



**HAL**  
open science

## Figurer l'inconscient dans le dur

Fabrice Flahutez

► **To cite this version:**

Fabrice Flahutez. Figurer l'inconscient dans le dur : Les totems de Victor Brauner et d'Anton Prin-  
ner. HYPNOS. Images et inconscients en Europe (1900-1949), Musée d'art moderne Lille, 2009,  
9782869610804. hal-01627755

**HAL Id: hal-01627755**

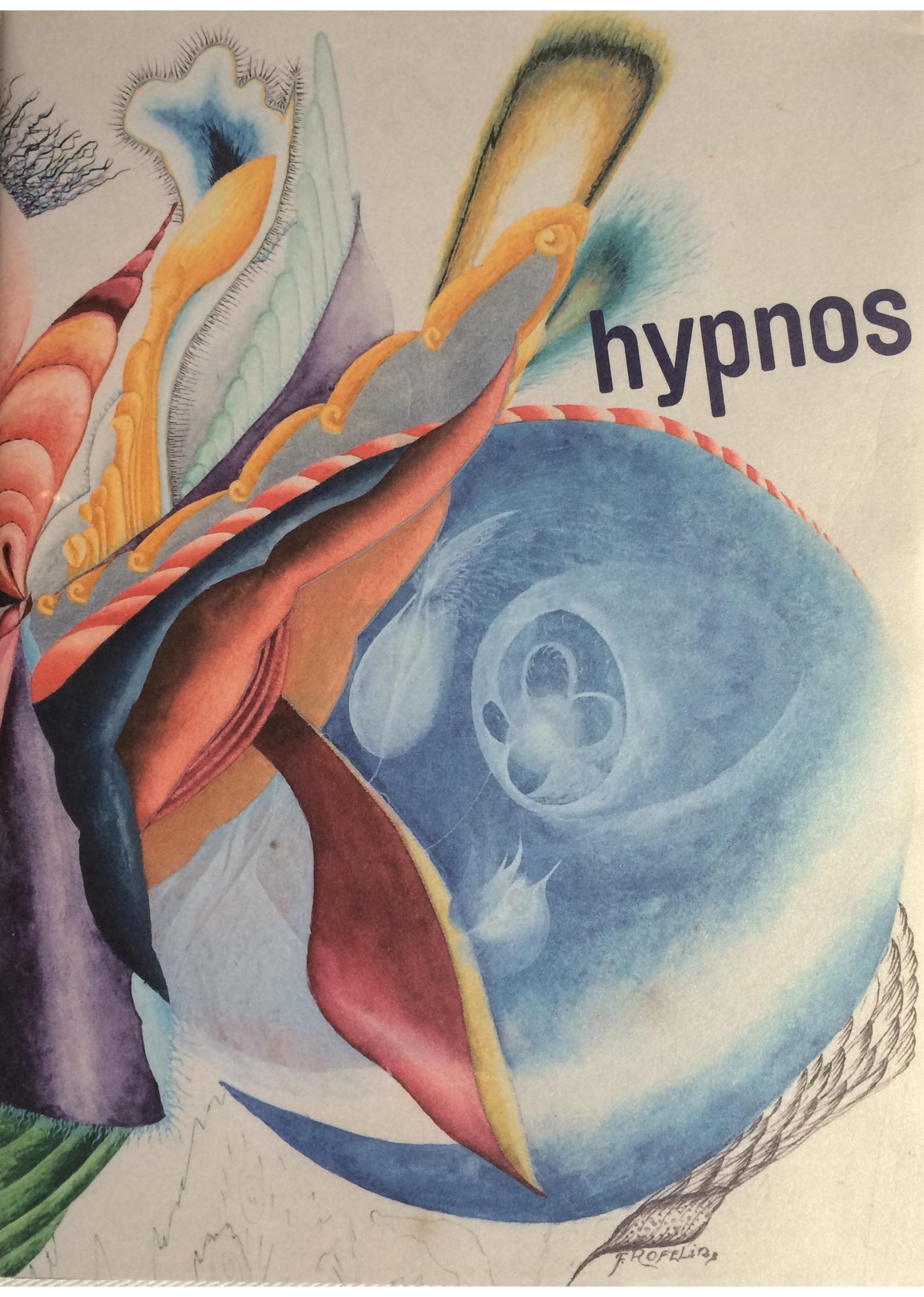
**<https://hal.science/hal-01627755>**

Submitted on 2 Nov 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**hypnos**



F. ROFFELIO

Cet ouvrage accompagne l'exposition  
*Hypnos, Images et inconscients en Europe (1900-1949)*,  
présentée au Musée de l'Hospice Comtesse à Lille,  
du 14 mars au 12 juillet 2009,  
dans le cadre de lille3000–*Europe XXL*.

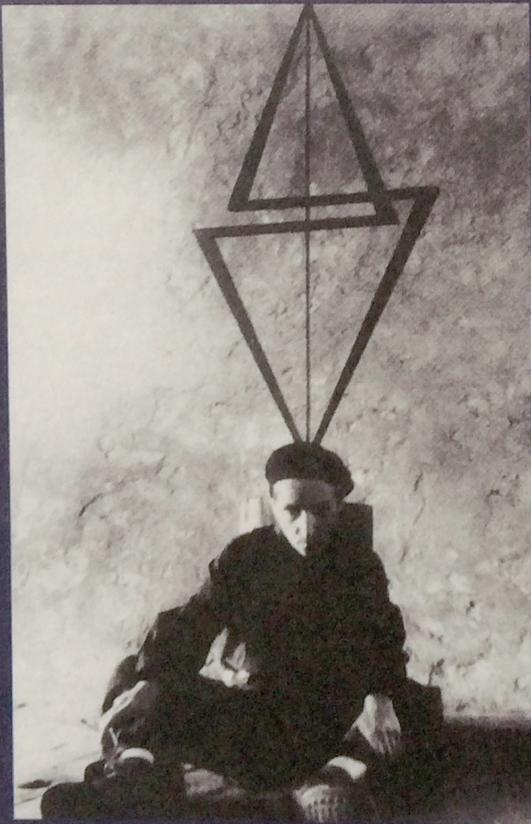
*Hypnos* est une exposition « Hors les murs »  
organisée par le Musée d'art moderne Lille Métropole

# hypnos

Images et inconscients  
en Europe (1900-1949)

# Figurer l'inconscient dans le dur les totems de Victor Brauner et d'Anton Prinner

*Fabrice Flahutez*



Anton Prinner à Vallauris devant sa Signature cosmique (fer forgé), photographie de René Batigne



Victor Brauner peignant à Ronco, été 1948, Mnam, Paris, fonds Victor Brauner, albums photographiques, 6-21

Fabrice Flahutez

*Figurer l'inconscient dans le dur. Les totems de Victor Brauner et d'Anton Prinner.*

André Breton définit le surréalisme dès le Premier manifeste en 1924 comme « un automatisme psychique pur [...] par lequel on se propose d'exprimer le fonctionnement réel de la pensée <sup>1</sup> » et adopte un programme qui « repose sur la croyance à la toute puissance du rêve <sup>2</sup> ». Ainsi le surréalisme assignera à l'art une vocation toute particulière, celle de puiser dans le rêve les moyens de ses actes. En d'autres termes, l'art ne se contentera plus d'être un produit de délectation esthétique, mais sera un acteur de transformation du monde. Cette perspective aura la fortune critique que l'on connaît et se déclinera sous des formes inattendues notamment dans la sculpture et les objets des artistes surréalistes. Dès décembre 1931, Salvador Dalí emboîte le pas avec un texte tout aussi emblématique dans la revue *Le surréalisme au service de la révolution* intitulé *L'objet à fonctionnement symbolique*<sup>3</sup>. Le texte de Dalí donne aux formes de la réalité l'ambition d'être « des phantasmes et des représentations susceptibles d'être provoqués par la réalisation d'actes inconscients<sup>4</sup> ». L'histoire du surréalisme et peut être est-ce là son apport le plus décisif, aura donc été de considérer l'oeuvre d'art comme un acte qui donnerait à l'homme les moyens de changer la vie. L'ancrage autant rimbaldien que marxiste d'une telle conception ne doit cependant pas faire oublier que le succès d'une telle aventure s'inscrit bien évidemment dans une lecture particulière de l'oeuvre de Sigmund Freud. Car avant même que les oeuvres aient leur pouvoir d'action, il revient au psychanalyste d'écrire que les images-objets psychiques que sont les rêves pouvaient se traduire dans une réalité tangible que sont les oeuvres en trois dimensions. On retrouvera dans cette veine toute une production d'objets allant de *la boule suspendue* et de *l'objet désagréable*<sup>5</sup> d'Alberto

---

1 André Breton, « Manifeste du surréalisme »(1924), in *Oeuvres complètes*, t. 1, Paris: Gallimard, bibliothèque de la pléiade, 1988, p. 328.

2 *Ibid.*

3 Salvador Dalí, « L'objet à fonctionnement symbolique », in *Le surréalisme au service de la révolution*, n° 3, décembre 1931, p. 16-17.

4 Ce texte est repris et commenté par Breton dans: « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », in *Oeuvres complètes*, t. II, Paris: Gallimard, 1992, p. 494.

5 Alberto Giacometti, *Objet désagréable*, 1931, sculpture, plâtre original, 10,4 x 49,3 x 15 cm, non signé, non daté, Don de Bruno, Odette Giacometti et Silvio Berthoud 1988, Inv. : AM 1987-1171; *Boule suspendue*, 1930-1931,

Giacometti au *déjeuner en fourrure*<sup>6</sup> de Meret Oppenheim en passant par *Rétrospective buste de femme*<sup>7</sup> de Salvador Dalí.



Les objets surréalistes s'apparentent aux fantasmes et aux actes inconscients car ils sont le plus souvent construits par des juxtapositions ou des rapprochements de réalités qui devaient s'ignorer. Ces collisions fortuites, automatiques ou calculés des motifs et des matières induisent donc une charge poétique que l'on ne trouvait que pendant le sommeil. Pour préciser par l'exemple, *Force de concentration de Monsieur K*<sup>8</sup> est également ce type de proposition sortie tout droit d'un rêve ou d'un délire. Le relief de Brauner est à mi-chemin entre la sculpture et la peinture par la présence sur la toile de nombreuses petites poupées de celluloïd collées sur le personnage grotesque et nu de

---

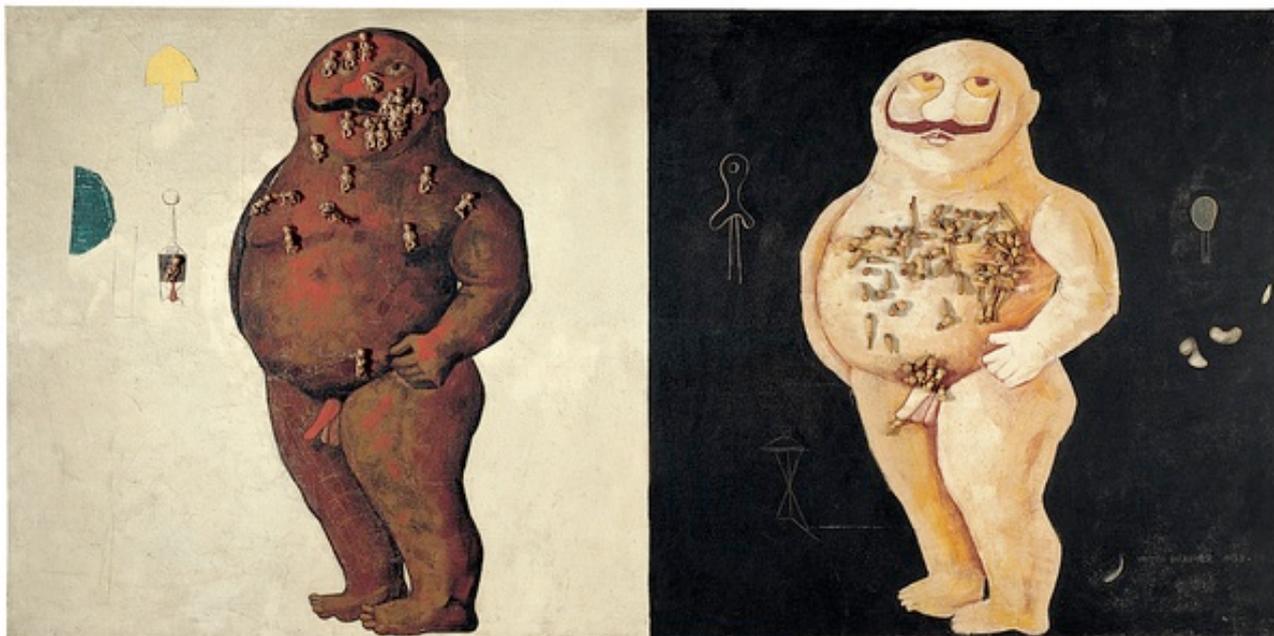
Oeuvre en 3 dimensions, bois, fer et corde, 60,4 x 36,5 x 34 cm, achat 1996, Inv. : AM 1996-205, et Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris.

6 Meret Oppenheim, *Déjeuner en fourrure*, Paris, 1936. Tasse, sous-tasse et cuillère recouvertes de fourrure, 10.9 cm diamètre, sous-tasse 23.7 cm diamètre; cuillère 20.2 cm de long, hauteur 7.3 cm, achat, Museum of Modern Art, New York.

7 Salvador Dalí, *Rétrospective buste de femme*, 1933, porcelaine peinte, pain, maïs, plumes, peinture sur papier, encier, sable, deux stylos, 73.9 x 69.2 x 32 cm, Legs Lillie P. Bliss et Philip Johnson, Museum of Modern Art, New York.

8 Victor Brauner, *Force de concentration de Monsieur K*, 1934, huile sur toile avec incorporation de poupées en celluloïd, végétaux factices en papier avec fil de fer, 148,5 x 295 cm, S.D.B.D.R. : VICTOR BRAUNER 1934, Achat sur les arrages du legs, 1991, Inv. : AM 1991-47, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.

gauche, tandis que l'autre partie est un double de ce personnage couvert de formes légumières en papier mâché sur un fond de couleur noir.



Victor Brauner manie ici la langue de Freud dans la mesure où il associe le fourmillement des objets à la nudité du personnage, une chromatique binaire à la gémellité du monstre. Cette peinture à demi relief acquiert une dimension totémique qui trouve son ancrage dans la lecture du fameux livre de Freud *Totem et Tabou*<sup>9</sup> qui paraît en français dès 1924. L'exégèse du surréalisme a largement montré les liens entre *Le rêve et son interprétation*<sup>10</sup> de 1925 et les productions plastiques, mais ne s'est guère encore attachée à montrer l'intérêt que les surréalistes portèrent à *Totem et Tabou*. Autant la peinture avait été nourrie par *l'interprétation des rêves*, autant les objets et les sculptures devenaient des totems de la modernité parce qu'ils étaient les héritiers de James George Frazer et des avancées de l'anthropologie. Même si *Totem et Tabou* n'a pas subsisté dans la bibliothèque de Victor Brauner léguée au Centre Pompidou, il n'en demeure pas moins qu'il avait suscité de nombreuses secousses dans l'univers mental des surréalistes et la présence du *Rameau*

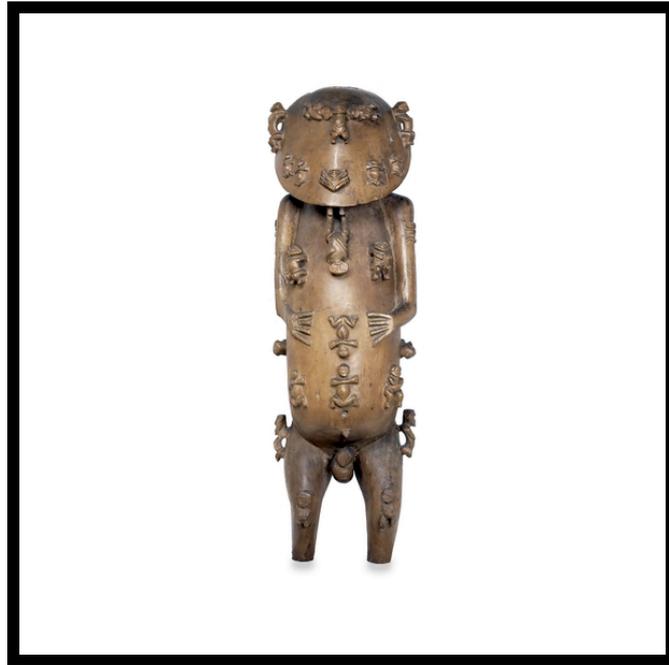
9 Sigmund Freud, Samuel Jankélévitch, *Totem et tabou: interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs* (1912), Paris: Payot, Bibliothèque scientifique, 1924. rééd. PUF, t. XI, 2005. Un exemplaire de l'édition de 1924 était dans la collection d'André Breton: voir à ce sujet: vente André Breton, Calmels-Cohen, Drouot Richelieu, Avril 2003, lot n° 1282.

10 Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*, première édition française traduite par Hélène Gros, Paris: Gallimard, les Documents bleus, 1925. Un exemplaire de cette édition était dans la collection d'André Breton: voir à ce sujet: vente André Breton, Calmels-Cohen, Drouot Richelieu, Avril 2003, lot n° 1283.



225 - Victor Brauner, *Totem de la subjectivité blessée II*, 1948

d'or<sup>11</sup> de Frazer dans sa bibliothèque personnelle corrobore cette proximité avec l'oeuvre de Freud.



Dans cet esprit, la parenté formelle qu'avait relevé William Rubin<sup>12</sup> entre *Force de concentration de Monsieur K* et la figurine de bois *Aa*<sup>13</sup> de Rurutu conservée au British Museum semble pertinente car c'est précisément à cette époque que se tissent les liens entre les primitivismes et la psychanalyse. La figurine de bois polynésienne a également la particularité de posséder un corps creux qui recevait, avant qu'elles ne soient détruites par les missionnaires, vingt-quatre petites figurines de bois sculptées à la manière de celles qui ornent la statuette. On comprend l'intérêt qu'ait pu susciter la vue de ce corps réceptacle pour Brauner car il cultive un lien métaphorique avec l'intériorité et le fonctionnement de la psyché comme lieu de production.

---

11 James George Frazer, Pierre Sayn (trad.), *Le Cycle du Rameau d'Or: le roi magicien dans la société primitive*, Paris: P. Geuthner, 1935. (Édition présente dans la bibliothèque de Victor Brauner). L'oeuvre de Frazer avait largement nourri *Totem et Tabou* de Freud et sera à l'honneur dans l'exposition internationale du surréalisme en 1947 à Paris.

12 William Stanley Rubin. "Primitivism" in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. vol.1, New York: Museum of Modern Art, 1984, p. 331. (Repris dans Didier Semin, *Victor Brauner*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1996, p. 24.)

13 Figure *A'a* en bois pua (*Fragraea* sp.), Rurutu, Iles Australes, Polynésie française, fin du XVIII e siècle, hauteur 117 cm, n° d'enregistrement Oc,LMS.19, London Missionary Society collections 1822 et acquise par The British Museum en 1911. (À l'origine la cavité dorsale contenait 24 petites figurines qui furent détruites en 1882)



Le corps comme réceptacle, comme lieu d'existence d'autrui est au coeur du développement de la sculpture de Brauner et *Nombre*<sup>14</sup> en sera la plus parfaite illustration. Au-delà de ce rapprochement formel, il serait aussi notable d'accorder au « K » de *monsieur K* la valeur du Kodausch<sup>15</sup> secret dans la mesure où il condense le tabou et son corollaire le totem dans ce qu'ils ont de sacré et de double, d'effrayant et de protecteur, et ce, conformément à l'introduction de *Totem et tabou*. L'oeuvre de Brauner saisira cette ambivalence du tabou car c'est « une force d'enchantement particulière qui s'attache à des personnes et esprits et qui peut être transférée à partir d'eux, en passant par des objets inanimés<sup>16</sup> ». Au moment où l'Europe voit triompher les totalitarismes, Victor Brauner applique les conclusions freudiennes dans la construction d'objets ayant des propensions à conjurer ce monde. « Les véritables sources du tabou, écrit Freud, jaillissent là où les pulsions humaines les plus primitives et en même temps les plus permanentes trouvent leur origine, dans la peur de l'action de puissances démoniques<sup>17</sup> ».

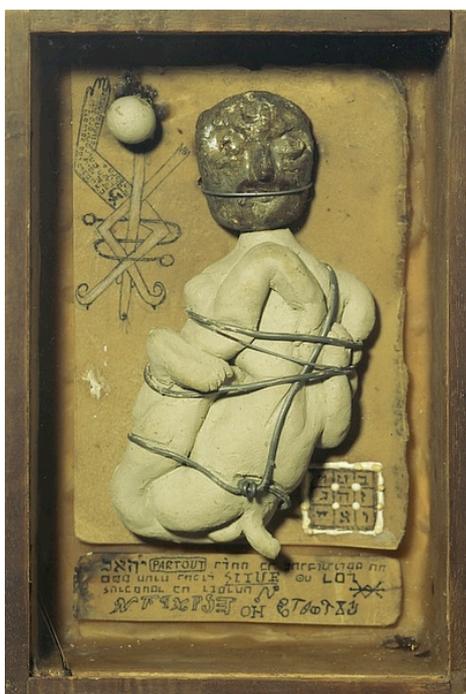
---

14 Victor Brauner, *Nombre*, plâtre, plomb, porcelaine, 164 x 64 x 64 cm, 1943, Musée Cantini, Marseille, Legs de Jacqueline Victor-Brauner.

15 Sigmund Freud, *op.cit.*, « le Kodausch des Hébreux devaient avoir le même sens que le tabou des Polynésiens et les désignations analogues chez beaucoup d'autres peuples de l'Amérique, de l'Afrique (Madagascar), du Nord et du Centre de l'Asie. Pour nous, le tabou présente deux significations opposées : d'un côté, celle de sacré, consacré; de l'autre, celle d'inquiétant, de *dangereux*, *d'interdit*, d'impur. ».

16 Sigmund Freud, *op.cit.*, p. 221.

17 *Ibid.*, p. 226.



Les objets de contre-empoisonnement<sup>18</sup> que fabriqua Brauner pendant la guerre se rattachent à cette double fonction du totem et du tabou; ils cristallisent l'interdit et la pulsion dans la mesure où leur fascination demande le toucher tandis que l'aspect repoussant sert d'exutoire. L'objet acquiert la double fonction du plaisir-désir associé au rejet-dégoût de toucher<sup>19</sup>. Il y a donc dans la sculpture surréaliste une sorte de renaissance totémique en ce qu'elle produit un objet d'empoisonnement, de fascination et de peur comme le totem du texte de Freud le suppose. Le petit nombre de sculptures qu'entreprend Victor Brauner dans les années 40 aux côtés de Michel Hertz<sup>20</sup> se place sous la même enseigne, car elles sont induites par une nécessité d'entretenir avec la peinture et le rêve des liens métaphoriques et parfois causals. Victor Brauner le relate précisément dans sa correspondance lorsqu'il comprend que seul l'objet qui naît de la métamorphose de ses peintures en sculptures, arrive au plus près du vivant<sup>21</sup>. La transcription de l'univers braunérien dans l'objet, place, comme c'était le cas pour le relief de 1934, les bases d'une dialectique tabou-totem au sens où l'entend

---

18 Voir notamment Victor Brauner, *Objet de contre-empoisonnement*, 1943, Cire, terre crue, plomb, fil de fer, papier, bois, verre, 25 x 13,8 x 5,2 cm, n° Inv : AM1982-229, Paris, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, Don de Jacqueline Victor-Brauner (Paris) en 1982.

19 *Sigmund Freud, op.cit.*, p. 232.

20 Voir Victor Brauner, Camille Morando, Sylvie Patry, *Victor Brauner, écrits et correspondances, 1938-1948: les archives de Victor Brauner au Musée national d'art moderne, Archives de la bibliothèque Kandinsky*. Paris: Centre Pompidou, 2005, p. 137-146.

21 *Ibid.*, p. 142. (lettre de Victor à Jacqueline, Paris, 28 juillet 1945, inv. 8818-871, Mnam, Centre Pompidou). Voir aussi cat. *Madeleine Novarina et le surréalisme: 2 octobre-19 décembre 1993*, maison des arts et loisirs-Thonon-les-Bains, Thonon-les-Bains: Maison des arts et loisirs, 1993.

Freud.



*Congloméros*,<sup>22</sup> oeuvre programmatique que Brauner réalise d'abord en dessins l'été 1941 devient, par conséquent et presque inéluctablement, une créature de plâtre remarquable par sa grande taille et ses formes complexes. Il s'agit d'un groupe de trois corps anthropomorphes, debout, se tenant sur trois paires de jambes et munie de quatre paires de bras. Les deux corps latéraux sont de type masculin tandis qu'au centre se dresse la figure de type féminin. Victor Brauner passe donc à la sculpture pour matérialiser dans une réalité tangible son géant éphialte<sup>23</sup> qui n'existait que par le dessin. L'étymologie grecque de l'éphialte renvoyant au cauchemar et dont la mythologie dit qu'il fut accompagné d'un frère jumeau et tué, lors de la gigantomachie mythique, d'une flèche dans chaque œil, l'une décochée par Apollon, l'autre par Héraclès. *Congloméros* a de surcroît une identité ambivalente rejoignant l'hermaphrodisme primordial que l'on retrouve dans la fondation des mythes et conformément aux conclusions développées Freud puis par C.G. Jung dont Victor Brauner connaît bien les développements<sup>24</sup>. Le passage à l'objet est donc une phase particulière dans la démarche surréaliste car il s'accorde à rendre possible la conciliation des contraires que sont le plein

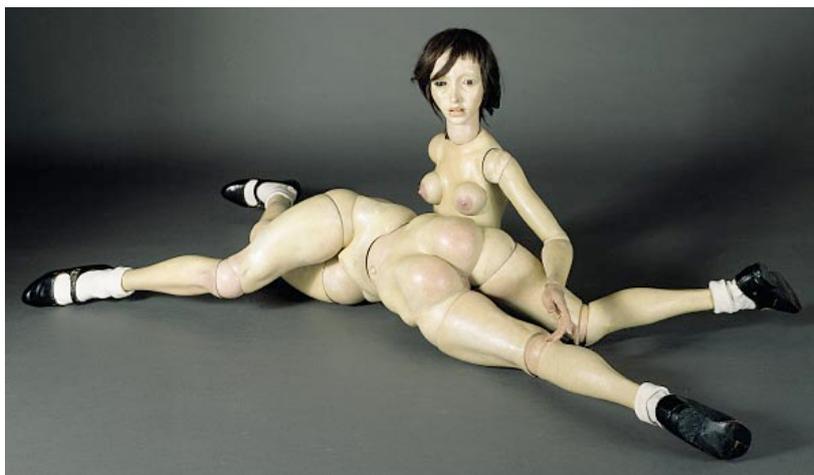
---

22 Victor Brauner, *Congloméros*, 1945, plâtre, Musée d'art moderne de la ville de Paris.

23 Terme employé par Victor Brauner dans une lettre à René Char datée du 24 juillet 1941. Voir Victor Brauner, Camille Morando, Sylvie Patry, *op.cit.*, p. 177.

24 Il subsiste dans la bibliothèque de Victor Brauner conservée à la bibliothèque Kandinsky cinq livres de Carl Gustav Jung: *L'Homme à la découverte de son âme: Structure et fonctionnement de l'inconscient*, Petite bibliothèque Payot, 53, Paris: Payot, 1963; *L'homme et ses symboles*, Paris: Pont Royal, 1964; *Métamorphoses de l'âme et ses symboles ; analyse des prodromes d'une schizophrénie*, Genève: Georg, 1953; *Problèmes de l'âme moderne*, Paris: Buchet/Chastel-Corrêa, 1960; *Un mythe moderne: des "signes du ciel"*, Paris: Gallimard, 1961.

et le vide comme métaphore de la dialectique freudienne de l'inconscient et du conscient. Le vide, l'invisible, le non-palpable, le caché, le non-vu est complémentaire du visible, du solide, du montré et ils sont consubstantiels dans la pensée de Brauner parce qu'ils puisent dans une herméneutique psychanalytique. Ainsi comme le rappelle André Breton, « le seul domaine exploitable par l'artiste devenait celui de la *représentation mentale pure*, tel qu'il s'étend au-delà de celui de la perception vraie. [...] L'important est que l'appel à la représentation mentale fournit, comme a dit Freud, « des sensations en rapport avec des processus se déroulant dans les couches les plus diverses, voire les plus profondes, de l'appareil psychique<sup>25</sup> ». En septembre 1924, dans *l'Introduction au discours sur le peu de réalité*, je proposais déjà de fabriquer « certains de ces objets qu'on n'approche qu'en rêve et qui paraissent aussi peu défendables sous le rapport de l'utilité que sous celui de l'agrément<sup>26</sup> ». Ces objets qu'on approche qu'en rêve se déploieront dans toute la constellation des artistes surréalistes parce qu'ils sont un espoir d'émancipation pour l'homme.



Dans les mêmes années, Hans Bellmer travaille inlassablement à la matérialisation d'une obsession sous la forme d'une poupée articulée<sup>27</sup>. La photographie et le dessin en seront les deux extensions. Bellmer s'aventure sur les terres d'Eros et de Thanatos sous le regard d'Hypnos dans la mesure où la poupée est sujette à exprimer un érotisme évident sans dissimuler les rouages de sa mécanique interne sous l'objectif de l'artiste. La poupée devient un objet photogénique par excellence puisqu'à

---

25 Ici André Breton cite Freud, « le moi et le ça », in *Essai de psychanalyse*, Paris: Payot, 1927, p. 186

26 André Breton, « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », *op.cit.*, t. II, p. 490-494.

27 Hans Bellmer, *La poupée*, 1935-1936, additions et réfections en 1945 et 1970-1971, Objet en bois peint, papier mâché collé et peint, cheveux, chaussures, chaussettes, 61 x 170 x 51 cm, Don de l'artiste à l'Etat 1972, attribution 1976, Musée national d'art moderne, Paris, Inv. : AM 1976-927

travers ce médium c'est l'« Unheimliche »<sup>28</sup> freudien qui s'en trouve exalté et glorifié. Objet à la frontière de l'animé et de l'inanimé, la poupée exprime une inquiétante étrangeté parce qu'elle est mise en scène de façon à égarer la conscience et à susciter une pulsion scopique fascinante. La poupée de Bellmer a donc aussi par sa qualité, comme les objets de Victor Brauner, tous les attributs d'une dialectique totem-tabou nuançant une littérature prolixe au sujet de la personnalité soi-disant perverse de l'artiste. Hans Bellmer se souvient aussi dans ses années de création de la poupée, combien l'ouvrage « Les phénomènes dits de matérialisation »<sup>29</sup> avait été fondateur en termes de musée imaginaire. Les illustrations montraient en effet, des fluides et des ectoplasmes anthropomorphiques qui démontraient, preuve par l'image, l'existence d'objets intérieurs; comme des matérialisations de monstres et d'obsessions de l'inconscient. On retrouvera dans les dessins de l'artiste nombres de références à cet ouvrage car la poupée, produit de l'imaginaire bellmérien, régurgitera elle aussi ses propres angoisses et rêves sous la forme d'ectoplasmes et de formes qui ont tout du mou et du fluide<sup>30</sup>. La sculpture ou plus précisément les objets surréalistes sont un terrain qui donne corps à l'inconscient tel qu'il est étudié et fantasmé par les artistes et les théoriciens du mouvement. On pourrait multiplier les exemples dans les rangs surréalistes tant les objets sont pensés à la lumière de la charge poétique qu'ils procurent et expriment, mais aussi des liens qu'ils tissent avec les images oniriques<sup>31</sup>. D'autres artistes en marge du surréalisme travailleront à élaborer des oeuvres en relation directe avec le totémisme. Anton Prinner<sup>32</sup>, sculpteur né la même année que Hans Bellmer arrive de Budapest à Paris à l'âge de vingt-cinq ans. De 1932 à 1937, il commence une période constructiviste avant de développer une statuaire monumentale en bois et à la taille directe ou en plâtre.

---

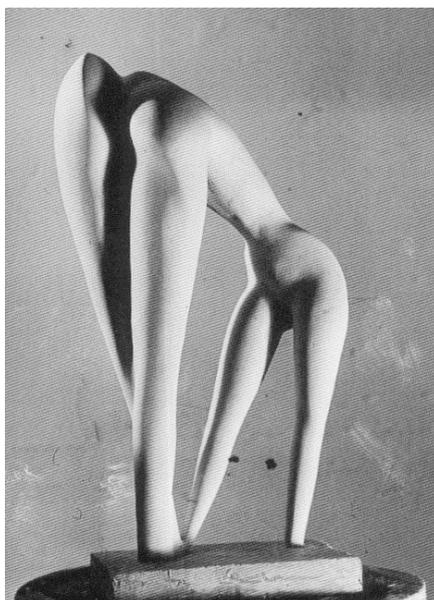
28 Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté: et autres essais*, Paris, Gallimard, connaissance de l'inconscient, 1994.

29 Juliette Alexandre-Bisson, *Les phénomènes dits de matérialisation; étude expérimentale*, avec une préface de J. Maxwell, Paris, Félix Alcan, 1914. (L'exemplaire de Hans Bellmer se trouve dans la bibliothèque de Christian d'Orgeix), voir notamment la planche XXII.

30 Voir notamment Hans Bellmer, *sans titre (femme vomissant)*, 1941, encre sur papier quadrillé, 22,5 x 17 cm, coll. particulière, reproduit dans *Hans Bellmer; Anatomie du désir*, sous la direction d'Agnès de la Baumelle, Paris, Gallimard, Centre Pompidou, 2006, p. 144.

31 Voir André Breton, « Crise de l'Objet », in *Cahiers d'Art*, mai 1936, repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.

32 Voir *Anton Prinner*, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne, 1er juillet au 1er octobre 2006, Paris-Les Sables d'Olonne, Panama-Musées, 2006.



En 1937 Prinner produit ses sculptures doubles qui constituent littéralement des condensations. Le *double personnage*<sup>33</sup> en plâtre, est un être acéphale dont le corps semble se dissocier pour laisser place à deux êtres de genre différents. L'oeuvre est proche formellement de la conception de *Congloméros* de Brauner bien qu'antérieure de quelques années dans la mesure où il est un hermaphrodite primordial dont les corps sont saisis dans la matière au point de la dissociation. Dès 1945, dans son atelier de la rue Pernety à Paris, non loin de l'atelier de Victor Brauner qu'il côtoie, Prinner façonne des géants dont la particularité tient au fort substrat totémique. Les visages auront les yeux grands ouverts ou au contraire totalement fermés, témoignant d'une dette envers le visible et par effet miroir envers l'intériorité. Toutes ses sculptures ont ce point commun qu'elles sont l'expression d'une cosmogonie en soi, propre à exprimer un monde et à interagir avec celui-ci. Freud n'est pas sans rappeler d'ailleurs le caractère universel du totem. « Le totem se différencie du fétiche, écrit Freud dans *totem et tabou*, en ce qu'il n'est jamais, comme celui-ci, une chose individuelle, mais toujours une espèce, en règle générale une variété d'animal ou de plante <sup>34</sup>».

---

33 Voir *Double personnage*, plâtre, 1937, et *femme-taureau*, granit, 1937. Reproduits dans *Anton Prinner, Ibid.*, p. 94-95.

34 *Sigmund Freud, Totem et tabou, op.cit.*, p. 315.

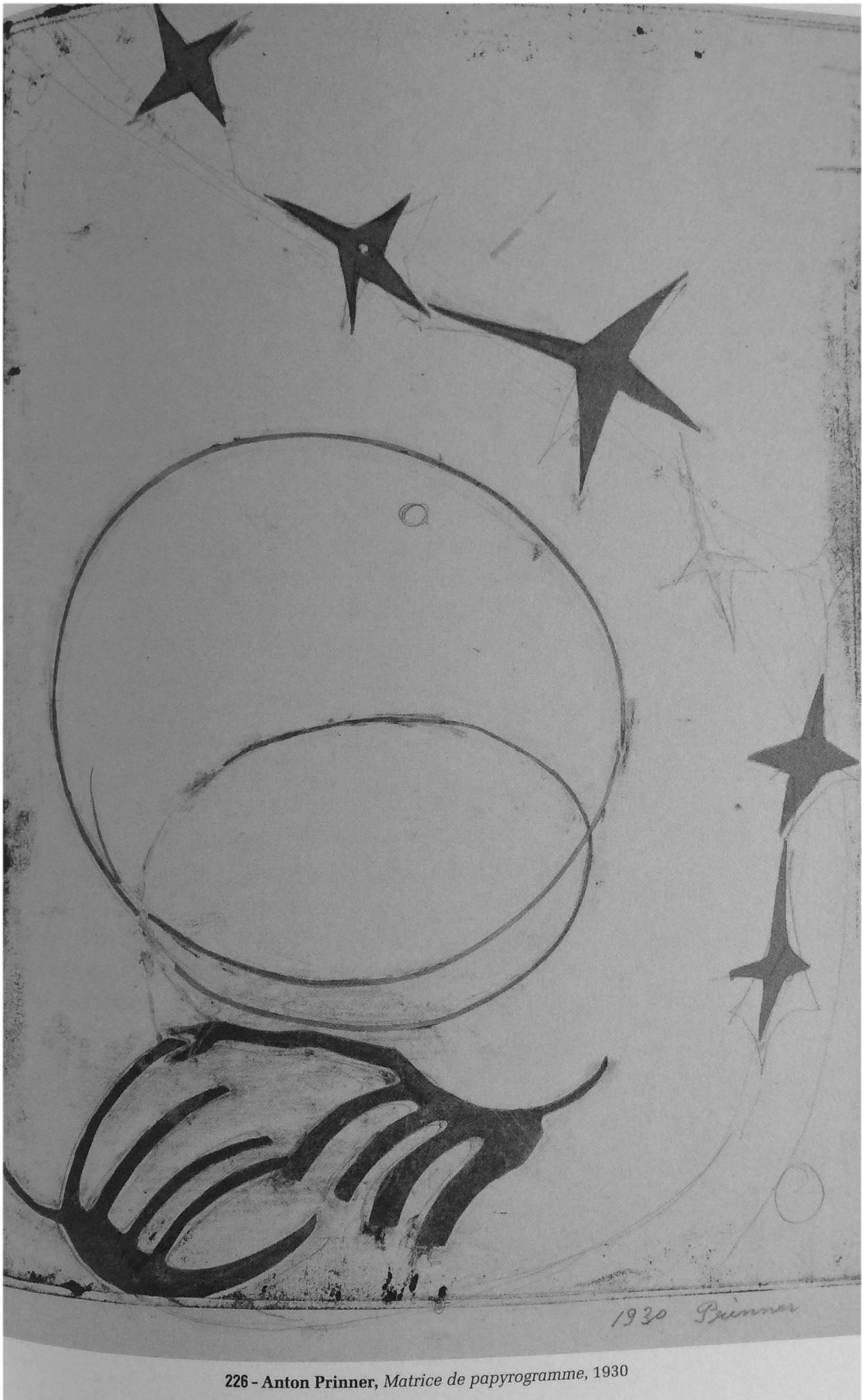


*La Femme Grand Siège (Om Mani Padme Hum)*<sup>35</sup> de 1953 procède du totem parce qu'elle n'est pas une femme en particulier, mais « une divinité protectrice <sup>36</sup>», une forme archétypale de la maternité. Le corps de cette *Femme Grand Siège* est réceptacle puisqu'il est à la fois trône et autel. Le trône ayant pour fonction de recevoir le « grand chef » où celui qui possède le plus grand tabou<sup>37</sup> et l'autel ayant une résonance très forte avec le totem. On le voit bien, la sculpture de Prinner entretient des ponts étroits avec des forces qu'il semble vouloir donner à ses oeuvres car il conçoit son art comme procédant une opération sur le monde. On est proche ici des conceptions surréalistes qui voyaient dans l'art le moyen de transformer le monde et de changer la vie. Les années d'après guerre auront plus encore cette perspective. La vocation de l'art d'être au fondement d'une mythologie propre à remodeler la sensibilité contemporaine sera au coeur des propositions des artistes proches ou en marge du surréalisme. Toute cette quête de Victor Brauner à Anton Prinner propose une lecture de la psyché qui est active et non assujettie au service d'une conscience utilitariste. Le continent

35 Anton Prinner, *La Femme Grand Siège (Om Mani Padme Hum)*, bois monoxyle, 1953, coll. Maître Binoche, Paris.

36 Victor Brauner dessine Anton Prinner en train d'exécuter *La Femme Grand Siège* et titre son dessin: « *Prinner et sa divinité* [sic] *protectrice*, 21 juin 1953, crayon de couleur et crayon sur papier, coll. Particulière. Reproduit dans *Anton Prinner, op. cit.*, p.137.

37 Voir Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op.cit.*, p. 222.



226 - Anton Prinner, *Matrice de papyrogramme*, 1930

inconscient joue un rôle de premier plan dans l'élaboration d'objets qui doivent être, selon les artistes, des projections dans la réalité afin d'enchanter le monde. C'était pourrait-on dire, une volonté de retrouver la fonction première de l'art, consubstantielle à la vie et propre à entretenir des liens de type totémique et magique avec l'Homme. André Breton insiste sur cet aspect dans un chapitre important de *l'Art magique* intitulé « Pour une psychanalyse des origines magiques de l'art <sup>38</sup> ». D'abord d'inspiration freudienne, les concepts psychanalytiques après 1945 seront largement élargis à la pensée de Jung. Freud puis Jung donnent ainsi les clefs d'un art qui sort des canons esthétiques attendus au profit d'une nécessité intérieure. « Il n'y a qu'un domaine, écrit Freud, où la « toute puissance des pensées » s'est maintenue aussi dans notre culture, celui de l'art. [...] C'est avec raison qu'on parle de l'enchantement de l'art et qu'on compare l'artiste à un enchanteur. Mais cette comparaison est peut-être plus significative qu'elle ne prétend l'être. L'art, qui n'a certainement pas commencé par être *l'art pour l'art*, était à l'origine au service des tendances qui pour une grande part se sont éteintes aujourd'hui. Parmi elles on peut supposer bon nombre d'intentions magiques <sup>39</sup> ». On peut comprendre, dès lors, que la diffusion de la psychanalyse en France dans l'entre-deux guerres aura été facilitée par les artistes parce qu'elle donnait une assise théorique à un art dans la vie.

---

38 Voir André Breton, « Pour une psychanalyse des origines magiques de l'art », in *L'art magique* (1955), *Oeuvres complètes*, op.cit., t. IV, p. 174-181.

39 *Ibid.*, p. 300-301.



227 - Victor Brauner, *Stable instable, plaine de Théus*, 1942

CET OUVRAGE,  
COMPOSÉ EN MELIOR ET BRAUER NEUE  
ET TIRÉ À 2 500 EXEMPLAIRES,  
A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER  
LE 17 MARS 2009  
SUR LES PRESSES  
DE L'IMPRIMERIE SNEL  
À LIÈGE (BELGIQUE).

© Les auteurs et le musées d'Art moderne Lille Métropole

*tous droits strictement réservés*

Dépôt légal : 1<sup>er</sup> trimestre 2009

ISBN : 9782869610804

# Le Musée d'art moderne Lille Métropole

Construit en 1983 par l'architecte Roland Simounet, le Musée d'art moderne Lille Métropole a fermé ses portes le 29 janvier 2006 pour des travaux d'extension et de modernisation. L'agrandissement réalisé par l'architecte Manuelle Gautrand permettra de présenter en permanence, à partir du printemps 2010, la collection d'art brut donnée en 1999 par l'association L'Aracine à la Communauté Urbaine de Lille. Le musée bénéficiera, dans sa nouvelle configuration, de vastes salles d'expositions temporaires, continuant ainsi à proposer des expositions d'envergure consacrées à l'art moderne, l'art contemporain et l'art brut. À sa réouverture, le musée sera le seul, sur un plan international, à proposer au public l'accès à une prestigieuse collection d'art moderne issue de la donation Geneviève et Jean Masurel, à un ensemble d'art contemporain de référence ainsi qu'à une collection d'art brut sans égale en France.

Une politique active d'expositions « Hors les murs » a permis de garder un contact fort avec le public. L'exposition *Hypnos* présentée à l'Hospice Comtesse à Lille associe des œuvres d'art moderne et d'art brut du musée à des prêts de collections publiques et privées européennes ; elle annonce la politique d'expositions transversales qui sera organisée à la réouverture du musée.

**F. Rofelin (Rofelín)**, *Podléška ze Siria*, 1939,  
technique mixte sur papier, 44 x 60 cm,  
Musée municipal de Nová Paka.  
Photo : Philip Bernard © DR

Prix : 22 euros

ISBN : 9782869610804



