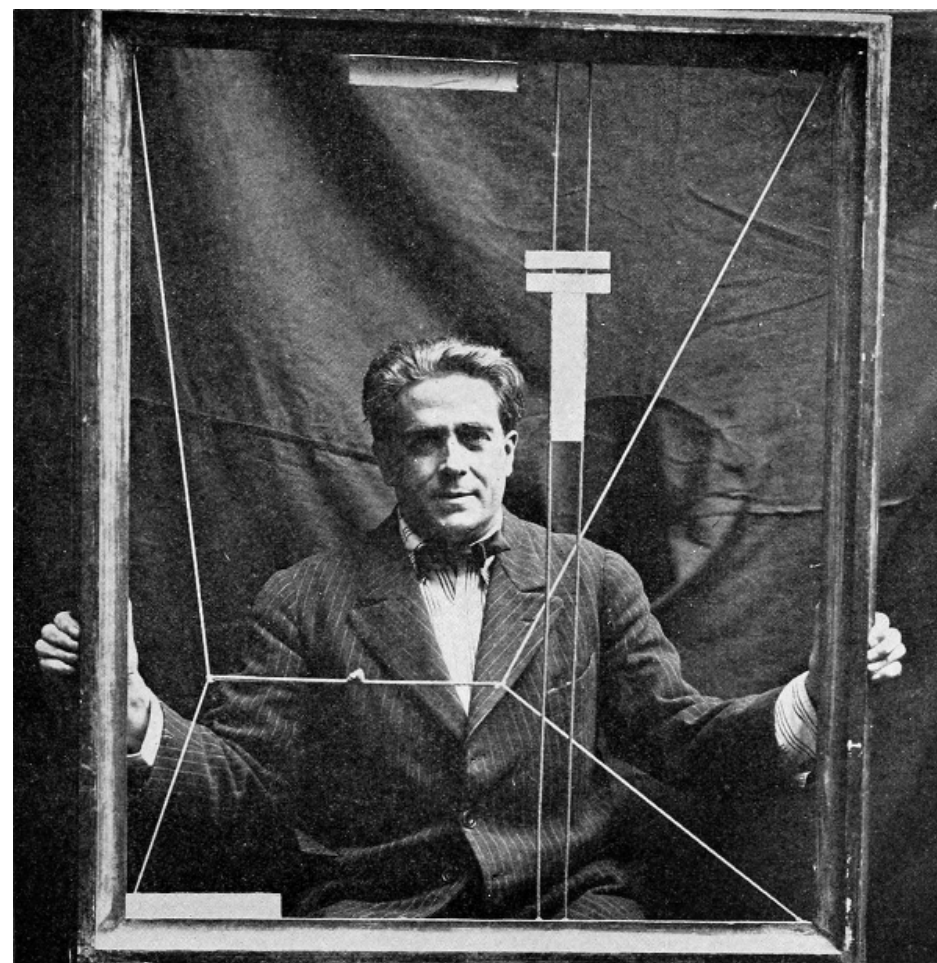
La courte mais très dense période à laquelle s'intéresse l'exposition (1913-1924) s'articule, pour Picabia et ses amis, autour de deux moments majeurs : l'intrusion de l'avant-garde européenne en territoire américain et la diaspora barcelonaise des artistes fuyant la guerre.

C'est en tant qu'ambassadeur de l'avant-garde européenne que Picabia se rend à New York, en 1913, en compagnie de sa femme Gabrielle Buffet, à l'occasion de l'exposition internationale de l'art moderne : Armory Show (International exhibition of modern art). L'exposition avait lieu dans le bâtiment de l'infantry regiment armory, à Manhattan.

Picabia ambassadeur mais Picabia découvreur aussi. New York le fascine. C'est pour lui à la fois le lieu du moderne (et en particulier, des machines) et le lieu de la rupture.

Ces ruptures qui sont l'âme de l'avant-gardisme sont vraiment de tous ordres. Le fonctionnement des revues participe de cet esprit de rupture : c'est un support de diffusion fréquent dont le fonctionnement, à la façon d'un feuilleton, donne à désirer. En permettant de découvrir des artistes variés et différents, la revue échappe au caractère prévisible des esthétiques traditionnelles. C'est aussi un lieu d'expérimentations artistiques, mettant tout particulièrement en évidence le lien structurel entre création plastique et écriture.

« Notre tête est ronde pour permettre à la pensée de changer de direction » Francis Picabia, *La pomme de pins* (1922)



Francis Picabia, 1919, *Danse de Saint-Guy*, 104.4 x 84 cm, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne.



PICABIA MÉDITERRANÉE.

La revue 291 (reprenant le numéro signalant l'adresse de la galerie de Stieglitz, sur la 5ème Avenue), fondée par le photographe Alfred Stieglitz, le peintre Marius de Zayas, la journaliste et mécène Agnes Ernst Meyer et le photographe, écrivain et critique d'art Paul Haviland (le frère de Franck Burty-Haviland, créateur, avec Pierre Brune, du musée d'art moderne de Céret), compte au nombre des supports de diffusion et d'expérimentation artistiques qui ont jalonné la période des avant-gardes.

C'est de cette revue dont s'inspirera Picabia en créant la revue 391 à Barcelone.

Finalement, la visite de Picabia aux USA se transformera en séjour de six mois.

Le deuxième lieu fort auquel s'intéresse l'exposition est Barcelone. La ville a été une terre d'élection pour les artistes fuyant la première guerre mondiale. Parmi eux : Juliette Roche, Albert Gleizes, Marie Laurencin, Olga Sacharoff, Otho Lloyd, Kees Van Dongen...

La diaspora artistique à Barcelone a pu aussi compter sur la prévenance du galeriste Josep Dalmau, soutien de la revue 391 de Picabia, qui a fait beaucoup pour la promotion des avant-gardes – comme en atteste, par exemple, l'Exposition d'art cubiste de 1912 (Jean Metzinger, Albert Gleizes, Juan Gris, Marie Laurencin, Marcel Duchamp...), ou encore celle du peintre Serge Charnoune (qui qualifie une partie de son travail de « cubisme ornemental »). La galerie Dalmau expose Picabia en 1922.

Ce séjour barcelonais est aussi l'occasion de réappropriations de thèmes récurrents dans la culture et l'art hispaniques : la mantilla (couvre-chef en dentelle drapée porté par les catholiques à la messe) et le flamenco.

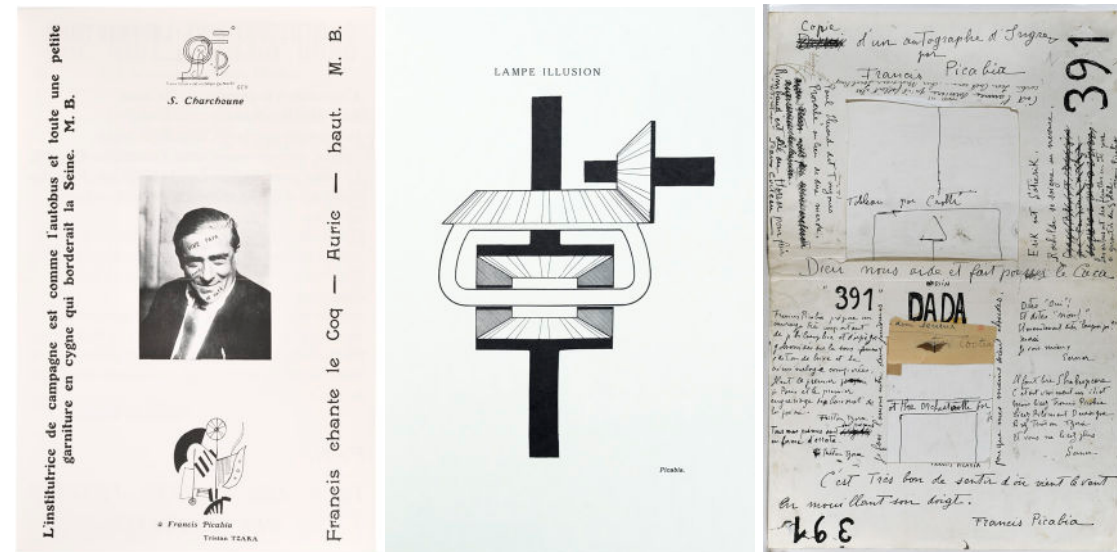
Ainsi, l'exposition, à travers l'artiste Francis Picabia, appréhende une période caractérisée par une extraordinaire complexité et variété. Derrière chaque événement artistique se cache toute une tessiture théorique et pratique, un réseau d'influences qui oblige quiconque veut comprendre à

mettre en perspective les événements. Par exemple, le futurisme italien (et, à travers lui, la figure de Tommaso Marinetti) est une constante des expérimentations artistiques de l'époque.

La variété, quant à elle, s'illustre à travers les déplacements des frontières habituelles, que la période revisite ou détruit (on peut songer, par exemple, à l'opposition œuvre / machine), ou encore, à travers la pluralité et l'irréductibilité des expressions artistiques.

L'exposition se répartit en 5 espaces :

- Le tournant machiniste
- Un écosystème en exil : L'exil barcelonais des artistes européens
- Le rôle central de Josep Dalmau
- Dada et 391
- L'influence hispanique



Extraits de la revue 391, n°14, Paris, 1920. / n°3, Barcelone, 1917 / Francis Picabia, Maquette du n°14 de 391, feuillet 1, 1919-1920, 31,5 x 48 cm, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris. Crédit photographique : Suzanne Nagy



DADA

Francis Picabia est l'une des figures du mouvement dada. Il est même le plus dada des dadas dans la mesure où il a rompu avec dada parce qu'il estimait que le mouvement s'enkystait, qu'il s'écartait de ce qu'il avait toujours proclamé être : un geste artistique absolument libre, irrévérencieux, capable de critique et de dérision, mais aussi d'autodérision.

QU'EST CE QUE DADA ?

Le mouvement dada peut être situé entre 1916 et 1923 (peu avant la scission surréaliste). En même temps, son importance et son influence s'étendent sur l'ensemble du XX siècle – surtout si l'on considère que c'est dada qui propose les révolutions que sont l'installation, la performance et le happening, qui deviendront quelques décennies après les modes d'expression emblématiques de l'art contemporain.

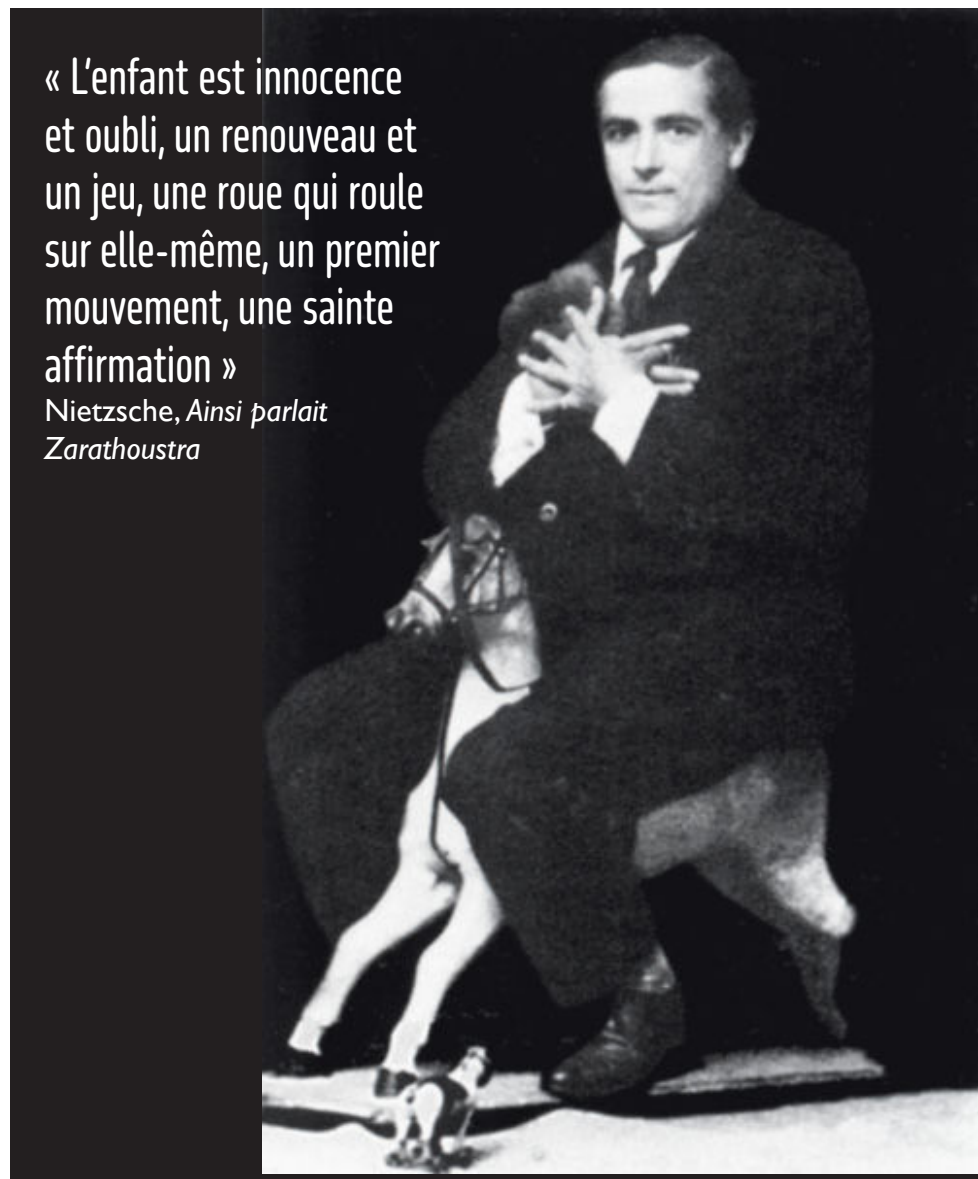
DADA s'illustre d'abord et fondamentalement comme un non. C'est le refus de toutes les conventions. Mais ce refus est en même temps un oui, un « saint dire oui » pour reprendre les mots de Nietzsche. Rien d'étonnant à cela : dire oui à tout, c'est dire non à ce qui prétend valoir comme tout.

A proprement parler, plutôt qu'un mouvement, DADA est un état d'esprit. Les artistes dada ont d'ailleurs pu appartenir à des mouvements différents. Parmi ceux-ci, on peut citer l'expressionnisme, le futurisme, le cubisme.

Le mouvement est né à Zurich en 1916 à l'initiative d'Hugo Ball, Hans Arp et Tristan Tzara. Si le nom d'artiste spontanément associé à la théorisation du mouvement est Tzara, sans doute en raison de sa fonction d'ambassadeur du mouvement et de son travail de communicant engagé, cela ne doit pas faire oublier l'importance capitale de Hugo Ball, qui est sans doute le premier artisan de DADA.

« L'enfant est innocence
et oubli, un renouveau et
un jeu, une roue qui roule
sur elle-même, un premier
mouvement, une sainte
affirmation »

Nietzsche, *Ainsi parlait
Zarathoustra*



Picabia à dada (1919)



HUGO BALL

C'est en effet à l'initiative d'Hugo Ball qu'ouvre le Cabaret voltaire (janvier 1916), au terme d'un long cheminement théorique et pratique, qui amena d'ailleurs Ball à croiser le chemin des futuristes italiens. Contrairement à ce que le nom du cabaret pourrait laisser penser, il ne s'agit pas d'un lieu à la gloire de Voltaire, du moins pas à la gloire du philosophe Voltaire. Hugo Ball, en effet, n'a cessé de s'opposer au « principe de raison ». Sans doute entend-il par « principe de raison », le principe de « raison suffisante », c'est-à-dire la conviction selon laquelle tout ce qui arrive a une cause ; ou, si l'on préfère, que rien n'est hasardeux. Mais le principe de raison désigne aussi, plus généralement, la place indue laissée à la faculté de Raison au détriment d'autres facultés (comme le désir ou le rêve). On retrouve bien là une constante de Dada (comme du surréalisme à venir) : la Raison est une faculté parmi d'autres qui s'est arrogé le droit de tout superviser. Libérer le monde du carcan de la raison, c'est faire émerger de nouveaux aspects de la réalité et de nouveaux possibles. On retrouve ici une filiation nietzschéenne : « La Raison, cette petite raison dans la grande raison qu'est le corps » écrit Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (Chap. Des contempteurs du corps). D'un autre côté, peut-être Voltaire incarne-t-il, par la liberté, l'audace, le génie du trait, cette désinvolture que DADA revendique ?

Le roman dont Hugo Ball commence l'écriture en 1914, *Fantasques*, qui deviendra plus tard *Tenderenda* le fantasque (roman décisif comme nous le verrons ci-après pour le choix du nom du mouvement Dada), met justement en avant une qualité irrationnelle par excellence : le fantasque, c'est le bizarre, l'extravagant, ce qui défie toute prévision possible en raison justement de son irrationalité.

TRISTAN TZARA

A la différence d'Hugo Ball, qui prônait une sorte de désengagement politique et reconnaissait une finalité presque théologique au mouvement DADA, Tristan Tzara revendique quant à lui la provocation. C'est la figure de proue du futurisme, l'italien Filippo Tommaso Marinetti, qui le convainc par l'exemple d'être plus provoquant et plus tranchant. Le futurisme est le courant qui a ouvert la voie à Dada, au point qu'on peut dire que Dada n'a d'abord été qu'une déclinaison suisse du futurisme.

Cette provocation n'est pas exempte d'auto critique. Dada souscrirait complètement à ce que Nietzsche appelle, dans *Le gai savoir*, le « rire sur soi ». Provoquer implique de ne plus faire allégeance aux maîtres de la Renaissance, ce qu'exprime bien Tzara dans la Revue DADA 2, en 1917 : « Nous voulons continuer la tradition de l'art nègre, égyptien, byzantin, gothique et détruire en nous l'atavique sensibilité qui nous reste de la détestable époque qui suivit le quattrocento »

Cette « détestable époque » dont Tzara souhaite se déprendre, c'est celle du bon goût (dont l'esthétique du XVIII a déterminé le contour), celle de l'allégeance aux normes édictées par l'État et les Académies, celle de la vénération des maîtres et, bien évidemment, celle du mimétisme.

Dans une interview avec Georges Charbonnier, en 1960, Marcel Duchamp oppose au « bon goût » la « gaieté du choix », entendant par là que l'art ne dépend pas de règles qui vaudraient par elles-mêmes et s'imposeraient à l'artiste de l'extérieur mais que l'art est avant tout un regard ; une façon singulière et absolument libre de faire. L'artiste est celui qui agit « à sa guise ». Ce que relève d'ailleurs André Breton dans l'oraison funèbre qu'il prononce aux obsèques de Picabia, en décembre 1952 : « (...) Une œuvre [celle de Picabia] fondée sur la souveraineté du caprice, sur le refus de suivre, toute entière axée sur la liberté, même de déplaire (...) ».



LA FIGURE DE L'ENFANT

L'enfant est une figure centrale de l'esprit DADA. Il incarne le souhait d'une régénération par l'art. C'est l'homme avant l'acculturation et donc, l'homme dans sa nature sauvage, avant que les normes de la société n'entrent en lui, le façonnent et le dénaturent.

L'enfant, comme le fou, ou encore l'animal, est une contre-figure de la Raison. Dans la philosophie classique en effet, l'enfant, en tant qu'homme en devenir, est nécessairement imparfait : il est privé du bon sens qui est, au contraire, la marque de l'homme mature. Dada prend le contre-pied de cette exclusion.

Pour dada, cette imperfection est une aubaine ! Comme l'enfant, l'artiste décide d'un monde. Il ne devance pas ses désirs afin de les trier pour se conformer au « principe de réalité » mais se laisse entièrement guider par le « principe de plaisir » - pour reprendre à Freud les catégories qu'il a forgées pour penser la distorsion entre la pulsion et la réalité.

Le jeu, le rêve, l'Inconscient, la pulsion, en un mot l'immédiat : telles sont les caractéristiques de l'enfance que DADA reprend complètement à son compte. Cette valorisation de l'immédiat, qui est l'exact contraire de la raison, laquelle n'est que médiation (réflexion, circonspection, jugement...), est manifeste dans les nouvelles modalités d'expression artistique, en particulier dans la performance et le happening. Être DADA, c'est faire en sorte sur survienne l'imprévisible et qu'il dérange le réel établi. Par cette valorisation de l'immédiat, DADA est précurseur de nombreux autres mouvements. On peut songer, par exemple, à l'art brut, ou encore à l'action painting.

LE MOT DADA

A lui seul, le nom du mouvement dit toute l'importance de l'enfance. Un récit s'impose selon lequel le mot aurait été trouvé au hasard, à l'occasion d'une soirée animée par Tristan Tzara, en effeuillant les pages d'un dictionnaire et en pointant à l'aveugle sur l'une d'elles.

En vérité, l'image du dada, du petit cheval de bois évoquant le jeu et l'enfance, est présente chez Hugo Ball bien avant. Dans son livre *Tenderenda le fantasque*, commencé en 1914, un chapitre intitulé « Jean, le cheval de manège » consacre cette figure centrale.

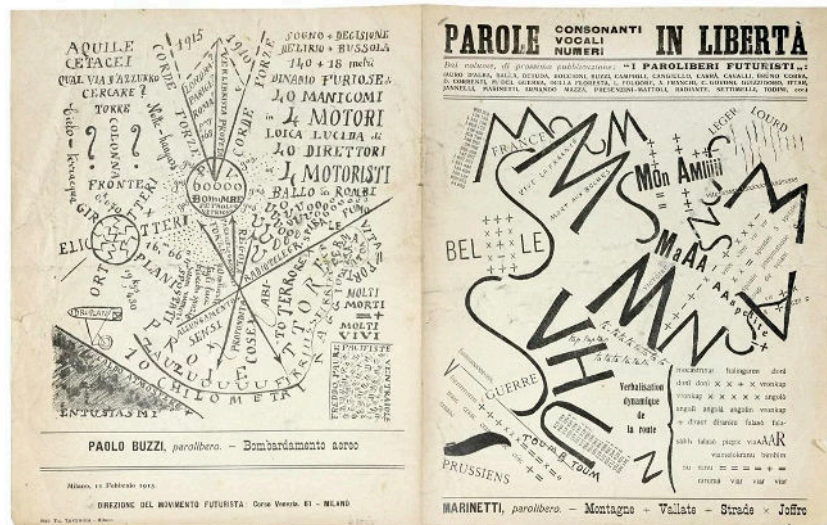
Ce totem du dada est partagé par de nombreux artistes de l'époque, dont Paul Gauguin, tous marqués par le mythe de Kaspar Hauser, un adolescent attardé retrouvé à l'âge de 16 ans, en Bavière, après qu'il aurait vécu seul depuis un grand nombre d'années, une solitude qui l'aurait réduit à l'état sauvage. Lorsqu'il put prononcer un mot, Kaspar évoqua un petit cheval de bois, seul jouet qu'il aurait eu dans sa prime enfance alors qu'il restait enfermé dans une pièce obscure. Alors que Kaspar est tout à fait dépourvu de raison (au point qu'il passe pour un demeuré), il fait montre en revanche d'une extraordinaire bonté. Ainsi incarne-t-il, pour Hugo Ball et ses amis artistes, le mythe du bon sauvage ; voire, l'idéal d'une pensée sauvage – non encore pervertie par la société.

Enfin, dada, étant donné la signification du mot « da » en roumain (oui), ou sa signification dans la langue germanique (là), peut renvoyer à une esthétique de l'acquiescement, de l'acceptation, de la présence. Cette signification très positive est tout à fait recevable quand on voit l'extrême variété des formes d'expression du mouvement dada et son refus de tout idéal, de tout ce qui pourrait prescrire un « devoir ». Et c'est complètement raccord aussi avec la présence au monde de l'enfant.



LES EXPÉRIMENTATIONS DU LANGAGE

Il faut se garder de réduire dada aux seuls arts plastiques. Les expérimentations du langage sont tout aussi importantes, sinon plus. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer, outre l'exceptionnelle influence de Guillaume Apollinaire dans ce début de XX siècle, la référence constante au futurisme italien. Ainsi, le concept de parole in libertà (mots en liberté) forgé par Marinetti s'illustre-t-il comme une liberté totale dans l'usage des mots et des lettres, une grammaire artistique sans règles. Et cette liberté dissocie le mot et le sens – comme si l'écriture valait prioritairement par sa plastique. C'est dans cet état d'esprit qu'avaient lieu, au Cabaret Voltaire, les « Déclarations bruitistes », lesquelles pouvaient consister en une suite illogique de sons divers et variés auxquels pouvaient se mêler ce que Marinetti le futuriste appelait l'« onomatopée directe élémentaire ». Cette libre disposition du langage est un acte hautement corrosif quand on sait comment les mots, normés et usuels, peuvent être de formidables vecteurs du pouvoir.



Parole in libertà, Planche motlibriste du groupe futuriste (Marinetti, Buzzi), 1915

LA GUERRE

La première guerre mondiale est importante pour comprendre DADA. D'abord, évidemment, parce que le mouvement naît en pleine guerre mondiale (1916). Mais au-delà du contexte, la guerre est aussi l'occasion, pour DADA, d'exprimer son hostilité à l'égard de tout ordre et, en particulier, à l'encontre de l'ordre étatique et bourgeois.

Le premier positionnement des artistes est donc un refus des atrocités de la guerre et du suprématisme de la décision politique. D'ailleurs, nombre d'artistes DADA se sont fait réformer, la plupart du temps en se faisant passer pour aliénés (on peut citer le cas de Hans Arp). L'humanisme d'Hugo Ball est aussi franchement hostile à la guerre. Et la fuite des artistes français en Espagne est suffisamment explicite en la matière aussi.

La position de Tristan Tzara est plus nuancée ou plutôt plus radicale : toujours soucieux d'échapper à la bien-pensance et à la moralisation insidieuse, Tzara revendique l'utilisation de la violence, serait-ce à titre symbolique. Il assume une veine plus martiale. Ainsi écrit-il :

« Sortons donc avec de fortes cuirasses sous nos vestes. Remplaçons les plans de Bataille de la rédaction par des panoplies à portée de la main : ayons des bombes asphyxiantes dans les corbeilles et des crayons-poignards »

Revue Chemarea, article programme de la revue, Bucarest, 1915



LE NIHILISME

Il peut être étrange de mettre en avant le nihilisme après avoir affirmé que DADA était franchement dans l'acquiescement. Mais les deux pourtant se mêlent. Le nihilisme consiste à ne croire en rien et par là, s'accorde parfaitement avec l'esprit d'irrévérence de DADA. Ne croire en rien, pas même dans le fait que cette posture de ne pas croire ait quelque valeur.

Le nihilisme, est l'expression philosophique la plus aboutie du désir de liberté. Cette idéologie a deux versants : un versant contestataire, très corrosif, aiguillonné par le désir de liberté ; et un versant plus sombre, pessimiste, travaillé par le désenchantement. Chez DADA, le nihilisme ne se résolve pas dans une attitude désenchantée – car ce serait encore agir au nom d'une valeur, être en réaction à quelque chose. Ici, encore, Nietzsche s'impose, lui qui appelle à la destruction des valeurs (en particulier celles morales) et à leur non-remplacement. Son concept de « transvaluation totale » (un dépassement des valeurs doublé d'une émancipation à l'égard de toute valeur) convient parfaitement aux artistes DADA.

A ce propos, on peut citer les dernières lignes du manifeste DADA de Picabia :

« [...] DADA, lui ne veut rien, rien, rien, il fait quelque chose pour que le public dise : « nous ne comprenons rien, rien, rien. » « Les Dadaïstes ne sont rien, rien, rien, bien certainement ils n'arriveront à rien, rien, rien »

Francis Picabia

Qui ne sait rien, rien, rien, rien »

Francis Picabia, *Manifeste DADA*, 391, n° 12, mars 1920

MANIFESTE DADA *

Les cubistes veulent couvrir DADA de neige : ça vous étonne mais c'est ainsi, ils veulent vider la neige de leur pipe pour recouvrir DADA.

Tu en es sûr ?

Parfaitement, les faits sont révélés par des bouches grotesques.

Ils pensent que DADA peut les empêcher de pratiquer ce commerce odieux : Vendre de l'art très cher.

L'art vaut plus cher que le saucisson, plus cher que les femmes, plus cher que tout.

L'art est visible comme Dieu ! (voir Saint-Sulpice).

L'art est un produit pharmaceutique pour imbéciles.

Les tables tournent grâce à l'esprit : les tableaux et autres œuvres d'art sont comme les tables coffres-forts, l'esprit est dedans et devient de plus en plus génial suivant les prix de salles de ventes.

Comédie, comédie, comédie, mes chers amis.

Les marchands n'aiment pas la peinture, ils connaissent le mystère de l'esprit...

Achetez les reproductions des autographes.

Ne soyez donc pas snobs, vous ne serez pas moins intelligents parce que le voisin possédera une chose semblable à la vôtre.

Plus de chiures de mouches sur les murs.

Il y en aura tout de même, c'est évident, mais un peu moins.

DADA bien certainement va être de plus en plus détesté, son coupe-file lui permettant de couper les processions en chantant « Viens Poupoule », quel sacrilège !!!

Le cubisme représente la disette des idées.

Ils ont cubé les tableaux des primitifs, cubé les sculptures nègres, cubé les violons, cubé les guitares, cubé les journaux illustrés, cubé la merde et les profils de jeunes filles, maintenant il faut cuber de l'argent !!!

DADA, lui ne veut rien, rien, rien, il fait quelque chose pour que le public dise : « nous ne comprenons rien, rien, rien. »

« Les Dadaïstes ne sont rien, rien, rien, bien certainement ils n'arriveront à rien, rien, rien. »

Francis Picabia
qui ne sait rien, rien, rien, rien.

* 391, Paris, n° 12, mars 1920, p. 1.



PICABIA ET DADA

Picabia est résolument DADA et sans doute est-il le plus DADA des DADA, lui qui a fini par se déprendre du mouvement parce qu'il regrettait son devenir mondain. Le rituel, la répétition, la contestation mécanisée ont fini par substituer le prévisible à la liberté.

Il va même jusqu'à rédiger un texte contre DADA : *Picabia contre DADA* ou le retour à la raison (revue *Comoedia*, lundi 14 mars 1927 Lien : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76517852/f1.item>).

« J'ai inventé le dadaïsme ainsi qu'un homme met le feu autour de lui, au cours d'un incendie qui gagne, afin de ne pas être brûlé, et nous étions plusieurs à donner le meilleur de nous-mêmes au centre de ce cercle infernal ; maintenant, nous touchons à la fin du drame et voici que certains qui n'en furent que les spectateurs attardés, sans y avoir rien compris, essaient sottement d'imiter ceux qui risqueraient tout pour se sauver du péril démocratique de la vulgarisation ; ils s'époumonent sur les braises encore rouges, mais le feu s'éteint vite car ils n'ont pas de souffle »

En somme Picabia rompt avec DADA parce que DADA n'est plus DADA. Mais cet article paru dans *Comoedia* pousse l'irrévérence jusqu'à contester que l'art puisse remplir une fonction politique (point de divergence avec le surréalisme). Et dans les passages les plus virulents, Picabia se montre, non seulement élitiste, aristocratique (au sens où l'entend Nietzsche : l'homme fort qui vit dans l'émulation avec les forts), mais aussi méprisant et suffisant – à moins que ce ne soit là la marque de l'auto-dérision ?

« Les montagnes ne peuvent être à l'envers, ce qui s'élève se termine en pointe et sur cette pointe il y a peu de place ; pour y arriver il faut être soutenu par l'amour que porte en soi et qui n'est autre chose que le désir d'aimer, pour s'y maintenir il faut croire à sa propre force. Sur les pentes arides qui mènent au sommet il ne faut pas avoir peur d'écraser les reptiles, de fusiller les chacals qui suivent la caravane avec l'espoir de la dévorer ou tout au moins de se repaître des provisions qu'elle emporte pour le dur voyage... De là-haut, déjà nous apercevons les clowns, costu-

més en habits noirs, qui se disputent entre eux les restes laissés par nous ; ils s'acharnent sur les cadavres du cubisme et du dadaïsme ; affamés par le vide de leur cerveau, ils ont peur de mourir d'inanition... »

Francis Picabia, *Picabia contre DADA* ou le retour à la raison, revue *Comoedia*, 14 mars 1927

Picabia, une montagne à l'endroit : tendre vers le sommet et, une fois parvenu, en viser un autre.

« La clé des champs jusqu'à l'excès même »

Francis Picabia, « Personnalité », *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, 1918



Réunion du groupe Dada à Paris en 1921 : Louis Aragon, Theodore Fraenkel, Paul Eluard, Clement Pansaers, Paul Dermée, Philippe Soupault, George Ribemont Dessaignes, Tristan Tzara, Céline Arnaud, Francis Picabia, André Breton.



ANALYSE D'OEUVRE : EMBARRAS

Salle I : Le tournant machiniste



Embarras, 1914, Francis Picabia, aquarelle et crayon sur papier monté sur carton, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Embarras est une aquarelle réalisée en 1914 mesurant 53,8 cm de hauteur sur 64,7 cm de largeur. L'œuvre a été réalisée au retour d'un séjour de six mois à New York où Picabia s'était rendu pour promouvoir l'avant-garde européenne à l'occasion de l'exposition internationale d'art moderne Armory show.

Cette œuvre peut être dite charnière parce qu'elle oppose deux périodes :

la décennie qui précède, durant laquelle Picabia s'est inscrit dans une veine impressionniste (une période marquée, sur la fin, par un virage progressif vers l'abstraction) ; et la période qui s'ouvre après le séjour à New York, résolument abstraite.

Une œuvre est dite abstraite quand elle ne représente rien d'identifiable ; qu'elle ne figure pas le réel. Quelques années auparavant, la figuration s'était déjà émancipée de la précision – on peut penser, par exemple, aux *Demoiselles d'Avignon* (1907), de Picasso. Mais là, avec l'abstraction, le geste est plus radical : on ne distingue plus rien. Ce qui ne veut pas dire, bien évidemment, qu'il n'y a rien à voir. Certains artistes abstraits revendiquent d'ailleurs le qualificatif « concret » pour qualifier leur art alors même que, de l'avis de tous, ils font des œuvres abstraites (voir, par exemple, la musique concrète). Quatre ans plus tôt, en 1910, était apparue ce qu'on considère comme la première œuvre d'art abstraite : une aquarelle de Kandinsky.

Cette œuvre marque un tournant « machiniste », c'est-à-dire une attention portée à ce qu'on pouvait juger autrefois indigne d'être représenté (dans l'Académisme notamment). Ce n'est pas un portrait, ni une scène mythologique ou historique, ni un paysage et pas même une scène de vie : c'est la représentation d'une chose qu'on échoue à identifier mais qui, par les formes, les angles, le mouvement, rappelle la structure, voire l'automation d'une machine. Ce contexte machiniste est évidemment très lié à New York dans l'imaginaire, serait-ce parce que cette ville phare de la modernité illustre la puissance capitaliste et le règne du productivisme consécutif de la mécanisation.

L'œuvre se présente comme un enchevêtrement de lignes et de formes de tailles diverses, le tout dans un cadre bien délimité, souvent surligné de noir et avec les angles du cadre bien marqués. Cet enchevêtrement n'est pas chaotique mais construit : par exemple, on observe un équilibre dans la distribution du noir. La construction peut donc s'affranchir de l'imitation.



ANALYSE D'OEUVRE SUITE : EMBARRAS

Il y a un grand soin pris à représenter quelque chose, mais on ne sait pas quoi.

L'espace de la toile est saturé. Il n'y a pas de vide entre les formes (un « all over ») mais tout de même beaucoup d'effets de profondeur – obtenus par l'enchevêtrement et le jeu sur l'épaisseur des traits (procédé très proche des œuvres abstraites de Kandinsky : voir par exemple *Composition VIII*, de 1923). Ces mêmes traits, courbés, impriment à l'ensemble un mouvement au point qu'on a l'impression d'un rythme – la cadence du fonctionnement d'une machine ?

Les jeux de profondeur confèrent à l'œuvre une dimension infinie : alors même qu'il n'y a pas d'horizon, pas de dégagement ou d'ouverture, il y a un infini dans la circulation entre les formes. Un peu comme un espace plié avec une explosion de points de fuite et une compression des possibilités formelles.

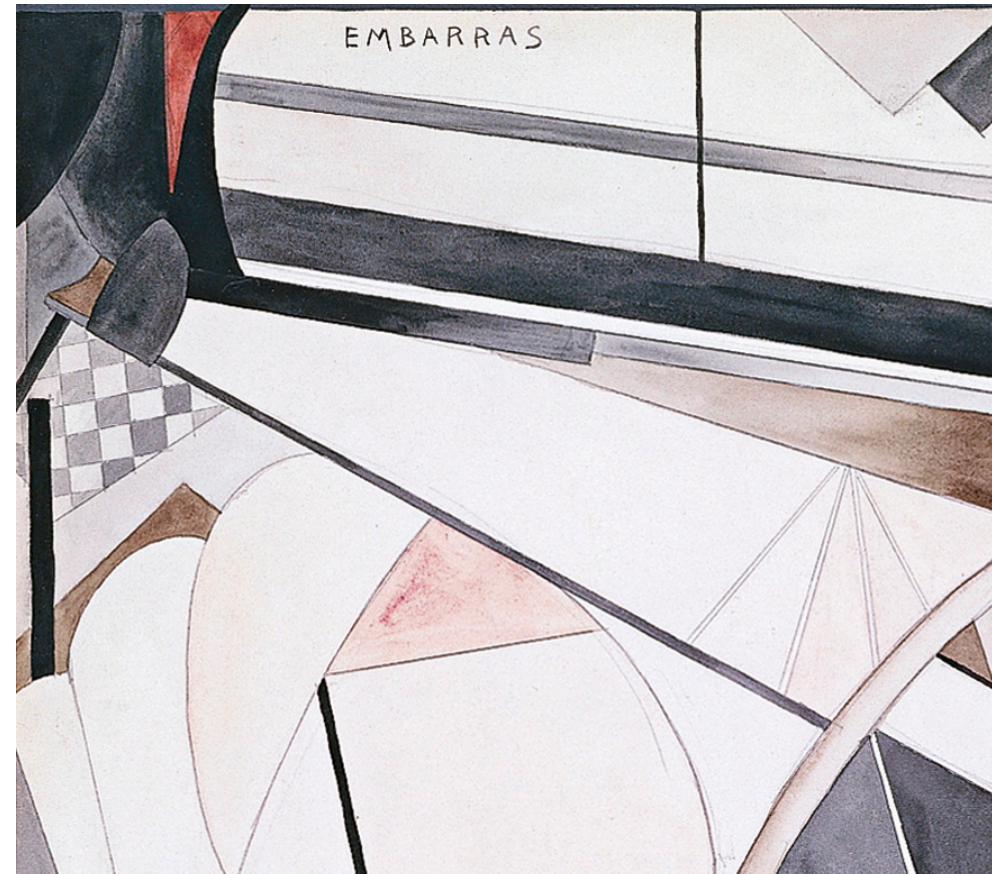
Il pourrait s'agir d'une évocation d'un paysage industriel.

Deux éléments attirent particulièrement l'attention, en haut à gauche de la toile : le damier évoquant les échecs – comme en de nombreuses œuvres des artistes DADA pour qui le jeu des échecs était une vraie religion.

Et au dessus, le mot « embarras », sans doute le titre de l'œuvre. Chez DADA, le langage est souvent partie prenante des compositions plastiques. Ici, le mot « embarras », qui désigne, non pas une qualité objective mais une disposition subjective, un sentiment, pourrait s'entendre en deux sens. Il peut d'abord s'agir d'une disposition sentimentale des machines mêmes. Après tout, douées de mouvement, parfois d'automation, elles s'apparentent au vivant : pourquoi n'éprouveraient-elles pas, comme tout vivant, de sentiments ? En tout cas, on a la liberté de l'imaginer. Mais l'embarras peut aussi désigner la perplexité du spectateur devant une œuvre qui ne montre rien d'identifiable et, par là, le dérangement de la conception ordinaire de la maîtrise technique de l'artiste.

La fascination de Picabia pour les machines, fascination qui s'incarne dans

les œuvres qualifiées de « mécanomorphes » (littéralement, qui ont la forme de machines), est au-delà de la curiosité plastique, un pied-de-nez aux règles esthétiques héritées de la Renaissance et élevées au rang de dogmes par l'Académisme.

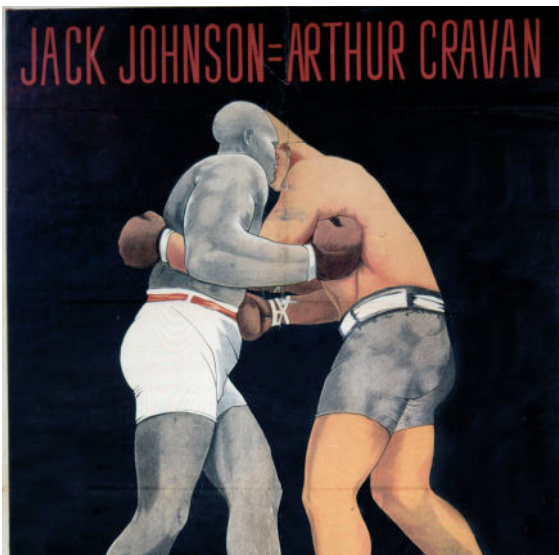


Détail de l'œuvre *Embarras*, 1914, Francis Picabia, aquarelle et crayon sur papier monté sur carton, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



ANALYSE D'OEUVRE : JACK JOHNSON OU THE MORNING WALK

Salle 2 : Un écosystème en exil



Jack Johnson ou The morning walk, 1914, Kees Van Dongen, huile sur toile, Palais princier de Monaco / Anonyme, Affiche de combat de boxe entre Jack Johnson et Arthur Cravan, 23 avril 1916, 182 x 82,5 cm, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris. Crédit photographique : Suzanne Nagy

Le boxeur Jack Johnson, comme nombre d'artistes du début du siècle, s'est exilé à Barcelone pour fuir la guerre et échapper à l'enrôlement. C'est un ami du peintre Kees Van Dongen, qui fait ici son portrait.

Ce qui frappe d'abord dans ce portrait de pied (représentation qu'affectionne particulièrement Kees Van Dongen), c'est le bleu : le fond est bleuté, le corps noir du boxeur est teinté de bleu aussi. Ces couleurs marquées autant qu'improbables permettent de rattacher ce tableau au fauvisme. Mais il est tout autant à la croisée du primitivisme, de l'art naïf et des nabis. Il y a quelque chose du douanier Rousseau dans cette œuvre, serait-ce par la façon stylisée, à la fois simple et très expressive, de représenter le végétal. Par la simplicité des traits et du graphisme, dénué de toute sophistication, ce tableau rejoint

aussi l'art naïf et le primitivisme, l'expression brute d'êtres ou de situations réelles, sans élection de motifs nobles. L'ensemble, très décoratif, frappant davantage les sens que l'esprit, assume de façon tout à fait décomplexée la portée esthétique du décor, la joie de l'apparence – une revendication centrale des nabis.

Le boxeur noir est représenté nu, dans son plus simple appareil, comme un Adam de l'autre rive. De forte stature, le corps est à la fois puissant et humble. Les épaules plongeantes ne figurent pas du tout l'agressivité attendue du corps vif, musculeux et alerte d'un boxeur. Toute la personne de Jack Johnson, lui le premier boxeur noir champion du monde des poids lourds, semble avoir baissé la garde et s'offre, humblement, au regard du spectateur.

Les lignes dominantes, verticales, accentuent l'effet recherché par le portrait de pied. Seul le chapeau brise ces lignes à l'horizontale, ce qui n'est pas sans accentuer l'incongruité de ces deux attributs que Johnson tient dans ses mains – comme avec un air de pas y croire : le chapeau et la canne. C'est la reconnaissance sociale échue à un homme qui vit fondamentalement par le corps. Comme dirait l'anthropologue Philippe Descola, nous sommes « par-delà nature et culture », au sens où les deux sont inextricablement mêlées.

Ce tableau frappant, pulsatile tant la composition et les couleurs bougent par rapport aux attendus et évoquent le vivant, hisse au niveau de l'œuvre d'art quelque chose que l'art d'avant aurait relégué à l'anecdote et aurait boudé. Mais il n'y a pas de raison que les chemins de la notoriété ne se recoupent pas et l'art a d'ailleurs toujours chanté les hauts faits, et ce depuis l'antiquité. Rien d'étonnant que la pratique sportive soit honorée par l'art moderne, qui s'ingénie à lier l'art et la vie – comme en atteste en particulier la fréquentation du cirque et des cabarets par les artistes.

Pour l'anecdote, deux ans après que ce tableau a été peint, un combat de boxe a eu lieu à Barcelone, opposant Jack Johnson à Arthur Cravan, un artiste considéré comme un précurseur du mouvement DADA. Dans le besoin, Cravan a organisé ce match truqué (dont se sont plaints les spectateurs) pour se refaire financièrement par le nombre d'entrées que l'affiche n'a pas manqué d'engendrer. Le jeu au centre de l'esprit DADA.



ANALYSE D'OEUVRE : DIANE

Salle 3 : Le rôle central de Josep Dalmau



Francis Picabia, *Diane*, 1922, maquette pour l'affiche de l'exposition galerie Dalmau, Barcelone, encre et gouache sur carton, 35,5 x 35,5 cm, Mairie de Gérone, Col·lecció Rafael i María Teresa Santos Torroella. MHG 13852. Crédit photographique : Jordi Puig

Diane est la maquette pour l'affiche de l'exposition de Francis Picabia à la galerie Dalmau, du 18 novembre au 08 décembre 1922. Lors de cette exposition, 47 aquarelles et gouaches de Picabia ont été exposées, des œuvres dites mécanomorphiques, réalisées à partir de 1915.

L'œuvre mécanomorphe, qui représente des objets mécaniques ou des machines, dérange les règles de l'art pour plusieurs raisons, à commencer par le geste iconoclaste de porter au rang d'œuvre d'art des objets jugés indignes de représentation – du fait qu'ils sont des outils, des machines et,

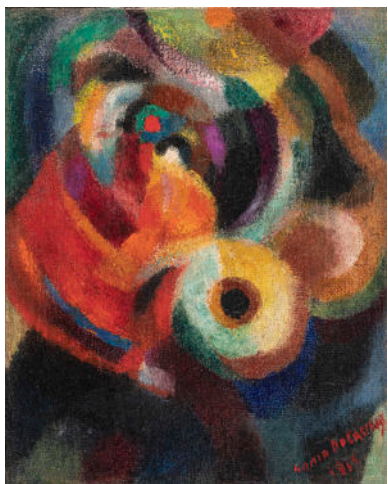
qui plus est, qu'ils sont des produits issus pour l'essentiel d'une révolution industrielle et technologique. En somme, Picabia réactive et invertit l'opposition traditionnelle entre arts mécaniques et arts libéraux, tout autant que celle entre Beaux-arts et artisanat : surtout, il balaie d'un revers de la main l'idée de bon goût.

Cette audace ne devrait pas manquer de lui attirer les foudres de la critique. Sans doute est-ce là la raison pour laquelle il annonce son exposition par la représentation d'une cible – avec une syllabe de son nom et prénom dans chacune des strates concentriques. Venez tirer sur Picabia l'iconoclaste ! Mais la cible, c'est aussi l'évocation du jeu. Or, on sait à quel point le jeu compte pour DADA, parce qu'il donne toute puissance au hasard. Un jeu, cependant, au service d'un bouleversement du réel, ce que figure le geste de viser et lancer ou tirer pour toucher la cible. Par le jeu, il s'agit de « s'opposer en s'opposant » (pour reprendre les mots du philosophe Hegel), un principe central des avant-gardes. Enfin, le jeu de fléchettes, c'est aussi la précision et l'acuité. Autrement dit, le hasard ni le jeu ne sont exclusifs de la dextérité. L'évocation, dans le titre, de la déesse de la nature sauvage, de la chasse et de la lune, Diane – ou Artémis pour les grecs – va complètement dans ce sens. La chasse, c'est la prédation de l'artiste moderne (qui n'hésite pas à traquer l'esthétique ancienne pour détruire ses règles) ; le sauvage, c'est notre part indomptée, notre fond turbulent (aux antipodes de la maîtrise technique de l'artiste de la Renaissance) ; La lune enfin, c'est la nuit, l'espace du possible par opposition au caractère apollinien qui a dominé l'esthétique depuis la renaissance jusqu'à l'académisme (lumière, ordre, belle apparence...).

Dans la préface du catalogue de l'exposition qu'a écrite André Breton, ce dernier vante la liberté de Picabia qui échappe à toute situation dans l'histoire de l'art, ne peut être rangé dans une case. Il décrit aussi l'art mécanomorphe comme une révolution et jette les grandes lignes de ce que sera bientôt le surréalisme – et dont les principes seront énoncés six ans plus tard dans son texte *Le surréalisme et la peinture*.



ANALYSE D'OEUVRE : ETUDE POUR FLAMENCO



Sonia Delaunay, *Étude pour Flamenco*, 1915, huile sur toile, 25,8 x 20,5 cm, collection particulière, Etats-Unis. Courtesy Galerie Zlotowski.

Sonia Delaunay est l'une des figures majeures du cubisme orphique, tout comme son mari Robert. C'est Apollinaire qui théorise cette tendance en 1912, sans doute inspirée par Gabrielle Buffet-Picabia qui a encouragé ses amis peintres à appliquer au domaine de la peinture ce qui valait alors pour la musique abstraite. Gabrielle parle de « peinture pure » pour qualifier cette expérimentation consistant à s'emparer des couleurs comme s'il s'agissait de notes. Le cubisme orphique n'est pas défini autrement par Apollinaire : lumière et mouvement – rythme. Ainsi écrit-il dans *Les peintres cubistes* (1913) :

« Le cubisme orphique est l'autre grande tendance de la peinture moderne. C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité. Les œuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime, c'est-à-dire le sujet. C'est de l'art pur. La lumière des œuvres de Picasso contient cet art qu'invente de son côté Robert Delaunay et où s'efforcent aussi Fernand Léger, Francis Picabia et Marcel Duchamp ».

Le qualificatif orphique est dérivé d'Orphée. Dans la mythologie, Orphée, affublé de sa lyre, contre par son chant celui maléfique des sirènes. Au moyen du charme de sa musique, il ouvre la voie aux Argonautes en quête de la Toison d'or. Orphée

est une figure centrale dans l'œuvre d'Apollinaire. C'est le titre de l'un des trente poèmes du recueil *Le bestiaire*, ou cortège d'Orphée, ouvrage d'Apollinaire enluminé de gravures de Raoul Dufy :

« Admirez le pouvoir insigne

Et la noblesse de la ligne :

Elle est la voix que la lumière fit entendre

Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre »

Les avant-gardes du XX siècle affectionnent particulièrement la création collective. Le compagnonnage artistique est une constante de cette période. Sonia Delaunay elle-même collabora avec Blaise Cendrars pour enluminer le poème *La prose du transsibérien* et de la petite *Jehanne de France*.

L'œuvre *Étude pour Flamenco* est entre figuration libre et abstraction. Bien qu'on ne perçoive pas distinctement le motif, on devine une silhouette de danseuse (qui occupe tout le bord gauche de l'image, en habits rappelant l'art du flamenco), peut-être même deux, voire même trois. Ces trois visages sont pris dans un même cercle, ce qui évoque le mouvement, et la danse. Il pourrait même s'agir d'une seule et même danseuse dont les positions successives dans l'espace seraient ici représentées simultanément – on peut songer, dans le futurisme italien, aux techniques de décomposition du mouvement inspirées de la chronophotographie.

Le détail importe peu. C'est le mouvement qui prime et celui-ci est obtenu de deux façons : par une série de cercles qui se touchent plus qu'ils ne se recoupent, comme s'il s'agissait des rouages d'une machine, des roues dentées d'un engrenage. La circularité fait indéfiniment basculer la représentation et, par là, génère la sensation de mouvement. Cette sensation est appuyée par la disposition des couleurs, dont certaines sont très vives, distribuées de façon à suggérer le déplacement. Et le renoncement à la précision, l'absence de lignes nettes, renforcent le caractère vibratoire de l'ensemble.

Cette œuvre est vraiment significative des expérimentations et des recherches formelles propres aux avant-gardes, en même temps qu'elle appartient à la genèse de l'art abstrait. L'usage récurrent du cercle dans la peinture des Delaunay fait écho aux recherches formelles de Surville, en particulier à ses *Rythmes colorés* (1912), compositions plastiques purement abstraites destinées à être les séquences d'un film d'animation.



ANALYSE D'OEUVRE : L.H.O.O.Q.

Salle 4 : 391 et l'aventure DADA



Lien vers le numéro 12 : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/391_magazine_Volume_12.pdf?useLang=fr
La revue 391 fut créée par Picabia en 1917 à Barcelone, en écho à la revue 291 fondée à New-York par le photographe Alfred Stieglitz, le peintre Marius de Zayas, la journaliste et mécène Agnes Ernst Meyer et le photographe et riche industriel Paul Haviland. 291 est le numéro de l'adresse de la galerie Stieglitz, sur la 5ème Avenue. Picabia prenant la suite de 291, substitue un 3 au 2.

La revue 391 paraît jusqu'en 1924. La plupart des artistes exilés à Barcelone y contribuent. Au plan technique, Olga Sacharoff apporte son soutien pour le montage et la mise en page. Cette revue est aussi très symptomatique du lien fort entre arts plastiques et écriture, une constante dans l'œuvre de Picabia.

Cette page de la revue 391 est intéressante à plusieurs titres : elle met en évidence la liberté de ton qui caractérise cette revue ainsi que la typographie non conventionnelle (prêter attention, entre autres, à l'agencement des éléments dans la page, en particulier au texte de Paul Eluard et à l'encart signé Picabia – une sorte d'*erratum* – qui sont disposés horizonta-

lement), et elle représente un détournement d'objet iconique par Duchamp : L.H.O.O.Q. Littéralement : elle a chaud au cul.

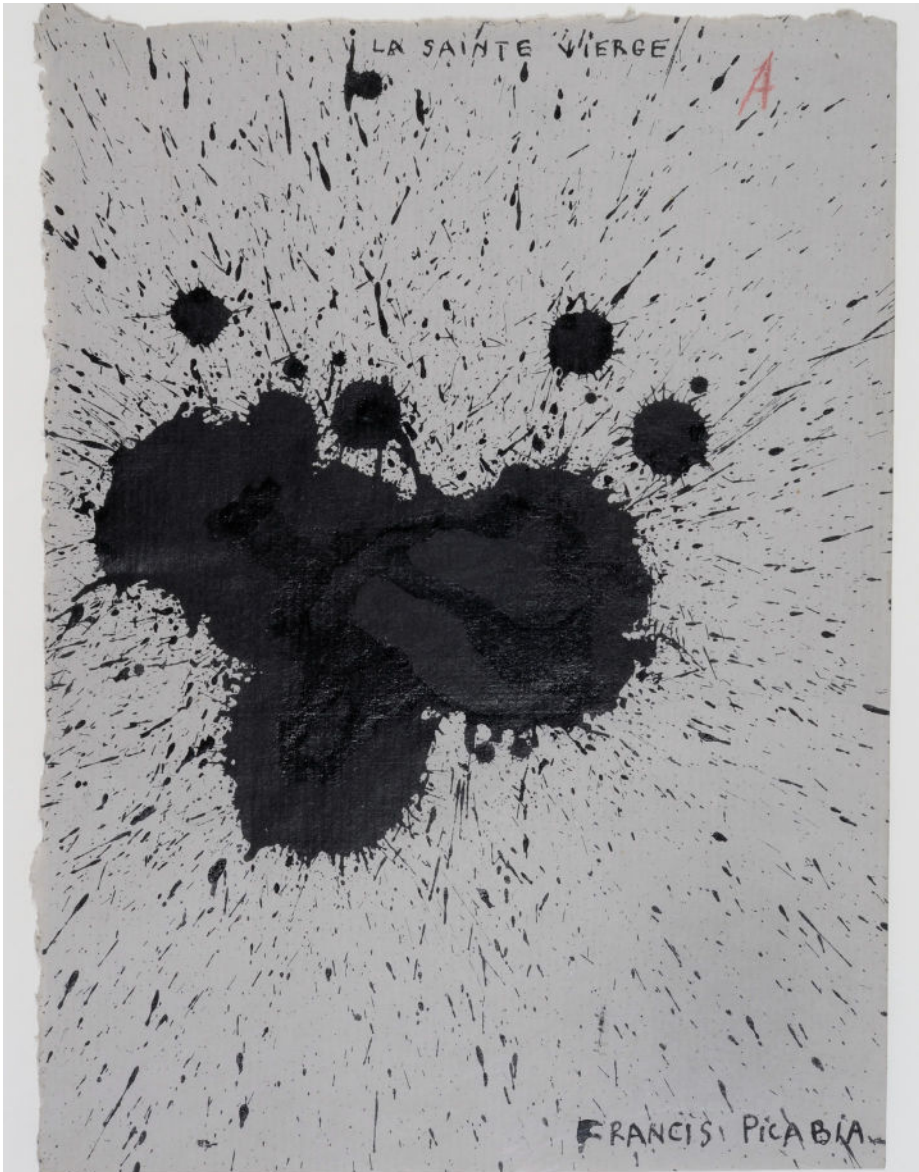
L.H.O.O.Q, ici, n'est pas l'œuvre originale de Duchamp mais sa reproduction par Picabia (il dessine la moustache, mais non la barbiche). Le détournement opéré par Duchamp est troublant parce qu'il pose la question de la fétichisation dans l'art (en s'en prenant au fétiche de l'art occidental, La Joconde) et celle de la valeur du faire artistique. L'acte de détourner est le fondement même du « ready-made » (le « tout-prêt » ou « déjà fait », l'objet qui, sorti de son contexte d'utilisation, devient une chose à part entière et peut être contemplé pour lui-même). Ce concept central inauguré par Duchamp pose à la fois la question de la qualité du geste créateur et des conditions de la réception de l'œuvre. C'est là une initiative hautement Dada, explosive et emprunte d'auto-dérision.

Le Manifeste DADA de Picabia (qui figure sur la même page de la revue) questionne lui aussi la valeur de l'art et lui oppose un nihilisme éhonté (DADA ne veut rien). C'est un texte critique à l'endroit du cubisme ou plutôt, de la systématisation dans laquelle l'avant-garde cubiste s'est enfermée, au point maintenant de vouloir « cuber de l'argent » ! A ce sérieux affligeant qui voudrait s'imposer en tout, Picabia oppose la critique et l'autodérision. En somme, la nécessaire liberté qu'il fallut prendre à l'égard des maîtres de la Renaissance – dont Léonard de Vinci – doit être aussi de mise pour se distancer des avant-gardes qui sentent le réchauffé.

La revue est un outil particulièrement adaptée aux avant-gardes parce qu'elle permet de montrer et d'écrire des choses variées, en multipliant les initiatives et en juxtaposant les procédés et en faisant contribuer des artistes variés. A ce numéro par exemple ont contribué (soit directement, soit parce qu'ils ont accepté que soit utilisée telle de leurs créations) : Picabia, Eluard, Ribemont-Dessaignes, Tzara, Jacob, Soupault, Breton, Aragon...). Chaque numéro de la revue étant imprévisible, cet outil de diffusion constitue un puissant moyen pour brusquer et surprendre. Elle fonctionne ainsi comme une sorte de performance littéraire



ANALYSE D'OEUVRE : LA SAINTE VIERGE



La sainte vierge paraît elle aussi dans le numéro 12 de la revue 391 (mars 1920). On reconnaît de suite le caractère iconoclaste de Picabia, son humour corrosif et sa volonté de brusquer pour faire bouger les lignes. Un geste simple aux conséquences multiples : une abstraction que l'artiste nomme à sa guise (comme si l'artiste était Dieu lui-même dans la libre disposition du langage – parce qu'il lui est loisible d'appeler ce qu'il veut comme il veut) ; une spiritualité figurée par la matière ; le spirituel ramené à une tache ; une transvaluation totale – c'est-à-dire un pied-de-nez aux valeurs chrétiennes et, plus radicalement, un dépassement de toute valeur. C'est aussi, bien évidemment, le noir qui représente la virginité, l'immaculée conception, et non le blanc. Au point peut-être que la sainte Vierge pourrait n'être pas la forme de la tâche mais la contre-forme du fond blanc. En même temps, cette tâche qui porte en elle la trace du geste, dit bien la réalité de la création. Comme l'artiste, Dieu fait advenir le monde ex-nihilo. Ce geste, comme beaucoup de procédés libres de cette période de la première moitié du XX siècle, préfigure les tendances à venir qui permettront de sortir du moderne (le post-moderne) et de basculer dans l'art contemporain. On peut penser au tachisme, au dripping de Pollock (et plus généralement à l'Action painting).

Francis Picabia, *La Saint Vierge II*, 1920, 43,6 x 53,6 cm, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris. Crédit photographique : Suzanne Nagy



ATELIER CYCLE 1 ET 2: LA MACHINE IMAGINAIRE

Public : élèves de cycle 1 et 2 (CP, CE1, CE2)

Durée : 2 séances, analyse 20mn, pratique 1h à 1h30

Thématique : Le machinisme autour de Francis Picabia et autres artistes.

Technique : découpage, collage et dessin

Références : œuvres machinistes de Francis Picabia

Contexte pédagogique :

Dans les années 1910, Picabia développe un intérêt particulier pour les machines et les mécanismes. Il représente engrenages, roues, pistons, bielles et pièces mécaniques en leur donnant parfois l'apparence de portraits ou de personnages. La machine devient un sujet artistique et peut évoquer le mouvement, la vitesse ou l'imaginaire. L'atelier propose de partir d'éléments mécaniques réels pour inventer une machine imaginaire, en associant collage et dessin, dans l'esprit des pratiques dadaïstes.

Objectifs :

- ❶ Découvrir le machinisme chez Picabia.
- ❷ Expérimenter le collage comme moyen de fabriquer une image nouvelle.
- ❸ Transformer des éléments réels en éléments imaginaires.
- ❹ Associer images découpées et dessin.
- ❺ Jouer avec les formes, les tailles et les assemblages.
- ❻ Développer l'imagination et le détournement d'images.

Phase d'observation et analyse :

Regarder une machine comme une œuvre d'art

Présenter une ou plusieurs œuvres machinistes de Picabia ou d'autres artistes. **Ressources** : Œuvres d'art page ...

Questions : Qu'est-ce que vous voyez ? Quels éléments reconnaissez-vous ? Voyez-vous des roues, engrenages, tuyaux ou ressorts ? Est-ce une machine qui pourrait fonctionner ? À quoi pourrait-elle servir ? Pourquoi un artiste représente une machine ?

Phase pratique :

Inventer une machine extraordinaire

Consigne : « À partir d'éléments mécaniques découpés, invente une machine qui n'existe pas. Assemble, transforme et dessine pour lui donner une fonction extraordinaire »

Ressources : engrenages, roues, pistons, ressorts, boulons, tuyaux, cadrans, hélices, leviers, courroies et fragments de machines.

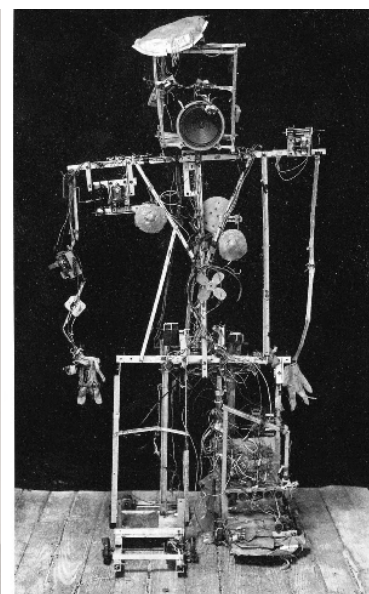
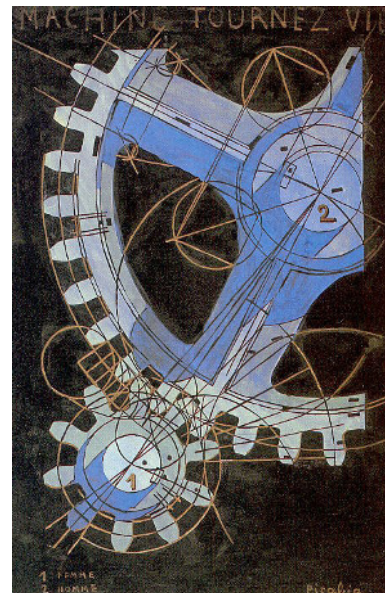
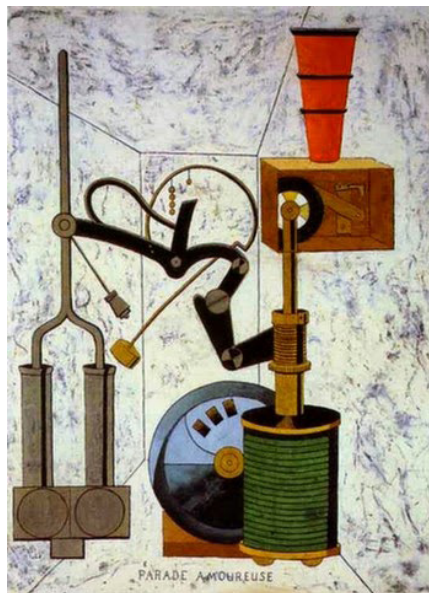
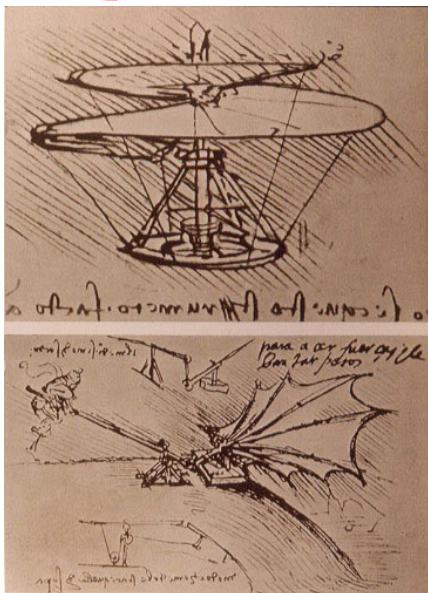
- ❶ Découper : choisir au moins cinq éléments.
- ❷ Chercher : déplacer les fragments et tester plusieurs assemblages.
- ❸ Coller : modifier les tailles, retourner ou superposer certains éléments.
- ❹ Dessiner : prolonger les tuyaux, ajouter boutons, fils et pièces imaginaires.
- ❺ Donner une fonction : machine à fabriquer des nuages, à faire rire, à remonter le temps, à fabriquer des rêves...

Verbaliser :

Présenter les productions. Chaque élève explique le nom de sa machine, ce qu'elle fait



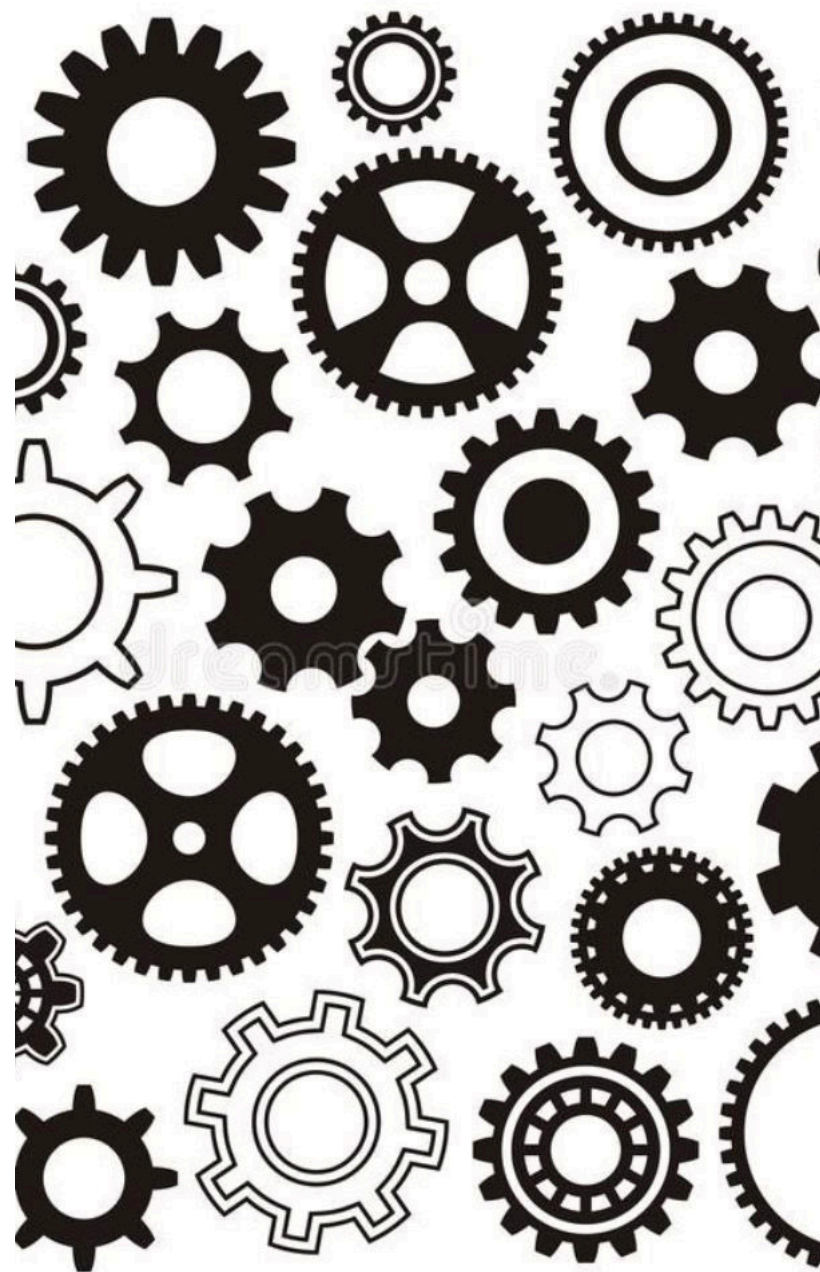
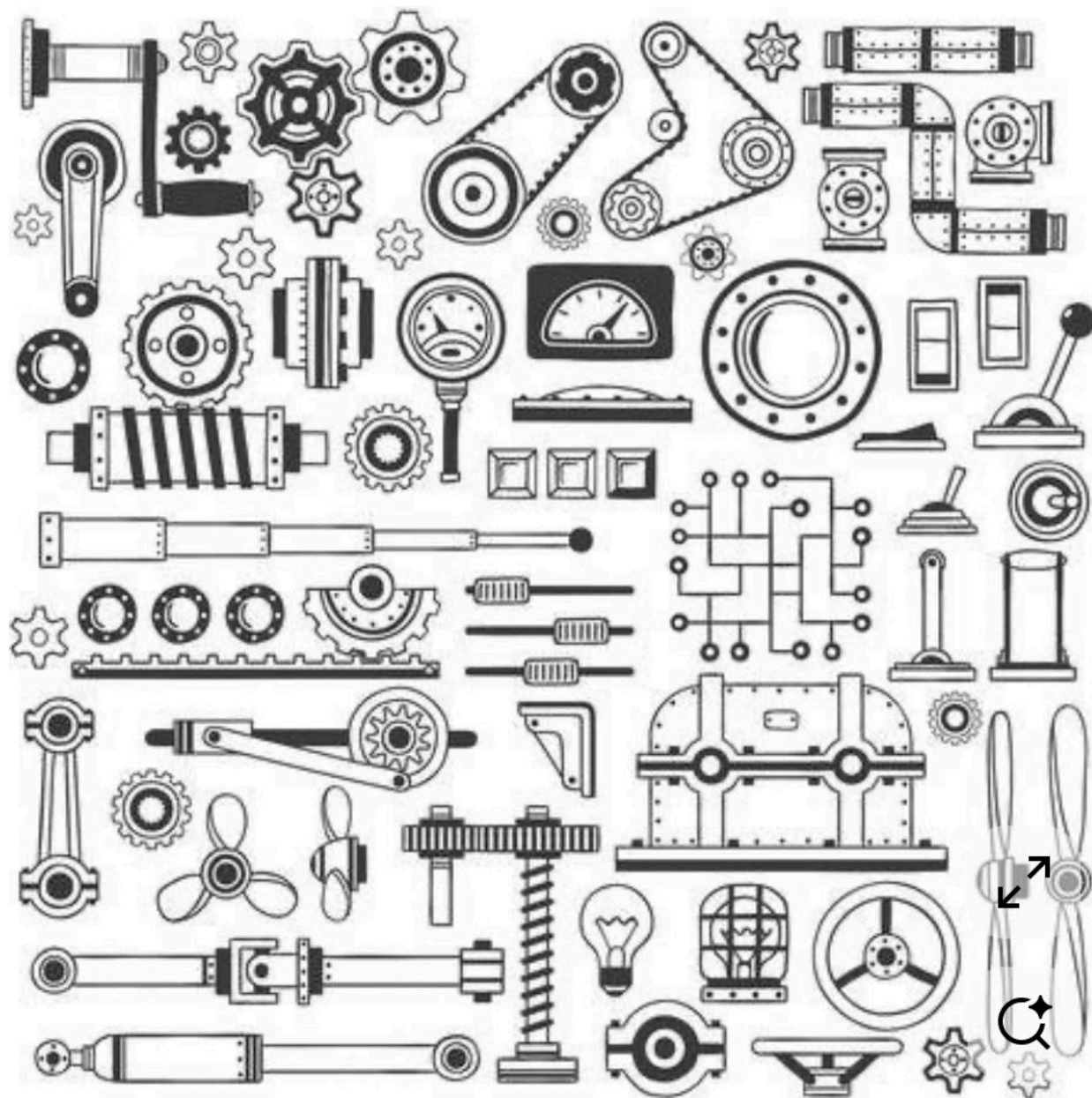
RESSOURCES ATELIER: LA MACHINE DANS L'ART



①.. DEVINCI Léonard, *Vis aérienne*, dessins, fin XV^es. ② Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913, MOMA ③ Francis Picabia, *Parade amoureuse*, 1917, Paris, Collection privée ④ Raoul Hausmann, *Tête mécanique*, 1919, Paris, MNAM ⑤ Fernand Léger, *Nature morte aux éléments mécaniques*, 1918. ⑥ Charlie Chaplin, *Modern Times*, 1936 ⑦ Alexander Calder, *Petit visage*, vers 1943 ⑧ Nam June Paik, *Robot K-456*, 1963-1964 ⑨ Rebecca Horn, *Roue de plumes*, large, 1997,

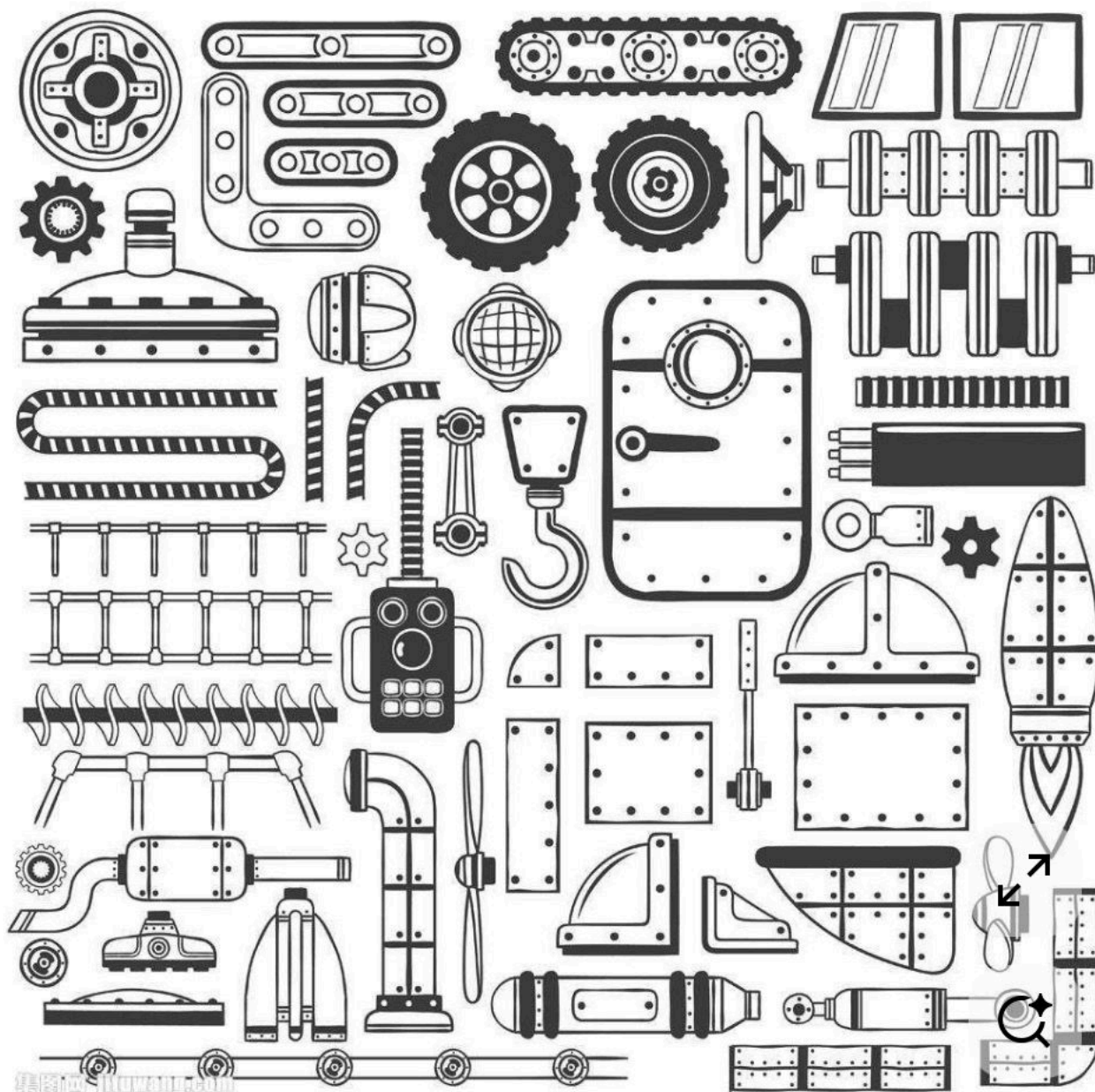
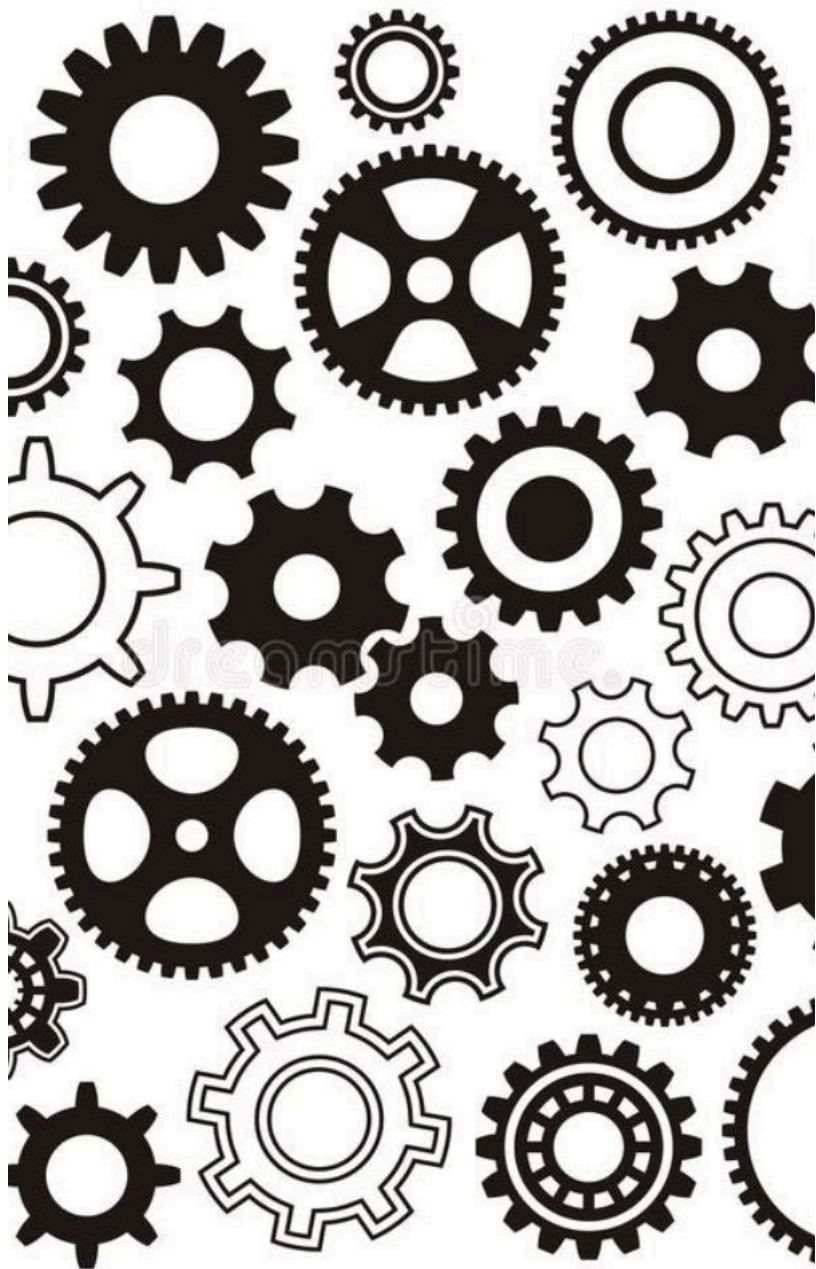


RESSOURCES ATELIER: LA MACHINE IMAGINAIRE





RESSOURCES ATELIER: LA MACHINE IMAGINAIRE





ATELIER CYCLE 2 ET 3 : TRANSPARENCES

Public : élèves de cycle 2 et 3 (CM1, CM2, 6ème)

Durée : 2 séances, analyse 20mn, pratique 1h à 1h30

Thématique : Transparence et rêves

Technique : collage, dessin, superposition de calques ou matériaux transparents

Références : Francis Picabia, série des « Transparences ». La thématique du rêve chez les artistes Dada et surréalistes.

Contexte pédagogique :

À partir de la fin des années 1920, Picabia réalise sa série des Transparences, dans laquelle différentes figures, motifs et images semblent se superposer sur un même plan. Les images se croisent, se mélangent et deviennent parfois difficiles à identifier. Plusieurs temps, espaces ou références semblent pouvoir exister simultanément. L'atelier permet d'expérimenter superposition, transparence, association d'images et imaginaire.

Objectifs :

- 1 Découvrir la série des *Transparences* de Francis Picabia.
- 2 Comprendre la superposition d'images.
- 3 Expérimenter premier plan, arrière-plan et transparence.
- 4 Créer une image qui ne cherche pas nécessairement à représenter un espace réaliste.
- 5 Associer des images d'univers différents.
- 6 Faire émerger un univers imaginaire.
- 7 Mettre en évidence la place centrale du rêve chez les artistes DADA.

Phase d'observation et analyse :

Présenter une œuvre de la série Transparences.

Ressources : « Transparences » de Picabia page 21.

Questions : Combien d'images identifiez-vous ? Les formes sont-elles devant ou derrière ? Peut-on déterminer un premier plan et un arrière-plan ? Certaines formes sont-elles difficiles à identifier ? Que se passe-t-il lorsqu'elles se superposent ? Est-ce un espace réel ? Est-ce que cela pourrait être un rêve ? Faire comprendre que la transparence permet à plusieurs images de rester visibles en même temps. Chez Picabia, la superposition produit une image étrange et ambiguë.

Phase pratique : Représenter un rêve

Consigne : « Imagine un rêve en superposant plusieurs images. Fais apparaître plusieurs choses au même endroit, comme si elles pouvaient exister en même temps. »

Matériel : images découpées dans journaux ou magazines, matériel pour dessiner (crayons et feutres), papier support, papier calque, ciseaux...

- 1 Choisir : sélectionner 3 à 5 images sans rapport évident.
- 2 Découper : conserver des fragments ou détails.
- 3 Superposer : disposer les images sur plusieurs plans, notamment sur des feuilles de calque.
- 4 Ajouter du dessin : prolonger les formes, créer des liens ou perturber les limites entre les images.

Variante pour les sixièmes :

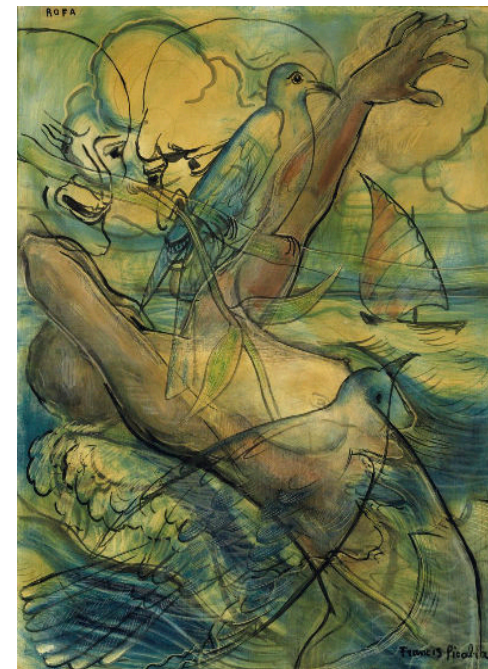
Créer trois espaces : premier plan, plan intermédiaire et arrière-plan. Chaque plan doit comporter au moins un élément qui traverse ou perturbe les autres. L'objectif est de remettre en question la profondeur et la logique spatiale.

Notions : transparence, superposition, plans, profondeur, image, fragment, abstraction, imaginaire, rêve, association.

Compétences : expérimenter, produire, créer ; choisir, organiser et mobiliser gestes, outils et matériaux. présenter et interroger sa production ; mettre en relation pratique artistique et œuvre rencontrée.



RESSOURCES ATELIER: SÉRIE TRANSPARENCES DE PICABIA



❶ *Transparence*, 1923-1932/33 ❷ *Hera*, 1929
❸ *Tête de cheval* / 1930
❹ *Rofa*, 1932-1933 ❺
Pavonia, 1929 ❻ Francis
Picabia dans son atelier
sur la Côte d'Azur



ATELIER LYCÉE: TON CABARET VOLTAIRE

Public : élèves de collège et lycée

Durée : 1 séance de 2h, analyse 1h, pratique 1h

Thématique : le motlibrisme

Technique : écriture

Références : le mouvement DADA et le cabaret Voltaire

Contexte pédagogique :

Le Cabaret Voltaire, créé par Hugo Ball à Zurich durant l'année 1916, est le lieu où DADA est né. Pied-de-nez à l'élitisme bourgeois (Voltaire, figure philosophique centrale du siècle des lumières, *versus* le cabaret, un lieu au plus près du populaire), ce lieu fut le foyer de multiples expérimentations DADA, dont les Poèmes sans mots ou les performances motlibristes. Les principaux artistes avant-gardistes y furent aussi exposés.



L'artiste Francis Picabia



Le cabaret Voltaire (Zurich)

Objectifs :

- 1 Découvrir le mouvement artistique DADA et le cabaret Voltaire.
- 2 Expérimenter le motlibrisme
- 3 Développer l'imagination et jouer avec les mots.

Phase pratique :

Dans les phrases de Picabia suivantes extraites de ses écrits ou dans les titres mêmes des ouvrages, choisis les mots que tu veux et agence-les à ta guise pour créer une phrase libre de toute règle syntaxique.

Enonce la phrase construite à haute voix en jouant là aussi sur le rythme et l'intonation. Liberté !

« La clef des champs jusqu'à l'excès même », *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* (1918)

« Notre tête est ronde pour permettre à la pensée de changer de direction », *La pomme de pins* (1922)

« Nous voulons continuer la tradition de l'art nègre, égyptien, byzantin, gothique et détruire en nous l'atavique sensibilité qui nous reste de la détestable époque qui suivit le quattrocento », *Revue DADA II* (1917)

« Derrière le rideau, tout le monde se déshabille », *Cinquante-deux miroirs* (1914-1917)

« Dieu adore le vrai comme un être simple », (1918)

« Le soleil est toujours là / Sur ma nuque / Il se balance aussi dans mes bras / Il me donne des baisers de feu », *Rateliers platoniques* (1918)

« Angle de la volupté immense / qui pousse malgré nous / l'âme mélancolie / dans des inventions savoureuses / Comme la bouche du visage », *Ron-Ron* (1919)

« Les littérateurs et peintres veulent être sérieux, pour cela ils pensent à la grande beauté des édifices américains « gratte-ciel ». Il y a en France des fruits qui s'appellent « gratte-culs » », *Unique Eunuque* (1920)