



PARCOURS HISTOIRE DES ARTS DANS « MODERNITÉS PLURIELLES », LA NOUVELLE PRÉSENTATION DE LA COLLECTION MODERNE DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

THÉMATIQUE : ARTS, RUPTURES ET CONTINUITÉS

1. Le parcours *Arts, ruptures et continuités*
dans « Modernités plurielles »
2. Quelques propositions pédagogiques
3. Extraits de textes permettant de poser et d'approfondir
quelques questions, avant et après la visite
4. Manifestes, débats et paroles d'artistes
5. Bibliographie
6. Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts
B.O. n° 32 du 28 août 2008

Contact :

Professeurs relais primaire, collèges et lycées
<mailto:myriam.gasparini@centrepompidou.fr>

Concepteur-rédacteur :

Jean-Marie Baldner avec la collaboration de Claire Emond



THÉMATIQUE : ARTS, RUPTURES ET CONTINUITÉS

Les histoires des arts classiques font du premier XX^e siècle celui des avant-gardes européennes. *Modernités plurielles* montre que les avant-gardes, quelle que soit leur radicalité, se nourrissent d'une part d'emprunts, de citations, de détournements et d'une volonté de rupture où les continuités restent importantes, notamment dans la figuration et la représentation de la réalité, d'autre part qu'il est aujourd'hui impossible de penser les recherches artistiques européennes sans prendre en compte les influences réciproques, tant au niveau régional qu'au niveau mondial.

Avant-gardes. Issue du vocabulaire militaire, la notion d'avant-garde conquiert le monde artistique du XX^e siècle, affirmant la volonté de « combattre » l'ordre établi et de proposer de nouvelles formes, une nouvelle plasticité et de nouveaux modes de pensée – et de lutte – dans tous les domaines artistiques (littérature, arts plastiques, musique, danse, cirque), mais aussi très souvent dans les domaines politiques, sociaux et économiques.

Ruptures. Le futurisme est souvent représenté comme l'un des premiers mouvements avant-gardistes, avec le manifeste de Filippo Tommaso Marinetti, publié dans *Le Figaro* le 20 février 1909. Appelant à la modernité dans tous les domaines de la vie, de l'art à la cuisine, les futuristes promeuvent la dimension artistique de l'objet industriel, de la vitesse et du bruit de la ville. Des groupes d'artistes comme *Dada* s'érigent contre les valeurs traditionnelles, la bourgeoisie triomphante, la tradition du bon goût, contre la bêtise ambiante et le militarisme, et revendiquent, dans une démarche souvent provocatrice prônant le scandale comme mode d'action, le refus des codes et de l'aliénation esthétiques, interrogeant, avec le collage ou le « ready-made », la place du spectateur dans ce qui fait art. S'appuyant sur les recherches contemporaines en philosophie, en sciences sociales, en psychologie, en psychanalyse, en politique, mais aussi en physique, en optique, en mécanique, en résistance des matériaux..., architectes, peintres, sculpteurs, écrivains, musiciens, acteurs, cinéastes, circassiens... bousculent la représentation sociale et politique de l'artiste, et affirment sa part artisanale et industrielle dans une globalisation de la pensée et de l'action dans tous les domaines de la vie.

Continuités. La volonté de rupture se nourrit aussi de continuités, de références, par exemple à l'art d'avant la renaissance, à l'art populaire et naïf ou à quelques artistes du XIX^e siècle comme Ingres, y compris chez les mêmes artistes qui construisent leur œuvre dans un dialogue ou dans un aller-retour permanent entre réalisme, figuration, déconstruction et abstraction, dans une démarche où les perspectives de l'engagement politique et social ne sont pas toujours absentes. Face aux discours qui tendent à masquer ou à interpréter à leur aune les recherches extra-européennes, de nombreuses voix, comme le *Manifeste anthropophage*, se font entendre, en Amérique du Sud, dans les pays colonisés, en Chine, au Japon..., pour que soient prises en compte les traditions indigènes, la pluralité et la mixité de la modernité. L'éclatement des groupes lors de la Seconde Guerre mondiale et surtout après les années 1970, l'épuisement des discours et des récits fondés sur un horizon d'attente au début des années 1980 laissent cependant un héritage (place de l'objet et de la typographie, rôle et place de l'archive et de la mémoire, citation, sérialité, historicité, happening, performance, installation, statut de l'artiste...) qu'exploitent et travaillent de nombreux artistes contemporains.



1. Le parcours Arts, ruptures et continuité dans « Modernités plurielles »

Le parcours est conçu autour de quelques œuvres de l'accrochage *Modernités plurielles 1905-1970*, présentées en regard d'autres œuvres qui font sens avec elles. Chacune de ces œuvres est accessible sur le site du Centre Pompidou Virtuel, accompagnée d'une notice, des documents qui y sont liés et dont l'artiste est le sujet, ainsi que de dossiers pédagogiques qui permettent d'aborder la plupart des questions concernant les ruptures et les continuités dans les arts du XX^e siècle, parmi lesquels :

- Marie José Rodriguez (2013) *Modernités plurielles. Une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 à 1970. Les réalismes.*
- Vanessa Morisset (2009) *La Diffusion de l'art à travers les revues*
- Vanessa Morizet (2007) *Futurisme, rayonnisme, orphisme. Les avant-gardes avant 1914.*
- Marie José Rodriguez (2008) *Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive.*
- Vanessa Morisset (2003) *La Naissance de l'art abstrait.*
- Margherita Leoni-Figini et Danièle Rousselier (2002) *La Révolution surréaliste.*
- Norbert Godon (2010) *L'art cinétique.*
- Marie-José Rodriguez (2012) *Le monochrome.*

Dans le tableau suivant, figurent les références de ces dossiers ainsi que celles des œuvres qui peuvent être mises en correspondance avec celles du parcours : œuvres de la même époque figurant dans l'accrochage ou accessibles sur le site du Centre Pompidou, œuvres plastiques, littéraires, cinématographiques, musicales, scientifiques, contemporaines, antérieures ou postérieures aux œuvres du parcours. Pour des raisons pratiques, n'ont été retenues que les œuvres au moins partiellement accessibles sur la toile, et en priorité celles qui se trouvent dans les collections du musée national d'art moderne, Centre Pompidou. Pour tout complément, voir le catalogue de l'accrochage, Catherine Grenier. *Modernités plurielles. 1905-1970* (2013) Paris, Centre Pompidou, ainsi que le parcours déjà cité *Modernités plurielles. Une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 à 1970. Les réalismes*).

Dans la première moitié du XX^e siècle, la plupart des modernités s'appuient sur des revues ou des publications uniques où sont publiés manifestes, critiques et prises de position. L'accrochage propose ainsi plusieurs murs de revues devant lesquels on pourra s'arrêter. Certains de ces manifestes publiés sous forme de tracts, d'articles de journaux ou de livres ainsi que certaines de ces revues sont aujourd'hui consultables sur la toile, leurs numéros téléchargeables sur *Gallica* et sont, pour la plupart, accessibles à la bibliothèque Kandinsky. Voici une liste de quelques-unes de ces publications à retrouver sur les murs des salles et dans le dossier pédagogique *La Diffusion de l'art à travers les revues* (2009) :

- *Actual. Hoja de Vanguardia* (1921. Manuel Maples Arce)
- *Almanach der Blaue Reiter* (Vassily Kandinsky)
- *Apollon. Ezemesácnnyj hudozestvenno-literaturnyj zurnal* (Saint-Petersbourg 1909-1917. Sergueï Makovski)
- *Blast. Review of the Great English Vortex* (1914-1915. Percy Wyndham Lewis, Ezra Pound)
- *Blok. Czasopismo awangardy artystycznej* (1924-1926. Henryk Stazewski, Teresa Zarnowerowna, Mieczyslaw Szczuka, Edmund Miller)
- *Broom* (1921-1924. Harold Loeb, Alfred Kreymborg)
- *Dada. Recueil littéraire et artistique* (Zurich 1917-1921. Tristan Tzara)
- *De Stijl. Maandblad Voor de Beeldende Vakke* (1927-1928. Theo van Doesburg, Piet Mondrian)
- *Die Aktion* (Berlin 1911-1932. Franz Pfemfert, Paul Raabe)
- *Die Neue Kunst* (Munich 1913-1914. Hanns Amon, Henrich Franz Bachmair)
- *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* (Dresde 1918-1921)
- *Unu. Avantgarda literara* (1928-1932. Saša Pană)
- *Punct. Revista de arta constructivista internationala* (Bucarest 1924-1925. Scarlat Callimachi, Victor Brauner)
- *Integral. Revista de sinteza moderna* (Bucarest Paris 1925-1926. Max Hermann Maxy, Benjamin Fondane)
- *Der Sturm. Wohrenschrift für Kultur und die Künste* (Berlin 1910-1932. Herwarth Walden)
- *Documents. Archéologie Beaux-Arts Ethnographie Variétés* (Paris 1929-1934. Georges Bataille) (disponible sur Gallica)



PARCOURS HISTOIRE DES ARTS DANS « MODERNITÉS PLURIELLES »,
LA NOUVELLE PRÉSENTATION DE LA COLLECTION MODERNE DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

- LEF. Zurnal levogo fronta iskusstv [Front Gauche des Arts] (1923-1925. Vladimir Maïakovski)
- L'Esprit nouveau (Paris 1920-1925. Paul Dermée)
- Le Surréalisme au service de la révolution (Paris 1930-1933. André Breton)
- La Révolution surréaliste (Paris 1924-1929. Pierre Naville, Benjamin Péret, André Breton) (disponible sur le site Melusine de l'université Paris 3)
- Lacerba (Florence 1913-1915)
- Les Cahiers d'art (Paris 1926-1960. Christian Zervos). Voir Vanessa Morisset (2011), Christian Zervos. Un éditeur face à l'art de son temps.
- Les Soirées de Paris (Paris 1912-1914. Guillaume Apollinaire) (accessible sur Gallica)
- Littérature (Paris 1919-1924. André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon)
- Ma. Iroldami és képzomvészeti folyóirat (Budapest 1916-1925. Lajos Kassák)
- Martin Fierro (1924-1927. Evar Méndez)
- Minotaure (Paris 1933-1939. Albert Skira)
- ReD. Měsíčník pro moderní kulturu (Prague 1927-1931. Karel Teige)
- Verve (Paris 1937-1960. Stratis Eleftheriadi dit Tériade)
- Zenit. Internacionalna revija za umetnosti kulturu (Zagreb 1920-1926. Ljubomir Micić)
- Život (1921-1948)

Pour les références au B.O. (première colonne du tableau ci-dessous), se reporter au chapitre 6. En raison du nombre de références, il a semblé nécessaire de proposer une hiérarchie dans les parcours : figurent en gras quelques œuvres qui peuvent constituer un premier parcours de base sur le thème ruptures et continuités.

Ref. B.O	Salle	Œuvre 1	Œuvre 2	Références et dossiers	Correspondances
		Murs de revues			<u>Robert Ryman</u> (1930) <u>Sans titre</u> Triptyque. 1974. Laque glycérophtalique sur toile marouflée sur panneaux de bois. 182 x 546 cm. Chaque panneau : 182 x 182 cm.
C2 L2.1 L2.2	S3	<u>Le Douanier Rousseau</u> (Henri dit, 1844-1910). <u>Le Peintre et son modèle</u> . 1900 – 1905. Huile sur toile. 46,5 x 55,5 cm.			Guillaume Apollinaire. <u>Les Soirées de Paris</u> . 15 janvier 1914.
C1 C2 L1 L3	S3	<u>Vassily Kandinsky (1866-1944)</u> . <u>Improvisation XIV (1910)</u> . Huile sur toile. 74 x 125, 5 cm.	<u>Vassily Kandinsky Jungster Tag (Le Jugement dernier)</u> (1912). Peinture à l'eau et encre de Chine sous verre 33,6 x 45,3 cm. <u>Vassily Kandinsky. Gelb-Rot-Blau (Jaune-rouge-bleu)</u> . 1925. Huile sur toile 128 x 201,5 cm.	Margherita Figni et Myriam Gasparini (2007) <u>Vassily Kandinsky. Jaune-rouge-bleu 1925</u> . Vanessa Morisset (2003) <u>La Naissance de l'art abstrait</u> . Yari Vaniscotte (2009) <u>Kandinsky</u> .	<u>Vassily Kandinsky, Klänge : poèmes</u> , traduction Inge Hanneforth et Jean-Christophe Bailly, Paris, Christian Bourgois, 1987. Alexandre Scriabine, <u>Prométhée ou Le Poème du Feu</u> , Clavier à lumières, piano, choeur mixte, orgue et orchestre symphonique / Op. 60, 1908-1910.. Arnold Schönberg, <u>Theory of Harmony</u> , 1911. <u>String Quartet No. 1</u> in D minor Op. 7, 1905 ; <u>No. 2</u> in F sharp minor Op. 10, 1908 ; <u>No. 3</u> Op. 30, 1927 ; <u>No. 4</u> Op. 37, 1936. <u>Vassily Kandinsky (1911), Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier</u> , Paris, Gallimard Folio Essais, 1989. Esteban Buch, « Schönberg / Kandinsky. Une Correspondance ? », <u>L'Étincelle. Le journal de la création à l'Ircam</u> , 2009. <u>Schönberg Kandinsky, Correspondance. Écrits. Contrechamps</u> . N° 2, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme, 1984. Michel Henry, <u>Voir l'invisible. Sur Kandinsky</u> , Paris, PUF Quadrige,



PARCOURS HISTOIRE DES ARTS DANS « MODERNITÉS PLURIELLES »,
LA NOUVELLE PRÉSENTATION DE LA COLLECTION MODERNE DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

					2005.
C2 L1.1	S3	Pablo Picasso (1881-1973). <u>Le Guitariste</u>. Titre attribué : Le Joueur de guitare. 1910. Huile sur toile. 100 x 73 cm	Juan Gris (1887-1927). <u>Verre et paquet de tabac</u>. 1914. Gouache, mine graphite et papiers collés sur carton monté sur châssis. 27 x 22 cm	Vanessa Morisset (2007) <u>Pablo Picasso</u> . Vanessa Morisset (2007) <u>Le Cubisme</u> .	
C3 L1.1 L2.1	S5	Umberto Boccioni (1882-1916). <u>Nature morte à la bouteille</u>. 1912. Huile sur toile marouflée sur isorel. 52,7 x 52,7 cm.	Luigi Russolo (1885-1947). <u>Automobile in corsa</u> (1912). Huile sur toile 106 x 140 cm.	Vanessa Morizet (2007) <u>Futurisme, rayonnisme, orphisme. Les avant-gardes avant 1914</u> . Vanessa Morisset (2007) <u>Le mouvement des images</u> . Marie-José Rodriguez (2012) <u>De la lettre à l'image. Un choix d'œuvres dans les collections du musée</u> . Catherine Lascault (2001) <u>Œuvres sonores et plastiques. un choix</u> .	Luigi Russolo, <i>Intonarumori</i> , in <i>Sept pièces musicales bruitistes</i> . Paris, Les Éditions Marguerite Waknine, 2010. Maurice Lemaitre, <i>L'Art des bruits de Luigi Russolo</i> , Paris, Centre de créativité, 2003. Arnaldo Ginna et Bruno Corra, <i>Vita Futurista</i> , 1916. Anton Giulio Bragaglia et Riccardo Cassano, <i>Thais ou Perfido incanto</i> 1917. Jeff Mills, <i>Critical Arrangements</i> , Institut National de l'Audiovisuel, 2008.
C3 L1.1 L2.1	S5 S24	Gino Severini (1883-1966 Paris). <u>La Danse de l'ours au Moulin Rouge</u>. 1913. Huile sur toile. 100 x 73,5 cm.	Giacomo Balla (1871-1958). <u>Il Pianeta Mercurio passa davanti al sole</u> (La Planète Mercure passe devant le soleil). 1914. Huile sur papier gaufré. 61 x 50,5 cm. Gino Severini. <u>La Femme et la fille de l'artiste</u> (Jeanne et Gina). 1934-1935. Huile sur toile. 147 x 115 cm.		Gino Severini. <u>La Danse du pan-pan au "Monica"</u>. 1909 - 1960. Huile sur toile. 280 x 400 cm.
C3 L1.1	S5	Wladimir Baranoff-Rossiné (1888-1945) <u>La Forge</u>. Huile sur toile 162 x 210,5 cm.			Wladimir Baranoff-Rossiné. <u>Piano optophonique</u>. 1920-1923. Caisse en bois, lecteur-ampli., cassette stéréo, dispositif de projection et écran (2 à 4 m²). 239 x 120 x 164 cm. H auteur de la caisse, sans les pieds : 81 cm. (Reconstitution par Jean Schiffrine, 1971). Edvard Grieg, <i>Peer Gynt</i> . 1874.
C2 L1.3	S5	Raymond Duchamp Villon (1876-1918). <u>Le Grand Cheval</u> (1914 / 1955). Bronze, 100 x 55 x 95 cm.	Fernand Léger (1881-1985) Argentan - 1955 Gif-sur-Yvette). <u>Contraste de formes</u>. 1913. Huile sur toile. 100 x 81cm.	Vanessa Morizet (2007) <u>Le Cubisme</u> .	Fernand Léger, « Les Réalisations picturales actuelles », <i>Les Soirées de Paris</i> . III n° 25, Paris 15 juin 1914, p. 349-356 (téléchargeable sur Gallica). Repris in <i>Fonctions de la peinture</i> (1965), Paris, Denoël-Gonthier, réédition Paris, Gallimard Folio Essais, 1997, p. 39-54.
C1, C2 L2.1	S5	Mikhail F. Larionov (1881-1964). <u>Journée ensoleillée</u> (1913). Huile, pâte à papier et colle sur toile. 89 x 106,5 cm.	Natalia S. Gontcharova (1881-1962). <u>Les porteuses</u>. 1911. Un des neuf éléments du polyptique « les Vendanges ». Huile sur toile. 130, 5 x 101 cm.	Vanessa Morizet (2007) <u>Futurisme, rayonnisme, orphisme. Les avant-gardes avant 1914</u> . Marie José Rodriguez (2008) <u>Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive</u> .	Vladimir Maïakovski (1913). « De rue en rue », in Maïakovski. <i>Vers 1912-1930</i> , traduction Claude Frioux, Paris, L'harmattan, 2001, p. 75-76. Max Linder, <i>C'est le Tango qui est la cause de ça</i> (Titre postérieur : <i>Amour et Tango</i>), Film-sketch, Musique L. Logatti, 1913. Equipo Crónica (Rafael Solbes



**PARCOURS HISTOIRE DES ARTS DANS « MODERNITÉS PLURIELLES »,
LA NOUVELLE PRÉSENTATION DE LA COLLECTION MODERNE DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE**

					(1940 - 1981), Joan-Antoni Toledo (1940 - 1995), Manolo Valdés (1942)). <i>A Maiakovski</i> . 1976. Peinture acrylique et encre sur toile. 150 x 150 cm. David Bourliouk, <i>Une Gifle au goût du public, manifeste, Moscou</i> , décembre 1912, Édition Kouzmine et Dolinski.
C2 L2	S5	František Kupka (1871-1957) <i>Lignes animées</i> . 1920 / 1933. Huile sur toile 193 x 200 cm.	František Kupka. <i>Musique</i> (1930 - 1932). Huile sur toile. 85 x 93 cm.	Bertrand Vieillard (2013) <i>Cercles et carrés</i> . Vanessa Morisset (2003) <i>La naissance de l'art abstrait</i> .	František Kupka (1997), <i>La Création dans les arts plastiques</i> . Paris, Cercle d'art. Arthur Honegger, <i>Pacific 231. Mouvement symphonique n° 1</i> . H. 53, 1923. John Cage. <i>Sonates et interludes pour piano préparé</i> , 1946-1948..
C1, C3 L1.3	S7	Erró (Gudmundur Gudmundsson dit, 1932). <i>Le Bain Turc</i> . vers 1979 - 1980. Série Les portraits de cosmonautes. Ill. de magazines découpées et collées. 24,4 x 17 cm.	Martial Raysse (1936). <i>Made in Japan - La grande odalisque</i> . 1964. Peinture acrylique, verre, mouche, passementerie en fibre synthétique, sur photographie marouflée sur toile; 130 x 97 cm.	<i>Exposition « Chefs-d'œuvre ? »</i> . <i>Approches, Fragments, Filiation</i> . Centre Pompidou-Metz. <i>Erró. 50 ans de collages</i> (2010). Vidéo 9 min. 52 s. Vanessa Morisset (2010) <i>Le nouveau réalisme</i> . Alice fleury (2010) <i>Big Bang. Subversion</i> . Margherita Leoni-Figini (2007) <i>Le corps dans l'œuvre</i> .	Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867). <i>Une Odalisque</i> (dite <i>La Grande Odalisque</i>). 1814. 91 x 162 cm. Musée du Louvre .
C2 L1.1	S11	Robert Delaunay (1885-1941). <i>Une Fenêtre</i>. 1912. Huile sur toile. 111 x 90 cm. Robert Delaunay. <i>Formes circulaires, Soleil n° 2</i>. 1912 - 1913. Peinture à la colle sur toile. 100 x 68,5 cm.	Sonia Delaunay (Sarah Sophie Stern Terk dit, 1885-1979). <i>Prismes électriques</i> (1914). Huile sur toile 250 x 250 cm. Sonia Delaunay & Blaise Cendrars. <i>La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France</i> (1913). Aquarelle, texte imprimé sur papier simili Japon, reliure parchemin peint, 199 x 36 cm. Stanton MacDonald-Wright (1890-1970). <i>La Prophétie</i> (Titre attribué : <i>Suite-sommeil</i>). 1955. Huile sur toile. 122 x 91,5 cm. Morgan Russel (1886-1953). <i>A la vie de la matière</i> . 1925. Huile sur carton. 61,5 x 50,5 cm.	Marie José Rodriguez (2008) <i>Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive</i> . Vanessa Morizet (2007) <i>Futurisme, rayonnisme, orphisme. Les avant-gardes avant 1914</i> .	Guillaume Apollinaire (1918), « Les Fenêtres », in « Ondes », <i>Calligrammes</i> , Paris, Poésie Gallimard, 1969, p. 25-26. <i>Le bestiaire ou Cortège d'Orphée</i> , Illustration des bois de Raoul Dufy (1920), In <i>Alcools</i> . Paris, Poésie / Gallimard. 1970. p. 143-177. Blaise Cendrars, Marius Constant. <i>Trois Poèmes élastiques, pour chœur mixte et orchestre de Barbarie (ad libitum)</i> .



PARCOURS HISTOIRE DES ARTS DANS « MODERNITÉS PLURIELLES »,
LA NOUVELLE PRÉSENTATION DE LA COLLECTION MODERNE DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

C1 L2	S13, 14, 15	<u>Kasimir Malevitch</u> (1878-1935). <u>Carré noir</u> . 1923-1930. Huile sur plâtre. 36,7 x 36,7 x 9,2 cm.	<u>Kasimir Malevitch</u> . <u>Croix noire</u> . 1923-1926. Plâtre et verre peint. 9,4 x 12,6 x 12,4 cm.	Vanessa Morisset (2003) <u>La naissance de l'art abstrait</u> . Marie-José Rodriguez (2012) <u>Le monochrome</u> .	
C1 L2.1 L2.3	S18	<u>Tarsila (Tarsila Do Amaral dit, 1886-1973) A Cuca</u> . 1924. Huile sur toile. 60 x 72,5 cm.	<u>Monteiro</u> (Vincete Do Rego Monteiro dit, 1899-1970). <u>O Menino e os bichos</u> (L'Enfant et les bêtes). 1925. Huile sur toile. 65 x 81 cm. <u>Monteiro</u> . <u>Le buveur</u> . 1925. Huile sur toile. 85 x 84,5 cm. <u>Flávio de Carvalho</u> (Flavio De Rezende Carvalho dit, 1899-1973). <u>Portrait de l'âme du Professeur Rivet</u> . 1952. Huile sur toile. 92 x 73 cm.	Marie-José Rodriguez (2013) <u>Modernités plurielles. Une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 à 1970. Les réalismes</u> . "Les oeuvres". In <u>Art d'Amérique latine 1911-1968</u> .	<u>André Lhote</u> (1885-1962). <u>Portrait de femme (Portrait face et profil)</u> . 1917. Huile sur toile. 35 x 27 cm. Oswald de Andrade « Manifeste anthropophage », <u>Revista de Antropofagia</u> , Année I n° 1, mai 1928, p. 7 <u>Tarsila Do Amaral</u> . <u>Abaporu</u> . 1928. Huile sur toile. 85 x 73 cm. <u>MALBA</u> (Musée de arte latino-americana de Buenos Aires). Mário de Andrade (1928), <u>Macunaima</u> . Traduction Jacques Thieriot, <u>Macounaima</u> , Paris, Flammarion, 1979. Voir aussi le film de Joaquim Pedro de Andrade, <u>Macunaima</u> , 1970. <u>Oswald de Andrade</u> , <u>Manifesto da Poesia Pau Brasil</u> , 1924. <u>Oswald de Andrade</u> <u>Anthropophagies</u> , traduction Jacques Thieriot, Paris, Flammarion, 1982. <u>Blaise Cendrars</u> , <u>Feuilles de route</u> . Dessins de Tarsila, Paris, Au Sans Pareil, 1924. <u>Flávio de Carvalho</u> , « A Cidade do homem nu », <u>IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo</u> , Rio de Janeiro, 1930, in <u>Diário da Noite</u> . 1 ^{er} juillet 1930. Voir aussi Inti Guerrero, "Flávio de Carvalho", <u>Aterall</u> , n° 24, 2010 ; ainsi que <u>Museu de Arte Moderna de São Paulo</u> . <u>David Alfaro Siqueiros</u> (1896-1974), <u>Manifeste pour un Art Révolutionnaire Mexicain</u> . Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos dit, 1890-1974). <u>Samba</u> . <u>Darius Milhaud</u> , <u>Le Bœuf sur le toit</u> . Ballet. op. 58, Argument <u>Jean Cocteau</u> , costumes <u>Guy-Pierre Fauconnet</u> , décors <u>Raoul Dufy</u> (voir <u>les études pour Le Bœuf sur le toit</u>), 1920. Voir aussi « Le Bœuf sur le toit (1919) », in <u>Notes sur la musique, essais et chroniques</u> . Textes réunis et présentés par Jermy Drake, Paris, Flammarion, 1982, p. 97.
C1 L2.1 L2.3	S18	<u>Emiliano Augusto Di Cavalcanti</u> (1897-1976). <u>Danse populaire brésilienne</u> . 1937. Huile sur toile. 114 x 146 cm.	<u>Monteiro</u> . <u>A Caçada (La chasse)</u> . 1923. Huile sur toile. 202 x 259,2 cm. <u>Candido Portinari</u> (1903-1962). <u>Composition</u> . 1945. Huile sur toile. 179 x 150 cm.		Catalogue de l'exposition <u>Semana de Arte Moderna S. Paulo</u> , 13-17 février, 1922. <u>Heitor Villa-Lobos</u> (1887-1959), <u>Bachianas brasileiras</u> , 1930-1945. Humberto Mauro, <u>O Descobrimento do Brasil</u> , Noir et blanc, 60 min, 1936. <u>Nelson Pereira dos Santos</u> , <u>Como</u>



PARCOURS HISTOIRE DES ARTS DANS « MODERNITÉS PLURIELLES »,
LA NOUVELLE PRÉSENTATION DE LA COLLECTION MODERNE DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

			<p><u>Lasar Segall</u> (1891-1957). <i>Un Atelier de peintre avec une accordéoniste</i>. 1937. Huile sur toile. 93,2 x 65,2 cm.</p>		<p><i>era gostoso meu Frances (Qu'il était bon mon petit français)</i>, 1971, Couleurs. 84 min.</p> <p>Luiz Alberto Pereira, <i>Hans Staden</i>. Couleurs, 1999, 92 min.</p> <p>Vinicius de Moraes, <i>Orfeu da Conceição</i>, Rio de Janeiro, Editora Dois Amigos, 1956. Voir aussi le film de Marcel Camus, <i>Orfeu Negro</i>, Couleurs, Musique : Antônio Carlos Jobim et Luiz Bonfá, 1959, 105 min.</p>
C1 L2.1 L2.3	S18	<p><u>Pedro Figari</u>. (1861-1938). <i>Danse nègre / Candome</i>. n.d.. Huile sur carton. 50 x 69,5 cm.</p>	<p><u>Alfredo Gramajo Gutiérrez</u> (1893-1961). <i>Un Entierro en mi pueblo (Un Enterrement dans mon village)</i>. 1920. Huile sur carton. 58,5 x 78,5 cm.</p> <p><u>Julia Codesido</u> (1892-1979). <i>Indiennes Huancas</i>. 1931. Huile sur toile. 106 x 116 cm.</p>		
C1 L2.1 L2.3	V17-20	<p><u>Xu Beihong</u> (1896-1953). <i>Arbres et personnage</i>. Ancien titre : <i>Souvenir de Pékin au temps critique de l'année Ren-Shen</i> (Oeuvre exécutée lors de l'invasion de la Mandchourie par l'armée japonaise). 1932. Encre et lavis d'encre sur papier. 108,2 x 108,4 cm.</p>	<p><u>Yun Gee</u> (1906-1960). <i>M. Pierre Mille</i>. Titre attribué : <i>Portrait de M. Pierre Mille</i>. [avant 1938]. Huile sur toile. 91,5 x 73 cm.</p>		
C1 L2.1 L2.3	S23 et V17-20	<p><u>Léonard Foujita</u> (Tsuguharu Foujita dit, 1886-1968). <i>L'Amitié</i>. 1924. Huile et colle sur toile. 146 x 89 cm.</p>	<p><u>Torajiro Kojima</u> (1881-1929). <i>Automne</i>. avant 1920. Huile sur toile. 200 x 136 cm.</p>		
C1, C2 L1.1	S20	<p><u>Tamara de Lempicka</u> (Tamara Gorska dit, 1898-1980). <i>Arums</i>. Titre attribué : <i>Nature morte aux arums et au miroir</i>. 1935. Huile sur toile. 65,8 x 49,2 cm.</p>	<p><u>Tamara de Lempicka</u>. <i>Jeune Fille en vert</i>. [1927 - 1930]. Huile sur toile. 61,5 x 45,5 cm.</p> <p><u>Marc Chagall</u> (1887-1985). <i>Bella au col blanc</i>. 1917. Huile sur toile de lin; vernis. 149 x 72 cm.</p>	<p><u>André Lhote</u> (1885-1962). <i>Portrait de femme (Portrait face et profil)</i>. 1917. Huile sur toile. 35 x 27 cm.</p> <p><u>André Lhote</u>. <i>La Vie de famille</i>. 1942. Huile sur toile. 60 x 81 cm.</p> <p><u>Maria Blanchard</u> (1881-1932). <i>L'Enfant à la glace</i>. 1925. Huile sur toile. 162 x 99,5 cm.</p> <p><u>Chana Orloff</u> (1888-1968). <i>Femme accroupie</i>. 1925. Bronze doré. 116 x 77 x 62 cm.</p>	
C1 L2.1 L2.3	S21	<p><u>Ivan Meštrović</u> (1883-1962). <i>Femme à la harpe</i>. Avant 1932. Haut relief. Bronze. 198 x 71,05 x 7 cm.</p>	<p><u>Mahmoud Mokhtar</u> (1891-1934). <i>Arous el-Nil (La Fiancée du Nil)</i> (vers 1929). Sculpture Pierre. 150 x 36 x 24 cm.</p> <p><u>Paul Joostens</u> (1889-1960). <i>A l'Afrique</i>. 1920. Huile sur toile. 118,5 x 91 cm.</p>		<p><u>Ivan Meštrović</u>. <i>L'Élan de la France</i>. vers 1929. Bronze. 52 x 57 x 14,5 cm Maquette du Monument de la reconnaissance à la France (ou Monument pour la France) érigé à Belgrade en 1930.</p>
C1 L1.3 L2.3	S22	<p><u>Diego Rivera</u> (1886-1957). <i>Les Vases communicants</i>. 1938. Gouache sur papier marouflé sur toile. 93 x 121 cm.</p>	<p><u>Ruffino Tamayo</u> (1899-1991). <i>L'Homme qui chante</i>. 1950. Huile sur toile. 196 x 130 cm.</p>	<p>Marie-José Rodríguez (2013) <i>Modernités plurielles. Une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 à 1970. Les réalistes</i>.</p>	<p><u>Jose Clemente Orozco</u> (1883-1949). <i>Nu de femme</i>. 1945. Encre de Chine sur papier vergé filigrané (couronne, fleur de lys, P et C). 55,4 x 39,5 cm.</p> <p>Pierre Reverdy, « Sur le cubisme », <i>Nord-Sud. Revue littéraire</i>, n° 1, 15 mars 1917, réimpression fac simile Paris, Jean-Michel Place, 1980.</p>



PARCOURS HISTOIRE DES ARTS DANS « MODERNITÉS PLURIELLES »,
LA NOUVELLE PRÉSENTATION DE LA COLLECTION MODERNE DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

C3 L1.1 L1.3	S22	René Magritte (1898-1967). <u>Le Modèle rouge</u>. 1935. Huile sur toile marouflée sur carton. 56 x 46 cm.	René Magritte. <u>Le Stropiat</u>. 1948. Huile sur toile marouflée sur contreplaqué, 59,5 cm x 49,5 cm.	Alice Flauray (2010) <u>Big Bang. Subversion</u> . Marie-José Rodriguez (2012) <u>De la lettre à l'image. Un choix d'œuvres dans les collections du musée</u> . Margherita Leoni-Figini et Danièle Rousselier (2002) <u>La Révolution surréaliste</u> . Vanessa Morisset (2007) <u>L'art surréaliste</u> . Margherita Leoni-Figini (2007) <u>Le corps dans l'œuvre</u> .	Vincent Van Gogh « Souliers ». <u>Van Gogh Museum</u> . Amsterdam. 1886. <u>Harvard Art Museums/Fogg Museum</u> . 1886-1887. <u>Baltimore Museum of Art</u> . 1887. Pierre Souvestre et Marcel Allain (1911-1963) <u>Fantômas</u> , Paris, Fayard. Voir aussi Louis Feuillade, <u>Fantômas</u> , 1-V, 1913-1914. Jacques Derrida, <u>La Vérité en peinture</u> Chapitre 4, « Restitutions. De la vérité en peinture », Paris, Champs Flammarion, 1978, p. 291-436. Michel Foucault (1973), <u>Ceci n'est pas une pipe</u> , Paris, Fata Morgana réédition 2010. Voir le site <u>Mélusine</u> du Centre de Recherches sur le Surréalisme de l'université Paris III. Camille Goemans, René Magritte, Paul Nougé, <u>Distances</u> , revue fondée en 1928. Paul Nougé (1956), <u>Histoire de ne pas rire</u> , Lausanne, L'âge d'Homme 1980. <u>L'Expérience continue</u> (1966) Lausanne, Cistre - Éditions L'Âge d'Homme, 1981.
C1, C2, C3 L1.1 L1.2 L2.2 L2.3	S22- 23	Alberto Giacometti (1901-1966). <u>Femme</u> [1953 - 1954]. Bronze. 10,5 x 4 x 3,5 cm.	<u>L'atelier d'André Breton</u> Alberto Giacometti (1901 Stampa Suisse - 1966 Coire Suisse). <u>Objet désagréable</u> . 1931. Plâtre original. 10,4 x 49,3 x 15 cm. Victor Brauner (1903 <u>Piatra Neamt Royaume de Roumanie</u> - 1966 Paris). <u>Prestige de l'air</u> . 1934. Huile sur toile. 146 x 113,5 cm.	Madeleine Aktypi (2013) <u>Le surréalisme et l'objet</u> . Margherita Leoni-Figini (2002) <u>La Révolution surréaliste</u> . Pierre Ryngaert (2009) <u>La subversion des images. Surréalisme, photographie, film</u> . Margherita Leoni-Figini (2004) <u>L'objet dans l'art du XX^e siècle</u> . Vanessa Morisset (2007) <u>L'art surréaliste</u> .	
C1, C2 L2.2	S24	Pablo Picasso 1881-1973). <u>Arlequin</u>. Titre attribué : <u>le peintre Salvado en arlequin</u>. 1923. Huile sur toile. 130 x 97 cm.	Pablo Picasso. <u>Rideau de scène du ballet "Parade"</u>. 1917. Peinture à la colle sur toile. 1050 x 1640 cm.		Guillaume Apollinaire, « Parade et l'Esprit nouveau ». <u>Programme de Parade</u> , publié en avant-première dans <u>Excelsior</u> , 11 mai 1917, repris in <u>Chroniques d'art</u> , Paris, Gallimard Folio Essais, p. 532-534. Jean Cocteau, « Avant Parade ». <u>Excelsior</u> , 18 mai 1917, p. 5.
C1, C3 L1.1 L1.3	S24- 25, 26	Otto Dix (1891-1969). <u>Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden</u> (Portrait de de la journaliste Sylvia von Harden). Titre attribué : <u>Portrait de femme</u>. 1926. Huile et tempera sur bois. 121 x 89 cm.	Otto Dix. <u>Erinnerungen an die Spiegelsäle von Brüssel</u> (<u>Souvenirs de la galerie des glaces à Bruxelles</u>). 1920. Huile et glacis sur fonds d'argent sur toile. 124 x 80,4 cm.		Christian Schad (1894-1982). <u>Graf St-Genois d'Anneaucourt</u> (Portrait du comte St-Genois d'Anneaucourt). 1927. Huile sur bois. 103 x 80,5 cm.



**PARCOURS HISTOIRE DES ARTS DANS « MODERNITÉS PLURIELLES »,
LA NOUVELLE PRÉSENTATION DE LA COLLECTION MODERNE DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE**

C1 L1.3 L2.2	S25	Gianfilippo Usellini (1903-1971). <i>Les Nuages</i>. 1937. Détrempe grasse sur bois. 130 x 70 cm.			
C1 L1.1	S24- 25	Joan Miró (1893-1983). <i>Intérieur</i>. Titre attribué : <i>La Fermière</i>. 1922-1923. Huile sur toile. 81 x 65,5 cm.		Margherita Leoni-Figini (2004) <i>Joan Miró. La naissance du monde</i> .	Fundació Joan Miró. Barcelone.
C1, C3 L1.1 L1.3	S26	George Grosz (Georg Ehrenfried Gross dit, 1893-1959). <i>Weg allen Fleisches II</i>. (<i>Ainsi va toute chair II</i>). 1931. Huile sur toile. 100,5 x 81 cm.	George Grosz. <i>Remember Uncle August, the Unhappy Inventor</i>. (<i>Ein Opfer der Gesellschaft / Victime de la société / Souviens-toi de l'oncle Auguste, le malheureux inventeur</i>). 1919. Huile, crayon, papiers et cinq boutons collés sur toile. 49 x 39,5 cm.		Pierre Mac Orlan, « Et quelques hommes. George Grosz », in <i>Masques sur Mesure</i> , Paris, Gallimard, 1937. Voir aussi Pierre Mac Orlan, Gilbert Sigaux (ed.), « George Grosz ou la beauté du malheur », in <i>Masques sur Mesure</i> , I Paris, Le Cercle du Bibliophile, 1970.
C1, C2 L1.1	S26	Auguste Herbin (1882-1960). <i>Les Joueurs de boules n°2</i>. 1923. Huile sur toile. 146 x 114 cm.	Yves Alix (1890-1969). <i>Le Maître de moisson</i>. 1921. Huile sur toile. 200 x 162 cm. Marcel Gromaire (1892-1971). <i>Le Vagabond</i>. 1939. Huile sur toile. 100 x 81 cm. Georges Rouault (1871-1958). <i>Mendiant</i>. 1937 - 1949. Huile, gouache, encre sur papier marouflé sur toile. 48,2 x 31,6 cm.		
C1, C3 L2.3	S31	Frans Kraicberg (1921). <i>Fragment écologique n°5</i>. 1973-1974. Bois 235 x 152 x 43 cm.			Espace Kraicberg. Pierre Restany, <i>Manifeste du Naturalisme Intégral</i> (ou <i>Manifeste du Rio Negro</i>), 1978.
C2, C3 L2.2	S33	Manuel Álvarez Bravo (1902-2002). <i>La Buena Fama durmiendo</i>. 1938. Tirage de 1983. Epreuve gélatino-argentique. 20,6x25,2 cm.	Manuel Álvarez Bravo. <i>Obrero en huelga asesinado</i> (<i>Après l'émeute, Ouvrier gréviste assassiné</i>). 1934. Epreuve gélatino-argentique. 20,1 x 25,2 cm.		Olivia Speer, « Manuel Álvarez Bravo et le réalisme magique », <i>Jeu de Paume, Le magazine</i> , 2013. André Breton, « Souvenir du Mexique », <i>Minotaure</i> , n° 12-13, mai 1939, p. 31-52, repris partiellement in <i>La Clé des champs</i> , Paris, Le Sagittaire, 1953, et Paris, Gallimard La Pléiade, 1999, Tome III, p. 677-683 et 948-955. Octavio Paz, « Face au temps À Manuel Alvarez Bravo », in « Vu et dit », <i>Le feu de chaque jour</i> , traduction Claude Esteban, Paris, NRF Poésie Gallimard, 1990, p. 186-188. Voir <i>Manuel Álvarez Bravo. Un photographe aux aquets (1902-2002)</i> . Jeu de Paume. Dossier enseignants, 2012. Octavio Paz, <i>Instante y Revelacion</i> . México, Arturo Munoz, 1982.



**PARCOURS HISTOIRE DES ARTS DANS « MODERNITÉS PLURIELLES »,
LA NOUVELLE PRÉSENTATION DE LA COLLECTION MODERNE DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE**

C3 L1.1 L1.2 L1.3	S35	Jean Dubuffet (1901-1985). <i>Le Métafizyx</i> (1950). Huile sur toile 116 x 89,5 cm.		Duplaix Sophie. Jean Dubuffet (1901-1985). <i>Le Métafizyx</i> Extrait du catalogue Collection art moderne, sous la direction de Brigitte Leal, Paris, Centre Pompidou, 2007. Margherita Leoni-Figini (2007) <i>L'œuvre et son espace</i> . Leoni-Figini Margherita (2001) <i>Jean Dubuffet (1901-1985) Exposition du centenaire</i> . Margherita Leoni-Figini (2010) <i>Qu'est-ce que la beauté ?</i> Margherita Leoni-Figini (2007) <i>Le corps dans l'œuvre</i> .	Jean Dubuffet, « Corps de dames » <i>Prospectus et tous écrits suivants</i> réunis et présentés par Hubert Damisch, Paris, Gallimard, 1966-1995.
C1, C3 L1.3 L2.3		Murs et vitrines de revues : <i>Black Orpheus</i> , <i>Abbia</i> , <i>Présence africaine</i>			
C1, C3 L1.3 L2.3	S36	Nicolas Ondongo (1933-1990). <i>Marché en A.E.F.</i> 1958. Huile sur toile. 62.1 x 73.8 x 3.	Marcel Gotène (v. 1935-2013). <i>Sans titre</i> . Vers 1960. Gouache sur toile. 141 x 200 x 2.7cm.		
C1, C3 L1.3 L2.3	S36	Iba N'Diaye (1928-2008). <i>Sans titre</i> . 1970. Huile sur toile. 146 x 97 cm			
C1, C3 L1.3 L2.3	N37	Baya (Hadda Fatma-Mahieddine dite, 1931-1998). <i>Sans titre</i> . 1966. Instruments de musiques et oiseaux. Gouache sur papier. 100 x 150 cm.			
C1, C3 L1.3 L2.3	S39	Behjat Sadr (1924-2009). <i>Sans titre</i> . 1974. Huile sur toile. 87 x 170 cm.			
C1, C3 L1.3 L2.3	S39	Ahmed Cherkaoui (1934-1967). <i>Le Couronnement</i> . 1964. Huile sur toile. 91 x 119 cm	Farid Belkahia (1934). <i>Hommage à Gaston Bachelard</i> . 1984. Teinture sur peau. 320 x 195 cm.		
C1, C3 L1.3 L2.3	S39	Shafic Abboud (1926-2004). <i>Composition</i> . 1965. Huile sur toile. 146 x 113 cm.			



**PARCOURS HISTOIRE DES ARTS DANS « MODERNITÉS PLURIELLES »,
LA NOUVELLE PRÉSENTATION DE LA COLLECTION MODERNE DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE**

C1, C3 L1.3 L2.2	S7	Barbara Kwasniewska (1931). <i>Odalisque</i> . 1968. Eau forte sur papier vélin d'Arch. 76 x 56,5 cm.	<u>Henri Matisse</u> (1869-1954). <i>L'Algérienne</i> . printemps 1909. Huile sur toile. 81 x 65 cm. <u>Georges Kars</u> (Georges Karpeles dit, 1882-1945). <i>Odalisque rouge</i> . 1940. Huile sur toile. 116 x 90 cm. <u>Pablo Picasso</u> (1881-1973). <i>Femme nue au bonnet turc</i> . 1955. Huile sur toile. 116 x 89 cm.	Vanessa Morisset (2010) <i>Henri Matisse</i> . Vanessa Morisset (2007) <i>Pablo Picasso</i> .	
C1, C3 L1.3	S7	Larry Rivers (1923-2002). <i>I like Olympia in Black Face (J'aime Olympia en Noire)</i>. 1970. Huile sur bois, toile plastifiée, plastique et. plexiglas. 182 x 194 x 100 cm.	<u>Martial Raysse</u> (1936). <i>Made in Japan - La grande odalisque</i> . 1964. Peinture acrylique, verre, mouche, passementerie en fibre synthétique, sur photographie marouflée sur toile. 130 x 97 cm.	Vanessa Morisset (2001) <i>Le nouveau réalisme</i> .	Édouard Manet (1832-1883). <i>Olympia</i> . 1863. Huile sur toile. 130 x 190 cm. <u>Musée d'Orsay</u> <u>Jean-Michel Alberola</u> , <i>La Vie de Manet</i> , 1983 - 1984, Film cinématographique 16 mm noir et blanc et couleur, sonore, 10'48.
C1 L2.3	S41	<u>Le Corbusier</u> (Charles-Edouard Jeanneret dit, 1887-1965). <i>La Main ouverte</i> . 1964. Encre et crayon gras sur papier. 141,5 x 96 cm.			<u>Le Corbusier</u> , « <i>Obus</i> », <i>Projet pour l'urbanisation de la ville d'Alger</i> , 1930, <u>Fondation Le Corbusier</u> . <u>Auguste Perret</u> . <u>Munio Weinraub</u> Gitai (1909-1970) et Al Mansfeld (1912-2004). Voir <u>Gabriele Basilico</u> , entre autres : <i>Immeuble "T", Ramat Hadar, Haifa</i> (Architecture de Munio Weinraub et Al.Mansfeld. 1959). 1993. Epreuve gélatino-argentique. 41,2 x 51 cm. <u>Georges Candilis</u> (1913-1995) et <u>Shadrach Woods</u> (1923-1973)
C2		<u>Piet Mondrian</u> (1872-1944). <i>Revue De Stijl</i>		Noémie Giard (2010) <i>Mondrian / De Stijl</i> . Catherine Lascaux (2011) <i>Œuvres sonores et plastiques. un choix</i> .	John Cage, <i>Sonates et interludes pour piano préparé</i> , 1946-1948. Voir Norbert Godon et Jacques Amblard (2010) <i>John Cage. Le Génie inconnu</i> .
C2 L1.1 L2.1	Rue Nord	Heinz Mack (1931). <i>Lichtrotoren, Sonne des Meeres (Rotateur de lumière, soleil de la mer)</i> . 1967. Aluminium, moteur. 143 x 143 x 17 cm.			« Le Groupe Zero, Düsseldorf, RFA : Heinz Macke et Otto Piene ». In Marie-José Rodriguez (2012) <i>Le Monochrome</i> .
C2 L1.1 L2.1	Rue Nord	Jesús Rafael Soto (1923-2005). <i>Extension</i> (1989). Formica et métaux peints 50 x 400 x 300 cm.		Norbert Godon (2010) <i>L'art cinétique</i> .	Site sur <u>Jesús Rafael Soto</u>
C2 L1.1 L2.1	Rue Nord	Julio Le Parc (1928). <i>Trame altérée de la série Déplacements</i> . 1965. 60 x 60 x 61 cm.	Hugo Demarco (1932-1995). <i>Rotation réflexion</i> . 1965. Sculpture animée. Bois, rayons ultra-violet. 185 x 162 x 17 cm. Antonio Asis (1932). <i>Interférences concentriques bleues et blanches</i> . 1961. Peinture acrylique sur bois. 170 x 85 cm. Horacio Garcia-Rossi (1929). <i>Mouvement</i> . 1964 - 1965. Bois, aluminium, plexiglass,	Norbert Godon (2010) <i>L'art cinétique</i> .	Site de <u>Julio Le Parc</u> . Voir « Textes ». Zdeněk Pešánek (1941). <i>Kinetismus</i> sur le site <i>Monoskop</i> . Voir Norbert Godon (2011) <i>François Morellet. Réinstallations</i> . Lucio Fontana (1946), <i>Manifesto Blanco</i> , traduction Dominique Liquois, <i>Lucio Fontana</i> , Paris, Centre Pompidou, 1987, p. 278-280. Carmelo Arden Quin Alves Oyarzun (1949), <i>Madi</i> . Voir



			moteur, ampoules électriques. 150 x 150 x 60 cm.		Norbert Godon (2010) <i>L'art cinématique</i> . Arte Concreto-Invencción (1945). Voir « El arte concreto en la Argentina ». <i>Centro Virtual de Arte Argentino</i> .
--	--	--	--	--	--

2. Quelques propositions pédagogiques

En proposant ce parcours, il ne s'agit pas de figer des références mais, en l'ancrant à la pratique des arts plastiques, de déployer la curiosité, de partir à la découverte avec le doute comme horizon, de tenter des correspondances, de provoquer des rencontres imprévues, d'expérimenter des liens et des montages dans les différentes disciplines pour nourrir la réflexion sur les rapports entre modernité et tradition. La visite au musée n'est pas enfermement entre des cimaises. Elle est ouverture sur le quotidien à travers le regard porté par les œuvres : un tag, une inscription sur l'immeuble du coin de la rue ; un générique de série télévisée, un jeu vidéo, une affiche publicitaire déclinant références, citations, détournements ; le visuel et le titre d'une « une » de quotidien ou un document iconographique d'un manuel. Elle est aussi un support riche pour l'approche des débats contemporains sur l'art, sa compréhension et la formation du regard, notamment autour de la fin des avant-gardes ou des problématiques de l'engagement. Chaque expérience, chaque changement d'un argument dans une des problématiques du texte de l'histoire des arts invite à modifier le parcours, à en déplacer les repères en acceptant les impasses comme autant de possibilités de se réorienter.

2.1. Revues

Parallèlement aux critiques qui paraissent régulièrement dans la presse quotidienne et périodique (Guillaume Apollinaire, Marcel Proust...), tracts et revues d'avant-garde, présentés dans des vitrines ou sous forme de murs de revues, se multiplient dans les années 1910-1920. Après avoir lu le dossier *La Diffusion de l'art à travers les revues* (2009), choisir une revue et en analyser le titre, le format, le contenu, la mise en page, la typographie, le rapport texte et image, l'utilisation du noir et blanc ou de la couleur. Si possible en parcourir ou en lire un ou deux exemplaires (plusieurs de ces revues sont disponibles sur la toile).

Réaliser, sous forme de projet de publication, à partir du choix dans l'accrochage d'un artiste, d'une œuvre, d'un manifeste, d'un mouvement ou d'une avant-garde, soit :

- une première de couverture et une ou deux pages intérieures de revue papier ;
- les première et quatrième de couverture d'un projet d'ouvrage ;
- une page de revue Internet.

2.2. Avant-gardes et manifestes

Lire un ou plusieurs extraits de manifestes. En relever sous forme d'une carte de concepts les principaux champs lexicaux et tous les termes de jugement (verbes, adverbess, modalisateurs...). Comparer les manifestes, leurs influences réciproques, leurs positionnements, leurs assimilations et leurs exclusions. Réaliser ensuite un portfolio en associant à chaque extrait de manifeste deux œuvres emblématiques, si possible une du rédacteur du manifeste, l'autre d'un autre artiste du groupe, figurant dans l'accrochage, sinon sur le [site du Centre Pompidou](#). Si possible joindre au manifeste une référence ou un extrait de texte littéraire, une œuvre musicale, une chorégraphie... Écrire un cartel pour chaque œuvre : artiste, dates de vie, titre de l'œuvre, date, matériaux, dimensions, lieu de conservation, droits de reproduction. Rédiger quelques lignes expliquant en quoi l'œuvre correspond aux propositions du manifeste.

Lorsque le texte du manifeste est disponible sur Internet en français ou dans une langue étudiée, réaliser, avec le même cahier des charges (composition, typographie, etc.) un carton d'invitation, un tract, une publicité, éventuellement bilingue, annonçant la réédition de ce manifeste ou une exposition autour du groupement d'artistes à l'origine de ce



manifeste. Comparer avec le support de diffusion original.

2.3. « Histoires d'ismes »

Relever dans l'accrochage « Modernités plurielles toutes les thématiques de salles qui comportent un « -isme » (primitivisme, cubisme, expressionnisme, futurisme, constructivisme, surréalisme, indigénisme, réalisme, totémisme, orientalisme, cinétisme, etc.), éventuellement leurs déclinaisons (futurisme mondial : synthétisme, rayonnisme, simultanésisme, toutisme, stridentisme, créationnisme, vorticisme, etc.). Associer à chaque appellation cinq termes grammaticalement semblables (noms, adjectifs ou verbes) ou cinq métaphores ou métonymies qui pourraient définir le mouvement ou le groupe d'artistes. Rechercher dans l'accrochage pour chaque mouvement ou groupe d'artistes une œuvre qui répond aux cinq critères précédents. Argumenter le choix de cette œuvre avant de lire Exposition « Chefs-d'œuvre ? ». *Histoires d'ismes* (2010-2011).

Réexaminer les choix et l'argumentaire après la lecture des extraits de Theodor W. Adorno, Guillaume Apollinaire, Francis Picabia et Manuel Maples Arce, puis d'un choix d'autres extraits.

Extrait 1. Theodor W. Adorno (1966-1969), *Théorie esthétique*, traduction Marc Jimenez et Eliane Kaufholtz, Paris, Klincksieck, 1995. p. 47-48.

« Parmi les difficultés dans lesquelles s'empêtrent les prétendus « ismes », apparaissent celles d'un art libéré de son caractère d'évidence. La conscience, à la réflexion de laquelle est renvoyé tout ce qui a force d'obligation en matière d'art, a démontré simultanément l'obligation esthétique ; d'où l'ombre de la pure et simple velléité qui plane sur ces « ismes » excrétés ; que probablement aucun événement artistique important ne s'est jamais produit sans volonté consciente ne fait que parvenir à la conscience de soi, dans les « ismes » que l'on a tant combattus. Cela conditionne l'organisation des œuvres d'art en soi, et même l'organisation extérieure, dans la mesure où les œuvres veulent s'affirmer dans la société de monopole totalement organisée. Ce qu'il peut y avoir de vrai dans la comparaison entre l'art et l'organisme est médiatisé par le sujet et sa raison. Cette vérité est depuis longtemps entrée au service de l'idéologie irrationnelle de la société rationalisée : c'est pourquoi les « ismes » qui la refusent sont encore plus vrais. Ils n'ont nullement entravé les forces productives individuelles ; ils les ont au contraire augmentées grâce au travail collectif. [...] Le fait que le malaise devant les « ismes » s'accommode rarement de leur équivalent historique, les écoles, est digne d'attention. Les « ismes » sont, pour ainsi dire, la sécularisation de ces écoles à une époque qui les détruit parce qu'elles étaient traditionalistes. Elles sont inconvenantes parce qu'elles ne se soumettent pas au schéma de l'individuation absolue, entre-temps îlot de cette tradition ébranlée par le principe d'individuation. »

Extrait 2. Guillaume Apollinaire (1913), *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Paris, Eugène Figuière. Texte présenté et annoté par Leroy C. Breunig et Jean-Claude Chevalier (1965), Paris, Éditions Hermann, 1980. Voir Marie-José Rodriguez (2008) Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive.

« Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création. En représentant la réalité-conçue ou la réalité-crée, le peintre peut donner l'apparence de trois dimensions, peut en quelque sorte *cubiquer*. Il ne le pourrait pas en rendant simplement la réalité-vue, à moins de faire du trompe-l'œil en raccourci ou en perspective, ce qui déformerait la qualité de la forme conçue ou créée.

Quatre tendances se sont maintenant manifestées dans le cubisme tel que je l'ai écartelé. Dont, deux tendances parallèles et pures.

Le *cubisme scientifique* est l'une de ces tendances pures. C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés, non à la réalité de vision, mais à la réalité de connaissance.

Tout homme a le sentiment de cette réalité intérieure. Il n'est pas besoin d'être un homme cultivé pour concevoir, par exemple, une forme ronde.

L'aspect géométrique qui a frappé si vivement ceux qui ont vu les premières toiles scientifiques venait de ce que la réalité essentielle y était rendue avec une grande pureté et que l'accident visuel et anecdotique en avait été éliminé.

Les peintres qui ressortissent à cet art sont : Picasso, dont l'art lumineux appartient encore à l'autre tendance pure du cubisme, Georges Braque, Metzinger, Albert Gleizes,



Mlle Laurencin et Juan Gris.

Le *cubisme physique*, qui est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés pour la plupart à la réalité de vision. Cet art ressortit cependant au cubisme par la discipline constructive. Il a un grand avenir comme peinture d'histoire. Son rôle social est bien marqué, mais ce n'est pas un art pur. On y confond le sujet avec les images.

Le peintre physicien qui a créé cette tendance est Le Fauconnier.

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 le 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 *cubisme instinctif*, art de peindre des ensembles nouveaux empruntés non à la réalité visuelle, mais à celle que suggèrent à l'artiste l'instinct et l'intuition, tend depuis longtemps à l'orphisme. Il manque aux artistes instinctifs la lucidité et une croyance artistique; le cubisme instinctif comprend un très grand nombre d'artistes. Issu de l'impressionnisme français, ce mouvement s'étend maintenant sur toute l'Europe. »

Extrait 3. Francis Picabia, *Manifeste DADA*, lu au Salon des Indépendants. Grand-Palais des Champs-Élysées. 5 février 1920. Voir aussi « Picabia contre Dada ou le retour à la raison », *Comœdia*, 14 mars 1927, repris in Dominique Bouissou, Olivier Revault d'Allonnes (ed.), *Francis Picabia Ecrits*, T. II, Paris, Belfond, 1978, p. 185-187.

« [...] Ne soyez donc pas snobs, vous ne serez pas moins intelligents parce que le voisin possèdera 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 et 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 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 ».

Extrait 4. Manuel Maples Arce, « Manifeste stridentiste », *Actual Hoja de Vanguardia*, n° 1, 1921, traduction J.-M.B, repris in Nelson Osorio T. (ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988. p. 103-104. Voir aussi Antoine Chareyre (éd.), *Stridentisme ! Poésie & Manifeste (1921-1927)*, Paris, Le Temps des Cerises, 2013.

« VII. Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de "ismos" más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio, – sincretismo, – sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual. [...]

XI. Fijar las delimitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente, a así mismo, destruir todas esas teorías equivocadamente modernas, falsas por interpretativas, tal la derivación impresionista (post-impresionismo) y desinencias luministas (divisionismo, vibracionismo, puntillismo, etcétera). Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado, (descripción, anécdota, perspectiva). Suprimir en pintura, toda sugestión mental y postizo literaturismo, tan aplaudido por nuestra crítica bufa. »

« VII. Plus de créationnisme, de dadaïsme, de paroxysme, d'expressionnisme, de synthétisme, d'imaginisme, de suprématisme, de cubisme, d'orphisme, etc., etc. d'ismes plus ou moins théorisés et efficients. Faisons une synthèse quintessentielle et purifiée de toutes les tendances qui ont fleuri au plus haut niveau de notre exaltation



moderne illuminée et épatante, non par un faux désir de conciliation – syncrétisme –, mais par une rigoureuse conviction esthétique et d'urgence spirituelle. [...]

XI. Fixer les limites esthétiques. Faire de l'art avec des éléments propres et congénitaux fécondés dans leur ambiance propre. Ne pas réintégrer les valeurs, mais les créer totalement. Et aussi détruire toutes ces théories faussement modernes, faussement interprétatives, telles que la dérive impressionniste (post-impressionnisme) et les déclinaisons luministes (divisionnisme, vibrationnisme, pointillisme, etc., etc.). Faire de la poésie pure, supprimer tout élément étranger et dénaturé (description, anecdote, perspective). Supprimer en peinture toute suggestion mentale et le littératurisme postiche, tant applaudi par notre critique ridicule. »

Après lecture de ces textes et des différents manifestes du dossier, réaliser un glossaire des termes les plus couramment employés dans ceux-ci. À partir de ce glossaire, établir une définition de la notion d'avant-garde, puis choisir quelques œuvres dans l'accrochage pour l'illustrer.

2.4. Cubistes contre futuristes

En s'appuyant, d'une part, sur les œuvres de l'accrochage « Modernités plurielles » ainsi que sur le dossier *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, d'autre part sur les extraits suivants et ceux proposés dans l'ensemble du dossier, montrer, en argumentant sur des exemples d'œuvres, ce qui, dans un premier temps, rapproche et différencie cubistes et futuristes entre eux et, dans un deuxième temps, par rapport à la tradition picturale, tant dans la rupture que dans la continuité.

Extrait 1. Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini, « Les exposants au public », Catalogue de l'exposition *Les Peintres futuristes italiens*, Paris, Galerie Bernheim-Jeune & Cie. 5-24 février 1912, repris in Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes Documents-Proclamations*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 167-168.

« Par nos recherches et nos réalisations qui ont déjà attiré autour de nous de nombreux imitateurs doués et d'aussi nombreux plagiaires sans talent, nous avons pris la tête du mouvement de la peinture européenne, en suivant une route différente, mais en quelque sorte parallèle à celle que suivent les Post-impressionnistes, Synthétistes et Cubistes de France, guidés par leurs maîtres Picasso, Braque, Derain, Metzinger, Le Fauconnier, Gleizes, Léger, Lhote, etc.

Tout en admirant l'héroïsme de ces peintres de très haute valeur qui ont manifesté un louable mépris du mercantilisme artistique et une haine puissante pour l'académisme, nous nous sentons et nous nous déclarons absolument opposés à leur art.

Ils s'acharnent à peindre l'immobile, le glacé et tous les états statiques de la nature ; ils adorent le traditionnalisme de Poussin, d'Ingres, de Corot, vieillissant et pétrifiant leur art avec un acharnement passéiste qui demeure absolument incompréhensible à nos yeux. »

Extrait 2. Guillaume Apollinaire, « Chroniques d'art. Les futuristes ». *Le Petit Bleu*, 9 février 1912, repris in *Chroniques d'art*, Paris, Gallimard Folio Essais, p. 275-277. Voir les œuvres des peintres cités dans le catalogue du [musée d'Orsay](#), sur le site de l'[Agence photo de la Réunion des musées nationaux](#) ou sur la [Base Joconde \(musée des Beaux-Arts d'Angers\)](#).

« L'originalité de l'école futuriste de peinture, c'est qu'elle veut reproduire le mouvement. C'est là une recherche parfaitement légitime, mais il y a belle lurette que les peintres français ont résolu ce problème dans la mesure où il peut être résolu. [...] Et ne connaissant de la peinture française ni Corot, ni Cézanne, ni Gauguin, ni Renoir, ni Seurat, ni Matisse, ils imitent les derniers venus parmi les peintres peignant à Paris :

Boccioni est avant tout sous l'influence de Picasso [...] Carrà semble avoir vu des Rouault et des Mérodack-Jeanneau [...] Russolo semble plus influencé par les peintres de Munich, de Berlin, de Vienne et de Moscou [...] Severini est avec Boccioni le peintre qui me paraît avoir le plus à dire parmi les futuristes. Il est sous l'influence de Renoir, de Van Dongen et des néo-impressionnistes : Signas, Cross, Van Rysselberghe [...]

Les futuristes, eux, n'ont presque pas de préoccupations plastiques. La nature ne les intéresse pas. Ils se préoccupent avant tout du *sujet*. Ils veulent peindre des états d'âme. C'est la peinture la plus dangereuse que l'on puisse imaginer.

Elle amènera tout droit les peintres futuristes à n'être que des illustrateurs. »

Extrait 3. Albert Gleizes et Jean Metzinger, *Du cubisme*, Paris, Édition Eugène Figuière,



1912.

« Que la fin ultime de la peinture soit de toucher la foule, nous en avons convenu ; mais ce n'est pas dans la langue de la foule que la peinture doit s'adresser à la foule, c'est dans sa propre langue pour émouvoir, dominer, diriger, non pour être comprise. Ainsi les religions. L'artiste qui s'abstient de toute concession, qui ne s'explique pas et ne raconte rien, accumule une force intérieure dont le rayonnement illumine alentour. [...] En résumé le cubisme que l'on accusa d'être un système condamne tous les systèmes.

Les simplifications techniques, qui lui valurent d'être accusé ainsi, marquent un souci légitime d'éliminer tout ce qui ne répond pas exactement aux conditions de la matière plastique, un noble vœu de pureté. Accordons qu'il y ait là une méthode, ne souffrons pas que l'on confonde méthode avec système.

Aux libertés partielles conquises par Courbet, Manet, Cézanne et les impressionnistes, le cubisme substitue une liberté infinie. »

2.5. Indigénismes et anthropophagie

À travers les œuvres d'artistes comme Julia Codesino, Alfredo Gramajo Gutiérrez, José Antonio Terry, Pedro Figari, José Cuneo, Candido Portinari, Alfredo Guido..., expliquer ce que peuvent signifier les expressions suivantes, en s'appuyant sur les extraits du *Manifeste de la poésie Pau Brésil* de Oswald de Andrade et sur les « Trois appels... » d'Alfaro Siqueiros :

- « Pérouanisons le Pérou » (José Carlos Mariátegui « Peruanicemos el Perú », rubrique hebdomadaire dans le périodique *Mundial*. Voir *Peruanicemos al Perú*. Lima: Biblioteca Amauta) ;
- « Colombianiser la Colombie » (Jaime Barrera Parra. « Notas del Week-end – Una cabalgata juvenil ». *Lecturas Dominicales de El Tiempo*. Bogotá. 3 août 1930) ;
- « Brésilianiser le Brésil à nos risques » (« Abrasileirar o Brasil – é o nosso risco » *Verde*. N° 1. Septembre 1927. Reproduction en *fac simile* sur le site [Revista Verde](#). Voir aussi Cecilia de Lara. « A 'allegre e paradoxal' revista Verde » *Verde*. 1978

Extrait 1. Oswald de Andrade, « Manifeste de la poésie Pau Brasil », *Correio da Manhã*. São Paulo, 18 mars 1924, traduction Jacques Thieriot in Dominique Bozo, Waldo Rasmussen, Alain Sayag, Claude Schweisguth, *Art d'Amérique latine, 1911-1968*. Paris, Centre Pompidou, 1992, p. 129.

« Le travail de la génération futuriste a été cyclopéen. Mettre à l'heure l'horloge Empire de la littérature nationale.

Cette étape franchie, le problème est différent. Etre régional et pur dans son époque. L'état d'innocence se substituant à l'état de grâce qui peut être une attitude de l'esprit. Le contrepoids de l'originalité native pour annihiler l'adhésion académique.

Réagir contre toutes les indigestions de sagesse. Le meilleur de notre tradition lyrique. Le meilleur de notre démonstration moderne.

Brésiliens de notre époque et rien d'autre. Le strict nécessaire de chimie, de mécanique, d'économie et de balistique. Tout digéré. Sans meeting culturel. Pratiques.

Expérimentaux. Poètes. Sans réminiscences livresques. Sans comparaisons à l'appui. Sans recherche étymologique. Sans ontologie.

Barbares, crédules, pittoresques et affables. Lecteurs de journaux. Pau Brasil. La forêt et l'Ecole. Le Musée National. La cuisine, le minerai et la danse. La végétation. Pau Brasil. »

Extrait 2. Alfaro Siqueiros, « Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana », *Vida Americana*, n° 1, 1921, in « Trois appels d'orientation actuelle aux peintres et sculpteurs de la nouvelle génération américaine », *Art d'Amérique latine 1911-1968*, Paris, Centre Pompidou, 1992, p. 198-199.

« La comprensión del admirable fondo humano del 'arte negro' y del arte 'primitivo' en general, dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto; acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etc.), nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos sé energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas



(‘indianismo’, ‘primitivismo’, ‘americanismo’), tan que de moda entre nosotros y que no están llevando a estilizaciones de la vida efímera. »

« La compréhension de l'admirable fonds humain de l'art nègre, et de l'art 'primitif' en général, a donné une orientation claire et profonde aux arts plastiques perdus depuis quatre siècles sur une voie d'erreur opaque ; rapprochons-nous, pour notre part, des œuvres des anciens habitants de nos vallées, les peintres et sculpteurs indiens (mayas, aztèques, incas, etc.), notre proximité climatologique avec eux nous permettra d'assimiler la vigueur constructive de leurs œuvres, dans lesquelles existe une claire connaissance élémentaire de la nature qui peut nous servir de point de départ. Adoptons leur énergie synthétique, sans tomber, naturellement, dans les lamentables reconstructions archéologiques ('indianisme', 'primitivisme', 'américanisme') tellement à la mode parmi nous, et qui nous conduisent à des stylisations de la vie éphémère. »

Compléter par une étude des interprétations d'Arthur Rubinstein des œuvres de Heitor Villa-Lobos (*A prole do bebê*, 1925 ; *Rudepoema*, 1926...).

En prenant appui sur *A cuca* (1924, voir la présentation sur le site du [Centre national des arts plastiques](#)) de Tarsila Do Amaral ainsi que sur d'autres œuvres comme *Abaporu* (1928, MALBA Museu de arte latino-americana de Buenos Aires) ou *Antropofagia* (1929, [Fundação Nemirovsky](#)), ainsi que sur les extraits d'Oswald de Andrade et de Flávio de Carvalho, définir la notion d'« anthropophagie ». Puis imaginer, sous forme de dossier de presse, d'article critique, de manifeste, de reportage photo ou vidéo, l'actualité de cette notion, et ses implications dans l'art contemporain (arts plastiques, musique, danse, théâtre, cirque, littérature).

Extrait 3. Oswald de Andrade, « Manifeste anthropophage », *Revista de Antropofagia*. Année I n° 1, mai 1928, p. 7, traduction Jacques Thieriot in Dominique Bozo, Waldo Rasmussen, Alain Sayag, Claude Schweisguth, *Art d'Amérique latine, 1911-1968*, Paris, Centre Pompidou, 1992, p. 130-131. Voir Ana Kiffer, Jean-François Nordmann, Tatiana Roque, Paulo Oneto (dir.), « Brésil/Europe : repenser le Mouvement Anthropophagique », *Papiers* n° 60, Collège International de Philosophie, 2008 (téléchargeable sur le site du [Collège International de Philosophie](#)).

« Seule l'anthropophagie nous unit. Socialement. Économiquement. Philosophiquement. Unique loi du monde. Expression masquée de tous les individualismes, de tous les collectivismes. De toutes les religions. De tous les traités de paix. Tupi, or not tupi that is the question. [...] Nous voulons la Révolution Caraïba. Plus grande que la Révolution française. L'unification de toutes les révoltes efficaces convergeant vers l'homme. Sans nous, l'Europe n'aurait pas même sa pauvre déclaration des droits de l'homme. L'âge d'or annoncé par l'Amérique. L'âge d'or. Et toutes les *Girls*. Filiation. Le contact avec le Brésil Caraïba. *Où Villegaignon print terre*. Montaigne. L'homme naturel. Rousseau. De la Révolution Française au Romantisme, à la Révolution Bolchévique, à la Révolution surréaliste et au barbare technicisé de Keyserling. Nous avons marché. [...] Nous avons la justice : codifier la vengeance. La science : codifier la Magie. L'anthropophagie : transformation permanente du Tabou en totem. Contre le monde réversible et les idées objectivées. Cadavérisées. Contre le stop à la pensée qui est dynamique. L'individu victime du système. Source des injustices classiques. Des injustices romantiques. Et l'oubli des conquêtes intérieures. Itinéraires. Itinéraires. Itinéraires. Itinéraires. Itinéraires. Itinéraires. L'instinct Caraïba. Mort et vie des hypothèses. De l'équation : *Je* partie du *Cosmos* à l'axiome : *Cosmos* partie du *Je*. Subsistance. Connaissance. Anthropophagie. [...] La lutte entre ce qu'on pourrait appeler l'Incréé et la Créature – illustrée par la contradiction permanente de l'homme et de son Tabou. L'amour quotidien et le *modus vivendi* capitaliste. Anthropophagie. Absorption de l'ennemi sacré. Pour le transformer en totem. L'humaine aventure. La finalité terrienne. Toutefois, seules les pures élites ont réussi à réaliser l'anthropophagie charnelle, qui porte en soi le plus haut sens de la vie et échappe à tous les maux identifiés par Freud, maux catéchistes. Ce qui se passe, ce n'est pas une sublimation de l'instinct sexuel. C'est l'échelle thermométrique de l'instinct anthropophagique. De charnel, il devient électif et engendre l'amitié. Affectif, l'amour. Spéculatif, la science. Il se dévie et se transfère. Nous tombons dans l'avilissement. La basse anthropophagie agglutinée aux péchés du catéchisme : l'envie, l'usure, la calomnie, l'assassinat. Cette peste des peuples dits cultivés et christianisés,



c'est contre elle que nous agissons. En anthropophages. »

Extrait 4. Flávio de Carvalho, « A Cidade do homem nu », *IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, 1930, in *Diário da Noite*, 1^{er} juillet 1930, traduction J.-M.B. Voir aussi Inti Guerrero, «Flávio de Carvalho» *Afterall*. n° 24, 2010 ; ainsi que Museu de Arte Moderna de São Paulo.

« Em São Paulo fundou-se, há alguns anos, a ideologia antropofágica, uma exaltação do homem biológico de Nietzsche, isto é, a ressurreição do homem primitivo, livre dos tabus ocidentais, apresentação sem a cultura feroz da nefasta filosofia escolástica. O homem, como ele aparece na natureza, selvagem, com todos os seus desejos toda a sua curiosidade intacta e não reprimida. O homem que totémiza o seu tabu, tirando dele o rendimento máximo. O homem que procura transformar o mundo não métrico no mundo métrico, criando novos tabus para novos rendimentos, incentivando o raciocínio em novas esferas.

« À São Paulo a été fondée, il y a quelques années, l'idéologie anthropophage, une exaltation de l'homme biologique nietzschéen, c'est-à-dire la résurrection de l'homme primitif, libéré des tabous occidentaux, sans la culture féroce de la néfaste philosophie scolastique. L'homme, tel qu'il apparaît dans la nature, sauvage, avec tous ses désirs, toute sa curiosité intacte, non réprimée. L'homme qui totémise son propre tabou, en en tirant le rendement maximum. L'homme qui cherche à transformer le monde non-métrique en monde métrique, créant de nouveaux tabous pour de nouveaux revenus, stimulant le raisonnement dans de nouvelles sphères. »

Les relations entre les artistes « européens » et les artistes américains montrent l'importance des représentations que les uns se font des autres dans l'interprétation et le rapprochement des œuvres, souvent fondées sur des lectures métaphoriques et mythiques. Les relations entre les surréalistes européens, et plus particulièrement André Breton, et Manuel Álvarez Bravo mettent en évidence ces décalages, voir par exemple le numéro 12-13 du *Minotaure* et les photographies de Manuel Álvarez Bravo : *Obrero en huelga, asesinado / Ouvrier en grève, assassiné*, 1934 ; *Tumba reciente / Tombe récente*, 1937-1939 ; *Tumba florecida / Tombe fleurie*, 1937 ; *La Buena Fama durmiendo / La Bonne Renommée endormie*, 1938. Relever dans les extraits suivants d'André Breton tous les termes et qualificatifs qui définissent, selon lui, la « mexicanité ». Comparer avec l'extrait d'Octavio Paz et avec les photographies de Manuel Álvarez Bravo. Voir aussi Manuel Álvarez Bravo. Un photographe aux aguets (1902-2002). Dossier enseignants du Jeu de Paume.

Extrait 5. André Breton, *Mexique*, Catalogue de l'exposition, 10-25 mars 1939, Galerie Renou et Colle, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1992, Tome II, p. 1237.

« La photographie s'est en général contentée de nous dévoiler le Mexique sous l'angle facile de la surprise, telle qu'elle peut être éprouvée par l'œil étranger à chaque détour du chemin. Il en est résulté le plus éclectique et le plus décevant documentaire que je sache, dont les sites panoramiques, les danses indigènes et l'architecture baroque de la colonisation font obligatoirement les frais principaux. À feuilleter ces liasses d'impressions fugaces comme à percevoir sur place ce déclic continu, machinal, foncièrement insensible, on douterait que par un tel moyen pût être pénétrée jamais l'âme du pays. Il est indispensable d'en avoir participé dès l'enfance et, depuis lors, de continuer à l'interroger passionnément pour être à même de la révéler tout entière. C'est à quoi est parvenu Manuel Álvarez Bravo dans ses compositions d'un admirable réalisme synthétique, dont je ne connais ici aucun équivalent. Tout le pathétique mexicain est mis par lui à notre portée : où Álvarez Bravo s'est arrêté, où il s'est attardé à fixer une lumière, un signe, un silence, c'est non seulement où bat le cœur du Mexique mais où encore l'artiste a pu pressentir, avec un discernement unique, la valeur pleinement objective de son émotion. Servi dans les grands mouvements de son inspiration, par le sens le plus rare de la qualité en même temps que par une technique infaillible, Manuel Álvarez Bravo, avec son *Ouvrier tué dans une bagarre*, s'est élevé à ce que Baudelaire a appelé le « style éternel. »

Extrait 6. André Breton « Souvenir du Mexique », *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, p. 31-52, repris partiellement in *La Clé des champs*, Le Sagittaire, 1953, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1999, Tome III, p. 677-683 et 948-955.

« Terre rouge, terre vierge tout imprégnée du plus généreux sang, terre où la vie de l'homme est sans prix, toujours prête comme l'agave à perte de vue qui l'exprime à se



consommer dans une fleur de désir et de danger ! Du moins reste-t-il au monde un pays où le vent de la libération n'est pas tombé. Ce vent en 1810, en 1910, irrésistiblement a grondé de la voix de toutes les orgues vertes qui s'élancent là-bas sous le ciel d'orage : un des premiers fantasmes du Mexique est fait d'un de ces cactus géants du type candélabre de derrière lequel surgit, les yeux en feu, un homme tenant un fusil. Il n'y a pas à discuter cette image romantique : des siècles d'oppression et de folle misère lui ont conféré à deux reprises une éclatante réalité et, cette réalité, rien ne peut faire qu'elle ne demeure latente, que ne persiste à la couvrir l'apparent sommeil des étendues désertiques. L'homme armé est toujours là, dans ses loques splendides, comme il peut seul se relever soudainement de l'inconscience et du malheur. Des prochains embroussailllements de la route il se détachera à nouveau, porté par une force inconnue, il ira au-devant des autres, pour la première fois il se reconnaîtra en eux.

[...] Impérieusement le Mexique nous convie à cette méditation sur les fins de l'activité de l'homme, avec ses pyramides faites de plusieurs couches de pierres correspondant à des cultures très distantes qui se sont recouvertes et obscurément pénétrées. Des sondages donnent aux savants archéologues l'occasion de vaticiner sur les différentes races qui se sont succédées sur ce sol, et y ont fait prévaloir leurs armes et leurs dieux. Mais beaucoup de ces monuments disparaissent encore sous l'herbe rase et se confondent de loin comme de près avec les monts. Le grand message des tombes, qui par des voies insoupçonnables se diffuse bien mieux qu'il ne se déchiffre, charge l'air d'électricité. Le Mexique, mal réveillé de son passé mythologique, continue à évoluer sous la protection de Xochipilli, dieu des fleurs et de la poésie lyrique, et de Coatlicue, déesse de la terre et de la mort violente, dont les effigies, dominant en pathétique et en intensité toutes les autres, échangent d'un bout à l'autre du musée national, par-dessus les têtes des paysans indiens qui en sont les visiteurs les plus nombreux et les plus recueillis, des paroles ailées et des cris rauques. Ce pouvoir de conciliation de la vie et de la mort est sans aucun doute le principal appât dont dispose le Mexique. À cet égard, il tient ouvert un registre inépuisable de sensations, des plus bénignes aux plus insidieuses. Je ne sais rien comme les photographies de Manuel Álvarez Bravo pour en découvrir les pôles extrêmes. C'est un atelier de construction de cercueils pour enfants (la mortalité infantile atteint au Mexique la proportion de soixante-quinze pour cent) : le rapport de la lumière à l'ombre, de la pile de boîtes à l'échelle et à la grille, et l'image poétiquement éclatante obtenue par l'introduction du pavillon de phonographe dans le cercueil inférieur, sont supérieurement évocateurs de l'atmosphère sensible dans laquelle baigne tout le pays. C'est l'ensemble constitué par une tête et une main momifiées : la pose de la main et l'étincelle sans fin produite par le rapprochement des dents et de l'ongle décrivent un monde suspendu, bourdonnant, en proie à des instances contradictoires. C'est un coin de cimetière indien où des marguerites jaillies d'un sol de gravois entretiennent des relations mystérieuses avec des arceaux de plumes blanches. Si c'est enfin une jeune fille ou une femme, un élément dramatique en plein soleil est introduit par le chapeau blanc renversé, de taille à fermer le hublot de nuit, l'écaillage du mur, le sentiment de longue durée provoqué par la hausse sans effort, si gracieuse, des pieds, ou bien encore cet élément se dégage du soulèvement brusque d'un voile noir tranchant sur un glacier de linge qui sèche. D'un tel art tout hasard semble exclu — le cheval noir sur la maison noire — au bénéfice du sens de cette fatalité, seule trouée d'aperçus divinatoires, qui a inspiré les plus grandes œuvres de tous les temps et dont le Mexique est aujourd'hui dépositaire. »

Extrait 7. Octavio Paz, *El Laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1992, p. 10. Traduit et cité in Gerardo Mosquera, « J'accepte ce qui se voit », in *Manuel Álvarez Bravo, Catalogue de l'exposition*, Fundación Mafre Jeu de Paume Hazan, 2012, p. 40-41.

“Para nosotros [...] abrirse es una debilidad o una traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, “agacharse”, pero no “rajarse”, esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad. [...] El hermetismo es un recurso de nuestro recelo y desconfianza. [...] Esta reacción se justifica si se piensa en lo que ha sido nuestra historia y en el carácter de la sociedad que hemos creado. La dureza y hostilidad del ambiente —y esa amenaza, escondida e indefinible, que siempre flota en el aire— nos obligan a cerrarnos al exterior. [...] Pero esta conducta, legítima en su origen, se ha convertido en un mecanismo que funciona solo, automáticamente.”

« Pour nous [les Mexicains], [...] s'ouvrir est une faiblesse ou une trahison. Le Mexicain peut se plier, s'humilier, “se courber” mais pas “craquer”, c'est-à-dire ouvrir une “faille” pour laisser le monde extérieur pénétrer dans son intimité. [...] L'hermétisme est un



recours de notre crainte et de notre méfiance. [...] Cette réaction se justifie quand on songe à ce qu'a été notre histoire et au caractère de la société que nous avons créée. La dureté et l'hostilité du milieu – et cette menace, cachée et indéfinissable, qui flotte toujours dans l'air – nous obligent à nous fermer à l'extérieur [...]. Mais cette conduite, légitime à l'origine, est devenue un mécanisme qui fonctionne seul, automatiquement. »

2.6. La bataille du réalisme

Relever dans les textes suivants tous les termes des champs lexicaux liés au réalisme. Puis, après avoir mis en relation ces textes avec les différents manifestes, organiser un débat sur le réalisme appuyé sur un choix d'œuvres. Compléter par une analyse des échos contemporains de ces débats, par exemple à partir de la vidéo de Pascal Lièvre, *Abba Mao* (2001 [www.lievre.fr/]).

Extrait 1. AKHRR (Association des artistes de la Russie révolutionnaire), Catalogue de *l'Exposition des études, esquisses, dessins et travaux graphiques sur la vie quotidienne de l'Armée rouge, des ouvriers et des paysans*, Moscou, juin-juillet 1922, traduction Galina Kabakova in Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990. Une anthologie*. Paris, Hazan, 2012, p. 432-433.

« La Grande Révolution d'Octobre, en libérant les forces créatrices du peuple, a réveillé la conscience des masses populaires et des artistes, porte-parole de la vie spirituelle du peuple.

Notre devoir civique à l'égard de l'humanité est de reproduire, de façon artistique et documentaire, le plus grand moment de l'Histoire dans son élan révolutionnaire.

Nous représenterons le jour présent, la vie de l'Armée rouge, la vie quotidienne des ouvriers, des paysans, des acteurs de la Révolution et des héros du travail.

Nous produirons une image véridique des événements, et non une élucubration abstraite discréditant notre Révolution aux yeux du prolétariat international.

[...] Dans l'art c'est le contenu qui selon nous atteste l'authenticité d'une œuvre artistique ; et le désir d'exprimer ce contenu nous oblige, nous les artistes de la Russie révolutionnaire, à nous unir pour atteindre des buts concrets.

Le jour révolutionnaire, le moment révolutionnaire est un moment héroïque, et nous devons exprimer nos émotions artistiques sous une forme monumentale, dans le style du réalisme héroïque. »

Extrait 2. Jean Cocteau, « D'un ordre considéré comme une anarchie », Conférence au Collège de France, 3 mai 1923, in *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926, p. 246. Voir Annick Lantenois, « Analyse critique d'une formule 'retour à l'ordre' », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°45, janvier-mars 1995, p. 40-53. Article consultable sur Persée [www.persee.fr/].

« Il y a moment pour boire les cocktails et moment pour les rendre. Nous en avons trop bu, nous avons mal au cœur. Nous nous mîmes à écrire des poèmes réguliers, à bannir les mots rares, la bizarrerie, l'exotisme, les télégrammes, les affiches et autres accessoires américains. »

Extrait 3. Fernand Léger, « Le nouveau réalisme continue ». *Querelle du réalisme*. Paris, Éditions sociales, 1936, repris in *Fonctions de la peinture* (1965) Paris, Denoël-Gonthier, réédition Paris, Gallimard Folio Essais, 1997, p. 196-202. Voir aussi Nicole Racine, « 'La Querelle du Réalisme' (1935-1936) », *Sociétés & Représentations* 1/2003 n° 15, p. 113-131 (disponible sur le site de Cairn.info).

« Les réalismes varient par ce fait que l'artiste vit dans une époque différente, dans un milieu nouveau et dans un ordre de pensée générale qui domine et influence son esprit. Nous vivons depuis un demi-siècle des temps extrêmement rapides, riches en évolutions scientifiques, philosophiques et sociales. Cette vitesse a, je crois, permis la précipitation et la réalisation du nouveau réalisme, assez différent des conceptions plastiques précédentes.

C'est l'impressionnisme qui a 'rompu la ligne'. Cézanne en particulier ; les modernes ont suivi en accentuant la libération. Nous avons libéré la couleur et la forme géométrique. Elles ont conquis le monde.

[...] Mais, malheureusement, tant que de nouvelles circonstances sociales n'auront pas été réalisées, le peuple échappera au bénéfice de ces réalisations.

Je veux parler des loisirs pour les travailleurs – c'est, je crois, un point capital. Tout en dépend.



À aucune époque de notre monde, les travailleurs n'ont pu accéder à la beauté plastique pour ces mêmes raisons qu'ils n'ont jamais eu le temps nécessaire ni la liberté d'esprit suffisante.

Libérer les masses populaires, leur donner une possibilité de penser, de voir, de se cultiver et nous sommes tranquilles, elles pourront, à leur tour, jouir pleinement des nouveautés plastiques que leur offre l'art moderne.

[...] Tout le long du monde le peuple a inventé sa langue qui est son réalisme à lui. Il est d'une richesse incroyable. C'est l'argot, c'est la poésie la plus belle et la plus vivante qui soit. Leurs acteurs populaires, leurs chanteurs l'utilisent dans leurs théâtres de quartier. Ils en sont les maîtres et les inventeurs. Cette forme verbale est aussi un alliage de réalisme et de transposition imaginative, c'est un nouveau réalisme perpétuellement en mouvement. »

Extrait 4. Louis Aragon, « Réalisme socialiste et réalisme français », *Europe*. XLVI, mars 1938 (texte d'une conférence tenue à la Comédie des Champs-Élysées, le 5 octobre 1937, repris in Louis Aragon, *Ecrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981, p. 56-57.

« L'œuvre d'art est le résultat de cette lutte des éléments contradictoires d'un monde, d'une société dans un homme, des contradictions mêmes de cet homme. C'est pourquoi si je cherche à suivre dans l'histoire de la peinture, par exemple, l'histoire du réalisme, je suis fondé à la chercher, non seulement dans les œuvres dont tout le monde conviendra qu'elles relèvent d'une attitude réaliste, mais aussi dans celles qui semblent le plus s'en écarter. Car l'homme ne peut rien créer, n'a jamais rien créé qui ne prenne pied dans la réalité et, à un moment quelconque de sa création, il y a toujours en lui cette lutte du démon et de l'ange, qui est au carrefour du réalisme et de son contraire aux noms multiples. »

Extrait 5. David Alfaro Siqueiros (1922), « Déclaration sociale, politique et esthétique », traduction in *Art d'Amérique latine 1911-1968*, Paris, Centre Pompidou, 1992, p. 200. Voir aussi *L'Art et la Révolution*, Paris, Éditions sociales, 1973.

« Non seulement le travail noble, mais jusqu'à la plus minime expression de la vie spirituelle et physique de notre race viennent du natif (et particulièrement de l'Indien). Son admirable et extraordinaire talent pour créer de la beauté : l'art du peuple mexicain est la plus saine expression spirituelle qu'il y ait au monde, et sa tradition notre plus grand bien. Il est grand parce qu'appartenant au peuple il est collectif, et c'est pourquoi notre objectif esthétique fondamental est de socialiser l'expression artistique qui tend à effacer totalement l'individualisme, lequel est bourgeois.

Nous condamnons la peinture dite « de chevalet » et tout l'art des cercles ultra-intellectuels parce qu'il est aristocratique, et nous glorifions l'expression de l'Art monumental parce qu'il est propriété publique.

Nous proclamons que [...] les créateurs de beauté doivent déployer leurs plus grands efforts pour que leur production soit de valeur idéologique pour le peuple, et pour que le but final de l'art, qui est actuellement une expression de masturbation individualiste, soit celui d'un art pour tous, d'éducation et de lutte. »

2.7. Copies

De nombreux artistes présents dans les collections du musée national d'art moderne se sont inspirés, ont cité, copié, détourné... les tableaux de Jean-Auguste Dominique Ingres. À partir d'une œuvre d'Ingres, réaliser, après avoir documenté l'œuvre en question, un portfolio de quelques réutilisations de cette œuvre, accompagné de la rédaction des cartels des œuvres retenues et d'une synthèse argumentée à propos de ces interprétations. Quelques exemples (les noms d'artistes précédés d'un astérisque indiquent les œuvres réinterprétant les tableaux d'Ingres dans la collection du MNAM), voir aussi Jean-Pierre Cuzin, Dimitri Salmon, *Ingres / regards Croisés*. Paris, Mengès / Réunion des Musées nationaux, 2006 :

Œuvres d'Ingres	Citations d'Ingres
Une Odalisque (dite La Grande Odalisque). 1814. 91 x 162 cm. musée du Louvre . Voir aussi : - Charles Nègre [Nu féminin assis sur un lit]. Photographie. BnF (visible sur Gallica). - Auguste Belloc. [Nu féminin couché, de trois quarts dos]. 1855-1860. BnF (visible sur Gallica)	Nobuyoshi Araki *Erró Robert Filliou Alain Fleischer Guerilla Girls André Masson Christian Milovanoff Amedeo Modigliani



PARCOURS HISTOIRE DES ARTS DANS « MODERNITÉS PLURIELLES », LA NOUVELLE PRÉSENTATION DE LA COLLECTION MODERNE DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

	Orlan *N. Pushpamala Pablo Picasso Robert Rauschenberg *Martial Raysse...
<i>La Source</i> . 1856. 164 x 82 cm. musée d'Orsay	Valerio Adami Salvador Dalí Alain Jacquet René Magritte
<i>Le bain turc</i> . 1862. Diamètre 18 cm. musée du Louvre	Erró Alain Fleischer Konrad Klapheck Tamara de Lempicka Michelangelo Pistoletto Robert Rauschenberg *Man Ray Martial Raysse Félix Vallotton
<i>Mademoiselle Rivière</i> . 1805. 100 x 70 cm. musée du Louvre	Ben Marcel Broodthaers Jiri Kolár Patrick Raynaud Larry Rivers
<i>Baigneuse à mi-corps</i> . 1807. 51 x 42 cm. musée Bonnat. Bayonne	Martial Raysse Gherasim Luca Erró Jörg Immendorf
<i>La Baigneuse (dite Baigneuse Valpinçon)</i> . 1808. 146 x 97,5 cm. musée du Louvre	Evelyne Axell Braun-Vega Valery Koshlyakov
<i>Monsieur Bertin</i> . 1832. 116 x 95 cm. musée du Louvre	Marcel Broodthaers Roman Cieslewicz Georges Rohner
<i>Œdipe et le Sphinx</i> . 1808-1825. 189 x 144 cm. musée du Louvre	Erró Francis Bacon Calum Colvin Vik Muniz

Procéder de même avec Édouard Manet (1832-1883). *Olympia*. 1865. Huile sur toile. 130 x 190 cm. [musée d'Orsay](#) : œuvres de [Pablo Picasso](#), [*Larry Rivers](#).

Composer un portfolio d'artistes contemporains qui utilisent dans leurs œuvres des références à des artistes de la collection du MNAM (par exemple Miryan Klein, Oneika Russel, Stéphane Lallemand, Julio Pomar, Rima Jabbur, Lourdes Castro Calum Colvin, Pascal Lièvre, Miss.Tic, Valérie Koshlyakov, Hans-Peter Feldmann, etc.).

Rechercher des publicités citant des tableaux d'Ingres (Inaltera, Converse, Yves Saint-Laurent, Levi's, Gucci, etc.) ou d'artistes de la collection. Développer un argumentaire, appuyé sur des exemples, pour ou contre l'utilisation d'œuvres dans la publicité et dans les produits dérivés.

2.8. L'art des bruits

Après avoir lu et analysé l'extrait de *L'Art des bruits* de Luigi Russolo, rechercher en français des verbes ou des mots onomatopées.

Réaliser à l'aide de téléphones portables plusieurs enregistrements sonores et vidéo dans l'établissement scolaire ou lors d'une sortie au Centre Pompidou. Réaliser un montage sonore, accompagnant ou non un montage vidéo, destiné à mettre en évidence un ou plusieurs temps scolaires ou de visite, incluant le trajet.

Après une recherche dans la bande dessinée et les albums de jeunesse sur l'expression graphique et typographique des bruits, réaliser une représentation graphique pour chacun des bruits cités listés par Luigi Russolo. Utiliser ces représentations pour réaliser une bande dessinée ou un album graphique de l'enregistrement précédent.

Compléter la séance par l'écoute et l'analyse des œuvres par exemple de : François Bayle, Pierre Henry, Ivo Malec, Pierre Schaeffer, Michel Chion, etc.

Extrait. Luigi Russolo (1913), *L'Arte dei rumori. Lettre à Francesco Balilla Pratella*, 11 marzo 1913, traduction J.-M.B., plusieurs traductions disponibles, voir entre autres Luigi Russolo, *L'Art des bruits. Manifeste futuriste 1913*, Paris, Allia, 2003 ; voir aussi Francesco Balilla Pratella, *Manifeste des musiciens futuristes* (11 mai 1911) et l'extrait de Luigi Russolo proposé dans Catherine Lascault (2001) *Œuvres sonores et plastiques, un choix*.



Ogni manifestazione della nostra vita è accompagnata dal rumore. Il rumore è quindi familiare al nostro orecchio, ed ha il potere di richiamarci immediatamente alla vita stessa. Mentre il suono estraneo alla vita, sempre musicale, cosa a sé, elemento occasionale non necessario, è divenuto ormai per il nostro orecchio quello che all'occhio è un viso troppo noto, il rumore invece, giungendoci confuso e irregolare dalla confusione irregolare della vita, non si rivela mai interamente a noi e ci serba innumerevoli sorprese. Siamo certi dunque che scegliendo, coordinando e dominando tutti rumori, noi arricchiremo gli uomini di una nuova voluttà insospettata. Benché la caratteristica del rumore sia di richiama brutalmente alla vita, l'arte dei rumori non deve limitarsi ad una riproduzione imitativa. Essa attingerà la sua maggiore facoltà di emozione nel godimento acustico in se stesso, che l'ispirazione dell'artista saprà trarre dai rumori combinati.

Ecco le 6 famiglie di rumori dell'orchestra futurista che attueremo presto, meccanicamente:

1. - Rombi, Tuoni, Scoppi, Scrosci, Tonfi, Boati.
2. - Fischi, Sibili, Sbuffi.
3. - Bisbigli, Mormorii, Borbottii, Brusii, Gorgoglii.
4. - Stridori, Scricchiolii, Fruscii, Ronzìi, Crepitii, Stropiccìi.
5. - Rumori ottenuti a percussione su metalli, legni, pelli, pietre, terrecotte, ecc..
6. - Voci di animali e di uomini: Gridi, Strilli, Gemiti, Urla, Ululati, Risate, Rantoli, Singhiozzi. In questo elenco abbiamo racchiuso i più caratteristici fra i rumori fondamentali; gli altri non sono che le associazioni e le combinazioni di questi. I movimenti ritmici di un rumore sono infiniti. Esiste sempre come per il tono, un ritmo predominante, ma attorno a questo altri numerosi ritmi secondari sono pure sensibili.

« Chaque manifestation de notre vie est accompagnée de bruit. Le bruit est familier à notre oreille et a le pouvoir de nous rappeler immédiatement à la vie. Le son, au contraire, étranger à la vie, toujours musical, occasionnel et à part, non nécessaire, est à notre oreille ce qu'un visage trop connu est à notre œil. Le bruit, jaillissant confus et irrégulier de la confusion irrégulière de la vie, ne se révèle jamais entièrement à nous et nous réserve d'innombrables surprises. Nous sommes sûrs qu'en choisissant, coordonnant et organisant tous les bruits nous enrichirons les hommes d'une nouvelle volupté insoupçonnée. Bien que la caractéristique du bruit soit de nous rappeler brutalement à la vie, l'art des bruits ne doit pas se limiter à une simple reproduction ou imitation. L'art des bruits tirera sa principale faculté d'émotion du plaisir acoustique que l'inspiration de l'artiste obtiendra des combinaisons de bruits.

Voici les six catégories de bruits de l'orchestre futuriste que nous nous proposons de réaliser bientôt mécaniquement.

1. Vrombissements, Roulements de tonnerre, Eclatements, Tonnerre, Bruits sourds, Grondements,
2. Sifflements, Stridences, Halètements,
3. Chuchotements, Murmures, Marmonnements, Bourdonnements, Gargouillements,
4. Crissements, Craquements, Grésillements, Bourdonnements, Crépitements, Froissements
5. Bruits de percussion sur métal, bois, peau, pierre, terre-cuite, etc.
6. Voix d'hommes et d'animaux : Cris, Hurllements, Gémissements, Vociférations, Beuglements, Rires, Râles, Sanglots. Nous avons rassemblé dans ces six catégories les bruits fondamentaux les plus caractéristiques ; les autres n'en sont guère que des combinaisons. Les mouvements rythmiques d'un bruit sont infinis. Il n'y a pas seulement un ton prédominant, mais aussi un rythme prédominant autour duquel de nombreux rythmes secondaires sont également sensibles. »



3. Extraits de textes permettant de poser et d'approfondir quelques questions, avant et après la visite

Le dossier pédagogique *Modernités plurielles. Une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 à 1970. Les réalismes*)

Avant la visite, pour la préparation et l'utilisation en classe, de nombreux dossiers présentent les mouvements et les avant-gardes du XX^e siècle, ils proposent parcours, présentations d'artistes, analyses et reproductions d'œuvres, extraits de textes, notamment de manifestes, et bibliographies. Dans le choix d'extraits qui suit, il n'a pas semblé utile de reprendre les extraits figurant dans ces dossiers, cités dans le tableau précédent, auxquels il est nécessaire de se reporter pour apprécier les enjeux des débats au sein des groupes et des avant-gardes.

Extrait 1. Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907, p. 88, 252 et 254-255 (téléchargeable sur [Gallica](#) et sur [Les Classiques des sciences sociales](#)).

« Nous revenons ainsi, par un long détour, à l'idée d'où nous étions partis, celle d'un élan originel de la vie, passant d'une génération de germes à la génération suivante de germes par l'intermédiaire des organismes développés qui forment entre les germes le trait d'union. Cet élan, se conservant sur les lignes d'évolution entre lesquelles il se partage, est la cause profonde des variations, du moins de celles qui se transmettent régulièrement, qui s'additionnent, qui créent des espèces nouvelles. En général, quand des espèces ont commencé à diverger à partir d'une souche commune, elles accentuent leur divergence à mesure qu'elles progressent dans leur évolution. Pourtant, sur des points définis, elles pourront et devront même évoluer identiquement si l'on accepte l'hypothèse d'un élan commun.

[...] L'*élan de vie* dont nous parlons consiste, en somme, dans une exigence de création. Il ne peut créer absolument, parce qu'il rencontre devant lui la matière, c'est-à-dire le mouvement inverse du sien. Mais il se saisit de cette matière, qui est la nécessité même, et il tend à y introduire la plus grande somme possible d'indétermination et de liberté. Comment s'y prend-il ?

[...] De sorte que la vie tout entière, animale et végétale, dans ce qu'elle a d'essentiel, apparaît comme un effort pour accumuler de l'énergie et pour la lâcher ensuite dans des canaux flexibles, déformables, à l'extrémité desquels elle accomplira des travaux infiniment variés. Voilà ce que l'*élan vital*, traversant la matière, voudrait obtenir tout d'un coup. Il y réussirait, sans doute, si sa puissance était illimitée ou si quelque aide lui pouvait venir du dehors. Mais l'élan est fini, et il a été donné une fois pour toutes. Il ne peut pas surmonter tous les obstacles. Le mouvement qu'il imprime est tantôt dévié, tantôt divisé, toujours contrarié, et l'évolution du monde organisé n'est que le déroulement de cette lutte. »

Extrait 1bis. Henri Bergson (1900), *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 1924, réédition Paris, PUF, 1969, p. 115 (téléchargeable sur [Gallica](#) et sur [Les Classiques des sciences sociales](#)).

« Quel est l'objet de l'art ? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. Nos yeux, aidés de notre mémoire, découperaient dans l'espace et fixeraient dans le temps des tableaux inimitables. Notre regard saisirait au passage, sculptés dans le marbre vivant du corps humain, des fragments de statue aussi beaux que ceux de la statuaire antique. Nous entendrions chanter au fond de nos âmes, comme une musique quelquefois gaie, plus souvent plaintive, toujours originale, la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure. Tout cela est autour de nous, tout cela est en nous, et pourtant rien de tout cela n'est perçu par nous distinctement. Entre la nature et nous, que dis-je ? entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète. Quelle fée a tissé ce voile ? Fut-ce par malice ou par amitié ? Il fallait vivre, et la vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. Vivre consiste à agir. Vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression utile pour y répondre par des réactions appropriées : les autres impressions doivent s'obscurcir ou ne nous arriver que confusément. Je regarde et je crois voir, j'écoute et je crois entendre, je m'étudie et je



crois lire dans le fond de mon cœur. Mais ce que je vois et ce que j'entends du monde extérieur, c'est simplement ce que mes sens en extraient pour éclairer ma conduite ; ce que je connais de moi-même, c'est ce qui affleure à la surface, ce qui prend part à l'action. »

Extrait 2. Franz Roh (1925), *Postexpressionnisme-Réalisme magique-Problèmes de la peinture européenne la plus récente*, traduction Jean Reubrez, Paris, Les Presses du réel, 2013, p. 51 et 53.

« À l'art le plus récent correspond une troisième sorte d'homme [différent de l'impressionnisme et de l'expressionnisme] : il n'abandonne rien de la tension constructive vers un but mais sait de nouveau la conjuguer à plus de proximité à la terre et de connaissance de ce qui existe comme des objets à valoriser. [...] la peinture appréhende désormais la réalité de l'objet et de l'espace non plus comme une copie de la nature mais comme une seconde création [...] Non une copie, mais une édification rigoureuse, une construction des objets dont on trouve en fin de compte dans la nature l'anticipation de la forme de manière si différente. Le vieux concept aristotélicien d'imitation avait déjà eu un caractère spirituel. Nous avons affaire avec l'art récent à la suprême mise en évidence de la vision intérieure à l'aide du monde extérieur. »

Extrait 3. José Ortega y Gasset (1925), *La Déshumanisation de l'art*, *Revista de Occidente*. Madrid, repris in *Obras completas*, Tomo III (1917-1925), Madrid, Fundación José Ortega y Gasset/Taurus, 2005, p. 847-878, traduction Adeline Struvay & Bénédicte Vauthier, Paris, Éditions Allia, 2011, p. 10, 20 et 22-23. Voir aussi le site de la [Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón](#).

« [...] le nouvel art a la masse contre lui, et il en sera toujours ainsi. Il est impopulaire par essence ; plus encore, il est antipopulaire. Quelle que soit l'œuvre que l'art engendre, elle produit automatiquement auprès du public un curieux effet sociologique. Elle le divise en deux parties, l'une, minime, composée d'un nombre restreint de personnes qui lui sont favorables ; l'autre, majoritaire, innombrable, qui lui est hostile. [...] Ce sera un art pour artistes, non pour la masse des hommes ; ce sera un art de caste, non un art démotique. Voilà pourquoi le nouvel art divise le public en deux classes d'individus : ceux qui le comprennent et ceux qui ne le comprennent pas. Le nouvel art est un art artistique. [...] Si on analyse le nouveau style, on y trouvera certaines tendances étroitement liées entre elles. Il tend : 1° à la déshumanisation de l'art ; 2° à éviter les formes vivantes ; 3° à faire en sorte que l'œuvre d'art ne soit qu'œuvre d'art ; 4° à considérer l'art comme un jeu, rien de plus ; 5° à une ironie essentielle ; 6° à éluder toute fausseté et, par là-même, à une réalisation scrupuleuse. Enfin, 7° l'art, selon les artistes jeunes, est une chose sans transcendance aucune. »

4. Manifestes, débats et paroles d'artistes

Extrait 1. Filippo Tommaso Marinetti, « Le futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909, p. 1 (téléchargeable sur Gallica). Voir Marie-José Rodriguez (2008) *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*.

« Manifeste du Futurisme

1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.
2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.
3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.
4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre ornée de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que La *Victoire de Samothrace*.
5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.
6. Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.



7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues pour les sommer de se coucher devant l'homme.
8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles !... À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.
9. Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde –, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme.
10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.
11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées ; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux et le vol glissant des aéroplanes, dont l'hélice a des claquemets de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste. »

Extrait 2. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini
Manifeste des peintres futuristes, tract Milan, 11 avril 1910, publié dans *Comoedia*, 18 mai 1910. Extraits, in Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, p. 163.

« [...] NOUS DÉCLARONS :

1. Qu'il faut mépriser toutes les formes d'imitation et glorifier toutes les formes d'originalité ;
2. Qu'il faut se révolter contre la tyrannie des mots "harmonie" et "bon goût", expressions trop élastiques avec lesquelles on peut facilement démolir les œuvres de Rembrandt, de Goya et de Rodin ;
3. Que les critiques d'art sont inutiles ou nuisibles ;
4. Qu'il faut balayer tous les sujets déjà usés, pour exprimer notre tourbillonnante vie d'acier, d'orgueil, de fièvre et de vitesse ;
5. Qu'il faut considérer comme un titre d'honneur l'appellation de "fous" avec laquelle on s'efforce de bâillonner les novateurs ;
6. Que le complémentarisme inné est une nécessité absolue en peinture, comme le vers libre en poésie et la polyphonie en musique ;
7. Que le dynamisme universel doit être donné en peinture comme sensation dynamique ;
8. Que dans la façon de rendre la nature il faut avant tout de la sincérité et de la virginité ;
9. Que le mouvement et la lumière détruisent la matérialité des corps.

NOUS COMBATTONS :

1. Contre les teintes bitumineuses par lesquelles on s'efforce d'obtenir la patine du temps sur des tableaux modernes ;
2. Contre l'archaïsme superficiel et élémentaire fondé sur les teintes plates, et qui, en imitant la facture linéaire des Égyptiens, réduit la peinture à une impuissante synthèse puérile et grotesque ;
3. Contre le faux avenirisme des sécessionnistes et des indépendants qui ont instauré de nouvelles académies aussi poncives et routinières que les précédentes ;
4. Contre le Nu en peinture, aussi nauséux et assommant que l'adultère en littérature. Expliquons ce dernier point. Il n'y a rien d'immoral à nos yeux ; c'est la monotonie du Nu que nous combattons. On nous déclare que le sujet n'est rien et que tout est dans la façon de le traiter. D'accord. Nous l'admettons aussi. Mais cette vérité, inattaquable et absolue il y a cinquante ans, ne l'est plus aujourd'hui, quant au Nu, du moment que les peintres, obsédés par le besoin d'exhiber le corps de leurs maîtresses, ont transformé les Salons en autant de foires aux jambons pourris!

Nous exigeons, pour dix ans, la suppression totale du Nu en peinture!



Extrait 3. Guillaume Apollinaire, « La peinture moderne », *Der Sturm*, février 1913, traduction Michel Ehrengard, repris in *Chroniques d'art*, Paris, Gallimard Folio Essais, p. 351-356.

« [...] il y a dans la peinture moderne de nouvelles tendances ; les plus importantes me semblent être, d'une part le cubisme de Picasso, d'autre part l'orphisme de Delaunay. L'orphisme jaillit de Matisse et du mouvement des « fauves » et en particulier de leurs tendances lumineuses et anti-académiques. Le cubisme de Picasso a pris naissance d'un mouvement d'où sort André Derain. André Derain, personnalité tourmentée, amoureuse de la forme et de la couleur, a donné, une fois né à l'art, bien plus que des promesses, car il révélait leur propre personnalité à ceux qu'il rencontrait : le sens des couleurs symboliques à Matisse, celui de nouvelles formes sublimes à Picasso. [...] Delaunay croyait que si vraiment une couleur simple conditionne sa couleur complémentaire, elle ne la détermine pas en brisant la lumière, mais en suscitant à la fois toutes les couleurs du prisme. Cette tendance, on peut l'appeler l'orphisme. Ce mouvement je crois est plus proche que les autres de la sensibilité de plusieurs peintres allemands modernes [...] Kandinsky, Marc, Meidner, Macke, Jawlensky, Münter, Otto Freundlich, etc. à cet orphisme appartiennent également les futuristes italiens qui, issus du fauvisme et du cubisme, estimaient injuste d'abolir toutes les conventions perspectives ou psychologiques. »

Extrait 4. Timoféï Bogomazov, Natalia Gontcharova, Kirill Zdanevitch, Ivan Larionov, Mikhaïl Larionov, Mikhaïl Le-Dantu, Viatcheslav Levkievski, Sergueï Romanovitch, Vladimir Obolenski, Morits Fabri, Alexandre Chevtchenko, « Manifeste des Rayonnistes et Aveniristes », in Larionov. *Manifestes*. Traduction et présentation Gabriella DiMilia et Régis Gayraud, Paris, Allia. 1995, p. 29-33. Voir « Le cubo-futurisme russe » in Marie-José Rodriguez (2008) *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*

« Nous, Rayonnistes et Aveniristes, ne souhaitons parler ni de l'art nouveau, ni de l'art ancien, et encore moins de l'art moderne occidental. [...] Nos positions sont les suivantes : Vive le magnifique Orient ! Nous nous unissons avec les artistes orientaux contemporains pour travailler en commun. Vive la nationalité ! Nous allons main dans la main avec les peintres en bâtiment. Vive notre style rayonniste, affranchi des formes réelles, et qui n'existe et ne progresse qu'en suivant les lois de la peinture ! [...] Le tableau paraît glissant, donne l'impression d'être en dehors du temps et de l'espace ; il fait naître la sensation de ce qu'on pourrait nommer la quatrième dimension, car sa longueur, sa largeur et l'épaisseur de la couche de peinture sont les seuls indicateurs du monde qui nous entoure, alors que les sensations surgies dans le tableau sont d'un autre ordre ; ainsi la peinture devient l'égale de la musique tout en restant elle-même. [...] Ici commence la véritable libération de la peinture, qui vit dès lors uniquement d'après ses propres lois, la peinture autonome ayant ses formes, sa couleur et son timbre. »

Extrait 5. Valentine de Saint-Point (1913), *Manifeste futuriste de la luxure*, in Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 332. Voir aussi Valentine de Saint-Point (25 mars 1912), *Manifeste de la femme futuriste*, édition établie et présentée par Jean-Paul Morel, Paris, Mille et une Nuits, 2005.

« La luxure, c'est l'expression d'un être projeté au-delà de lui-même ; c'est la joie douloureuse d'une chair accomplie, la douleur joyeuse d'une éclosion ; c'est l'union charnelle, quels que soient les secrets qui unifient les êtres ; c'est la synthèse sensorielle et sensuelle d'un être pour la plus grande libération de son esprit ; c'est la communion d'une parcelle de l'humanité avec toute la sensualité de la terre ; c'est le frisson panique d'une parcelle de la terre. *La Luxure, c'est la recherche charnelle de l'Inconnu*, comme la Cérébralité en est la recherche spirituelle. La Luxure, c'est le geste de créer et c'est la création. La chair crée comme l'esprit crée. Leur création, en face de l'Univers, est égale. L'une n'est pas supérieure à l'autre. Et la création spirituelle dépend de la création charnelle. »



Extrait 6. « Long Live the Vortex ! », *Blast*, N° 1, Londres, 2 juillet 1914 (daté du 20 juin). Voir aussi, dans le même numéro de *Blast* les *Manifestes du vorticisme*, signés R. Aldington, Arbuthnot, L. Alkinson, Gaudier Brzeska, J. Dismorr, C. Hamilton, E. Pound, W. Roberts, H. Sanders, E. Wadsworth, Wyndham Lewis, ainsi que « Vortex Gaudier Brzeska. (Written from the Trenches) », *Blast, War Number*, Juillet 1915, p. 33-34. Les deux numéros de *Blast* sont consultables sur *The Modernist Journals Project* de Brown University et The University of Tulsa [<http://modjourn.org/>]. Voir aussi le chapitre sur le « Vorticisme » in Marie-José Rodriguez (2008) *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*

"We stand for the Reality of the Present — not for the sentimental Future, or the sacripant Past.
We want to leave Nature and Men alone.
We do not want to make people wear Futurist Patches, or fuss men to take to pink and sky-blue trousers.
We are not their wives or tailors.
The only way Humanity can help artists is to remain independent and work unconsciously.
WE NEED THE UNCONSCIOUSNESS OF HUMANITY— their stupidity, animalism and dreams.
We believe in no perfectibility except our own.
Intrinsic beauty is in the Interpreter and Seer, not in the object or content.
We do not want to change the appearance of the world, because we are not Naturalists, Impressionists or Futurists (the latest form of Impressionism), and do not depend on the appearance of the world for our art.
WE ONLY WANT THE WORLD TO LIVE, and to feel it's crude energy flowing through us. It may be said that great artists in England are always revolutionary, just as in France any really great artist had a strong traditional vein.
Blast sets out to be an avenue for all those vivid and violent ideas that could reach the Public in no other way.
Blast will be popular, essentially. It will not appeal to any particular class, but to the fundamental and popular instincts in every class and description of people, TO THE INDIVIDUAL. The moment a man feels or realizes himself as an artist, he ceases to belong to any milieu or time. Blast is created for this timeless, fundamental Artist that exists in everybody.
The Man in the Street and the Gentleman are equally ignored.
Popular art does not mean the art of the poor people, as it is usually supposed to. It means the art of the individuals.
Education (art education and general education) tends to destroy the creative instinct. Therefore it is in times when education has been non-existent that art chiefly flourished. But it is nothing to do with 'the People'."

« Nous sommes pour la réalité du présent, non pas pour l'Avenir sentimental, ou le Passé dévoyé.
Nous voulons l'indépendance de la nature et des hommes.
Nous ne voulons pas que les gens portent des Rustines Futuristes, ou importuner les hommes pour qu'ils portent des pantalons roses et bleu ciel.
Nous ne sommes ni leurs épouses ni leurs tailleurs.
La seule façon pour l'Humanité d'aider les artistes est de rester indépendant et de travailler inconsciemment.
NOUS AVONS BESOIN DE L'INCONSCIENCE DE L'HUMANITÉ - la stupidité, l'animalité et les rêves.
Nous ne croyons pas à la perfectibilité, sauf à la nôtre.
La beauté intrinsèque est dans l'interprète et le prophète, ni dans l'objet ni dans le contenu.
Nous ne voulons pas changer l'apparence du monde, parce que nous ne sommes pas Naturalistes, Impressionnistes ou Futuristes (la dernière forme de l'Impressionnisme), et nous ne dépendons pas de l'apparence du monde pour notre art .
NOUS VOULONS SIMPLEMENT LE MONDE POUR VIVRE, et sentir son énergie brute s'écouler en nous.
[...] Blast se veut un moyen de toutes ces idées vives et violentes qui ne pourraient atteindre le Public d'aucune autre manière.
Blast veut essentiellement être populaire. Il ne s'adressera pas à une classe particulière, mais aux instincts fondamentaux et populaires de toutes les classes et toutes les sortes de personnes, À L'INDIVIDU. Au moment où un homme se sent artiste, ou se réalise en



tant que tel, il cesse d'appartenir à un milieu ou à une époque déterminés. Blast est créé pour cet artiste intemporel et fondamental qui existe en chacun de nous.

Il ignore de la même façon l'Homme de la rue et le Gentleman.

Art populaire ne signifie pas art des pauvres, comme on le suppose généralement, mais art des individus.

L'éducation (l'éducation artistique et l'enseignement général) tend à détruire l'instinct créateur. L'art a donc surtout prospéré aux époques où l'enseignement n'existait pas. Mais il n'y a rien à voir avec 'le Peuple' ».

Extrait 7. Ilia Zdanevitch et Mikhaïl Larionov, « Pourquoi nous nous peinturlurons ».

L'Argus, décembre 1913, in Larionov. *Manifestes*, traduction et présentation Gabriella DiMilia et Régis Gayraud, Paris, Allia, 1995, p. 36-37. Voir « Le cubo-futurisme russe » in Marie-José Rodriguez (2008) *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*.

« Nous n'aspérons pas qu'à l'esthétique. L'art n'est pas seulement monarque, mais journaliste et décorateur. Nous prison les caractères typographiques et les nouvelles du jour. La synthèse de la décoration et de l'illustration, voilà la base de notre peinturlurage. Nous décorons la vie et nous apportons notre enseignement – voilà pourquoi nous nous peinturlurons.

La peinture du visage, voilà la nouvelle valeur populaire, comme tout de nos jours.

[...] Nous, nous nous peinturlurons pour un instant et tout changement dans nos sensations appelle un changement dans notre peinturlurage, comme un tableau absorbe un autre tableau, comme par la vitre d'une automobile on voit défiler les vitrines, se superposant les unes aux autres – c'est ça, notre visage. »

Extrait 8. Albert Gleizes, « L'Affaire Dada ». *Action : Cahiers de Philosophie et d'Art*, n° 3 avril 1920, p. 28-31. Téléchargeable sur le *Blue Mountain Project* de Princeton University.

« Ce matérialisme débordant qui caractérise si particulièrement cette société bourgeoise empêche naturellement qu'on prenne garde sérieusement à la déchéance du plan spirituel, les valeurs de l'esprit étant ce qui compte le moins dans un tel régime et le mot spirituel étant devenu quelque chose de badin, léger, sans importance, vivant de quiproquo et de blague.

Cependant c'est en affrontant la pourriture du plan matériel avec la pourriture du plan spirituel qu'on comprendra exactement le mouvement Dada. Je dirai même qu'il est plus facile de suivre le processus de ce mouvement que celui de la crise matérielle. Son organisme est plus simple que l'organisme des forces matérielles.

Au corps matériel de la hiérarchie bourgeoise qui achève sa décomposition, correspond la décomposition des valeurs spirituelles de cette hiérarchie. Le corps matériel retourne à la poussière, l'esprit retourne au néant. Le mouvement Dada n'est pas l'œuvre volontaire d'individus, il est le produit fatal d'un état de choses.

[...] D'Edmond Rostand aux dadas il n'y a pas de fossé. C'est toujours le mot, le verbe et la même dénutrition mentale. Les mêmes profès qui se pâmèrent devant Rostand ont déjà un orteil sur le marche-pied de la charrette dadaïste.

Or, dans le développement de l'esprit dada on trouve à l'origine une utilisation adroite de valeurs spirituelles jadis combattues, mais devenues à la mode. Ensuite devant certains élans nouveaux une révélation brusque. L'idée s'incrétant de devenir le premier c'est une folie de surenchère qui se manifeste. Dans ces différentes successions d'états psychologiques on suit également une succession d'états pathologiques. L'abus des jouissances de tous ordres aboutit à des recherches artificielles sensorielles et à des excitations du système nerveux, alcool, stupéfiants. Résultat : la perte totale de tout contrôle sur l'organisme physique.

[...] Dada prétend discréditer l'art par ses agitations. Mais on ne discrédite pas plus l'art qui est la manifestation d'une poussée impérieuse de l'instinct qu'on ne peut discréditer la société des hommes issue elle aussi d'une poussée impérieuse de l'instinct. On ne discrédite pas plus l'art en se livrant à une destruction systématique de ses valeurs qu'on ne discrédite la société par une faillite frauduleuse internationale. Ce qu'il détruit, sans porter la responsabilité de ce qu'il fait, c'est une série de notions et de servitudes qui n'a pas besoin de lui pour disparaître comme ce que détruit sur le plan matériel la hiérarchie bourgeoise c'est sa fausse conception de la répartition des richesses communes. Voilà pourquoi Dada n'est en fin de compte que l'ultime aboutissement de décomposition des valeurs spirituelles de cette hiérarchie bourgeoise décomposée. »



Extrait 9. Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait. Documents inédits* publiés par Pierre Francastel, suivis d'un catalogue de l'œuvre de Robert Delaunay par Guy Habasque, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, p. 66-67, cité in Vanessa Morisset (2007) *Futurisme, rayonnisme, orphisme. Les avant-gardes avant 1914*

« L'appellation : les Fenêtres comme titre est encore un souvenir de la réalité concrète, mais au point de vue des moyens expressifs on entrevoit déjà une nouvelle forme d'expression. Ce sont des fenêtres sur une nouvelle réalité. Cette nouvelle réalité n'est que l'ABC des modes expressifs qui ne puisent que dans les éléments physiques de la couleur créant la forme nouvelle. Ces éléments sont, entre autres, des contrastes disposés de telle ou telle manière, créant des architectures, des dispositions orchestrées se déroulant comme des phrases de couleur. Dans cette peinture on retrouve encore des suggestions rappelant la nature, mais dans un sens général et non analytique et descriptif comme dans l'époque antérieure, cubiste. Ces toiles marquent, du reste, la réaction colorée juste en pleine évolution du cubisme.

[...] C'est la naissance, l'apparition en France des premières peintures dites inobjectives. Ne partant d'aucune représentation extérieure, ni allusion aux choses, ni aux figures géométriques, ni aux objets, comme le cubisme qui tourne autour et décrit l'aspect des objets sous toutes leurs formes et côtés dans un langage plus d'analyse que de synthèse et qui encore se cramponne à l'ancienne position renaissante, spatiale : perceptions compliquées mais toujours ayant un point de départ dans la représentation des aspects de la nature, un rappel, une allusion. »

Extrait 10. Tristan Tzara, *Manifeste Dada*, 23 mars 1918, in Tristan Tzara, *Les Manifestes Dada*. Paris, J.J. Pauvert, 1968, p. 13-21.

« Pour lancer un manifeste il faut vouloir : A.B.C., foudroyer contre 1, 2, 3, s'énerver et aiguïser les ailes pour conquérir et répandre de petits et de grands a, b, c, signer, crier, jurer, arranger la prose sous une forme d'évidence absolue, irréfutable, prouver son non-plus-ultra et soutenir que la nouveauté ressemble à la vie comme la dernière apparition d'une cocotte prouve l'essentiel de Dieu.

[...] Toute oeuvre picturale ou plastique est inutile; qu'elle soit un monstre qui fait peur aux esprits serviles, et non douceâtre pour orner les réfectoires des animaux en costumes humains, illustrations de cette triste fable de l'humanité. — Un tableau est l'art de faire se rencontrer deux lignes géométriquement constatées parallèles, sur une toile, devant nos yeux, dans la réalité d'un monde transposé suivant de nouvelles conditions et possibilités. Ce monde n'est pas spécifié ni défini dans l'œuvre, il appartient dans ses innombrables variations au spectateur. Pour son créateur, il est sans cause et sans théorie. *Ordre = désordre; moi = non-moi; affirmation = négation* : rayonnements suprêmes d'un art absolu. Absolu en pureté de chaos cosmique et ordonné, éternel dans la globule seconde sans durée, sans respiration, sans lumière, sans contrôle. J'aime une œuvre ancienne pour sa nouveauté. Il n'y a que le contraste qui nous relie au passé. »

Extrait 11. Gino Severini, *Du cubisme au classicisme (Esthétique du compas et du nombre)*, Paris, J. Povolozky & Cie Éditeurs, 1921, p. 22-24 (téléchargeable sur [Internet Archive](#)).

« C'est de cette esthétique [du nombre] qu'il est question dans ces notes, car, d'une façon générale, je considère qu'un art n'obéissant pas à des lois fixes et inviolables est à l'art véritable ce qu'est le bruit au son musical.

En effet, le *bruit* est le résultat de vibrations irrégulières et dont on ne peut pas prendre l'unisson ; tandis que le *son musical* provient de vibrations réglées selon le temps (isochrones) de durées égales ou proportionnelles et dont on peut prendre l'unisson.

[...] La musique n'est qu'une application vivante de la mathématique ; pour la peinture, comme pour tous les arts de construction, le problème se pose de la même façon ; pour le peintre le nombre devient une grandeur ou un ton de la couleur, alors que pour le musicien il est une note, ou un ton du son.

Pour l'un comme pour l'autre, il y a des lois chromatiques basées sur le nombre qu'il faut observer, ou alors il faut se résigner à improviser des chansons, parfois agréables, mais qui n'ont rien à faire avec l'art musical et la construction.

De ces considérations générales je conclus : *L'œuvre d'art doit être « Eurythmique »* ; c'est-à-dire que *chacun* de ses éléments doit être relié au *tout* par un rapport constant satisfaisant à certaines lois.

On pourrait appeler cette harmonie vivante obtenue par les rapports graphiques : *un équilibre de relations*, car ainsi l'équilibre n'est pas le résultat d'égalités ou d'une



symétrie telle qu'on l'entend aujourd'hui, mais résulte au contraire d'une relation de nombres ou de proportions géométriques qui constituent une symétrie par équivalents, telle que l'entendaient les Grecs.

Sur ces bases la composition peut atteindre la complexité et la variété de la symphonie. Cette esthétique basée sur le nombre est conforme aux lois par lesquelles notre esprit a compris et expliqué l'univers depuis Pythagore et Platon. Nous savons par eux que tout dans la création est rythmique selon les lois du nombre, et par ces lois seulement il nous est permis de *recréer*, de *reconstruire*, des équivalents de l'équilibre et de l'harmonie universels.

On peut ainsi définir le but de l'art : *reconstruire l'univers selon les mêmes lois qui le régissent.* »

Extrait 12. André Breton (1924), *Manifeste du surréalisme*, repris in André Breton, *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard Idées, 1963, p. 37-38.

SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

ENCYCL. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. »

Extrait 13. J.-A. Boiffard, P. Eluard, R. Vitrac, « Préface ». *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 1. Tous les numéros de *La Révolution surréaliste* sont consultables sur le site *Mélusine*. Association pour la recherche et l'étude du surréalisme. Université Paris 3 [<http://melusine.univ-paris3.fr/>].

« Le procès de la connaissance n'étant plus à faire, l'intelligence n'entrant plus en ligne de compte, le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté. Grâce au rêve, la mort n'a plus de sens obscur et le sens de la vie devient indifférent.

Chaque matin, dans toutes les familles, les hommes, les femmes et les enfants, S'ILS N'ONT RIEN DE MIEUX À FAIRE, se racontent leurs rêves. Nous sommes tous à la merci du rêve et nous nous devons de subir son pouvoir à l'état de veille. C'est un tyran terrible habillé de miroirs et d'éclairs. Qu'est-ce que le papier et la plume, qu'est-ce qu'écrire, qu'est-ce que la poésie devant ce géant qui tient les muscles des nuages dans ses muscles ? Vous êtes là bégayant devant le serpent, ignorant les feuilles mortes et les pièges de verre, vous craignez pour votre fortune, pour votre cœur et vos plaisirs et vous cherchez dans l'ombre de vos rêves tous les signes mathématiques qui vous rendront la mort plus naturelle. D'autres, et ce sont les prophètes, dirigent aveuglément les forces de la nuit vers l'avenir, l'aurore parle par leur bouche, et le monde ravi s'épouvante ou se félicite. Le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit est avare. »

Extrait 14. Wladimir Baranoff-Rossiné, *Piano optophonique. Lettre aux Delaunay* du 19 décembre 1924, cité in Brigitte Leal (dir.), *Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou, musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2007.

« Mon instrument [...] permet de donner libre cours et d'une manière encore jamais vue à la dynamique de la lumière en couleur, chose à laquelle nous ne faisons que rêver. Maintenant le peintre n'est plus l'esclave de la surface plane [...] mais le maître de son désir, de sa volonté. Voilà où se trouve la réalité. Un immense champ d'action pour la création picturale. En une seconde, des milliards de tableaux, un kaléidoscope universel de la volonté. La musique certainement est un compromis avec le public. Le vrai but – la fin en soi – est une peinture vivante dans le temps et non pas sourde-muette. »

Extrait 14bis. Wladimir Baranoff-Rossiné, *L'Institut d'art opto-phonique*, manuscrit inédit daté d'après 1925. Voir Valentine Cruse (2004) *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du 20^e siècle*.

« Le piano optique de Baranoff Rossiné, projetant dans l'espace ou sur un écran des couleurs et des formes mouvantes et variées à l'infini, dépendant absolument, comme dans le piano sonore, du fonctionnement des touches. Tous les chercheurs précédents n'avaient pu le décomposer dans ses éléments intimes : il est en effet tout à fait arbitraire de vouloir traduire une note musicale par une couleur déterminée.



A = noir, E = blanc, DO = violet, RÉ indigo... fantaisie de poète. Hautbois = vert, Flûte = bleu, Trompette = rouge, ce sont là des rapprochements purement littéraires qui, même exacts, sont incapables d'émouvoir. Nous avons entre le son et la lumière des accords autrement précis, tirés de leur structure même : dans une composition musicale nous distinguons en effet les trois éléments fondamentaux suivants : l'intensité sonore, la hauteur du son, le rythme et le mouvement. Ce sera l'un des mérites de Baranoff-Rossiné d'avoir su extraire ces éléments de la musique pour les rapprocher d'éléments semblables existant ou pouvant exister dans la lumière. »

Extrait 15. Julio Le Parc, « Guérilla culturelle », *Robho*, mars 1968. Disponible sur le site de [Julio Le Parc](#).

« La production artistique conventionnelle est exigeante vis-à-vis du spectateur. Pour qu'il puisse apprécier, elle sous-entend des conditions spéciales: une certaine connaissance de l'histoire de l'art, une information particulière, une sensibilité artistique, etc. Ceux qui répondent à ces exigences appartiennent évidemment à une classe bien déterminée. Ainsi on collabore à toute une mythologie sociale qui conditionne le comportement des gens. On retrouve le mythe de la chose unique qui va à l'encontre de la chose commune, le mythe de celui qui fait les choses spéciales, qui va à l'encontre de celui qui fait des choses communes; le mythe de la réussite – ou pire encore le mythe de la possibilité de la réussite. Tout ce qui justifie une situation de privilège, une exception, porte en lui-même la justification des situations non privilégiées du grand nombre. C'est ainsi que naît et se propage, par exemple, le mythe de l'homme exceptionnel (politique, artistique, milliardaire, religieux, révolutionnaire, dictateur, etc.) qui implique son contraire: l'homme qui n'est que le misérable, le raté.

[... Les jeunes peintres] peuvent:

- au lieu de chercher des innovations à l'intérieur de l'art, changer dans la mesure du possible, les mécanismes de base qui conditionnent la communication;
- [...] combattre toute tendance au stable, au durable, au définitif : tout ce qui accroît l'état de dépendance, d'apathie, de passivité lié aux habitudes, aux critères établis, aux mythes - et autres schémas mentaux nés d'un conditionnement complice avec les structures au pouvoir. »

Extrait 16. Pierre Restany, *Manifeste du Naturalisme Intégral* (ou *Manifeste du Rio Negro*), 1978. En présence de Sepp Baendereck et de Frans Krajcberg. [Espace Krajcberg](#). Cité aussi in *Art d'Amérique latine 1911-1968*, Paris, Centre Pompidou, 1992, p. 368-369.

« Nous vivons aujourd'hui deux sens de la nature. Celui ancestral du donné planétaire, celui moderne de l'acquis industriel et urbain. On peut opter pour l'un ou pour l'autre, nier l'un au profit de l'autre, l'important c'est que ces deux sens de la nature soient vécus et assumés dans l'intégrité de leur structure ontologique, dans la perspective d'une universalisation de la conscience perceptive, le Moi embrassant le Monde et ne faisant qu'un avec lui, dans l'accord et l'harmonie de l'émotion assumée comme l'ultime réalité du langage humain.

[...] Il s'agit de lutter beaucoup plus contre la pollution subjective que contre la pollution objective, la pollution des sens et du cerveau plus que celle de l'air ou de l'eau.

[...] La nature originelle doit être exaltée comme une hygiène de la perception et un oxygène mental : un naturalisme intégral, gigantesque, catalyseur et accélérateur de nos facultés de sentir, de penser et d'agir. »



5. Bibliographie

Catalogues d'exposition

Dada, Paris, Centre Pompidou, 2005.

Face à l'histoire 1933-1996, Paris, Centre Pompidou / Flammarion, 1996.

Futurisme et Futurismes, Catalogue de l'exposition *Futurismo & Futurismi* du Palazzo Grassi de Venise, Paris, Éditions Le Chemin Vert, 1986.

Grenier Catherine, *Modernités plurielles 1905-1970*. Paris, Centre Pompidou, 2013.

Le Futurisme, 1909-1916, Paris, Centre Pompidou, 1973.

Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive, Paris, Centre Pompidou, 2008.

Les Réalismes 1919-1939, Catalogue. Paris, Centre Pompidou, 1980.

Nathalie Gontcharova, Michel Larionov, Paris, Centre Pompidou, 1995.

Paris-Moscou 1900-1930, Catalogue. Paris, Centre Pompidou, 1979.

Paris-New-York 1908-1968, Catalogue. Paris, Centre Pompidou, 1977.

Paris-Paris 1937-1957, Catalogue. Paris, Centre Pompidou, 1981.

Robert Delaunay, 1906-1914, de l'impressionnisme à l'abstraction 1906-1914, Paris, Centre Pompidou, 1999.

Robert et Sonia Delaunay, catalogue raisonné, Paris, Centre Pompidou, 2003.

Essais

Aragon Louis, *Écrits sur l'art moderne*. Paris, Flammarion, 1981.

Breton André (1965), *Le Surréalisme et la peinture*. Paris, Gallimard Folio Essais, 2006.

Franz Roh (1925), *Post-expressionnisme, Réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente*, traduction Jean Reubrez. Paris, Les Presses du réel, 2013.

Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Gallimard Folio Essais, 1993.

Harrison Charles, Wood Paul (1992), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan. 2012.

Henry Michel (1988), *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris, PUF Quadrige, 2005.

Lista Giovanni, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

Marcadé Jean-Claude, *Le Futurisme russe. 1907-1917, aux sources de l'art du XX^e siècle*. Paris, Éditions Dessain et Tolra, 1989.

Dossiers pédagogiques, monographies et parcours d'expositions du Centre Pompidou

Madeleine Aktypi (2013) *Le Surréalisme et l'objet*.

Art d'Amérique latine 1911-1968.

Alice Fleury (2010) *Big Bang. Subversion*.

Erró. 50 ans de collages Vidéo 9 min. 52 s. 2010.

Exposition « Chefs-d'œuvre ? » Approches, Fragments, Filiation. Centre Pompidou-Metz.

Noémie Giard (2010) *Mondrian / De Stijl*.

Norbert Godon (2010) *L'Art cinétique*.

Catherine Lascaux (2011) *Œuvres sonores et plastiques, un choix*.

Margherita Leoni-Figini (2002) *La Révolution surréaliste*.



- Margherita Leoni-Figini (2004) *L'Objet dans l'art du XX^e siècle.*
- Margherita Leoni-Figini (2004) *Joan Miró. La naissance du monde.*
- Margherita Leoni-Figini (2007) *L'œuvre et son espace.*
- Margherita Leoni-Figini (2007) *Le Corps dans l'œuvre.*
- Margherita Leoni-Figini (2010) *Qu'est-ce que la beauté ?*
- Margherita Leoni-Figini (2011) *Jean Dubuffet (1901-1985).*
- Margherita Leoni-Figini et Danièle Rousselier (2002) *La Révolution surréaliste.*
- Margherita Leoni-Figini et Myriam Gasparini (2007) *Vassily Kandinsky. Jaune-rouge-bleu 1925.*
- Vanessa Morisset (2003) *Henri Matisse.*
- Vanessa Morisset (2003) *La Naissance de l'art abstrait.*
- Vanessa Morisset (2007) *Le mouvement des images.*
- Vanessa Morisset (2007) *Le Cubisme.*
- Vanessa Morisset (2007) *Futurisme, rayonnisme, orphisme. Les avant-gardes avant 1914.*
- Vanessa Morisset (2007) *Pablo Picasso.*
- Vanessa Morisset (2007) *L'Art surréaliste.*
- Vanessa Morisset (2009) *La Diffusion de l'art à travers les revues.*
- Vanessa Morisset (2010) *Le Nouveau Réalisme.*
- Marie-José Rodriguez (2008) *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive.*
- Marie-José Rodriguez (2012) *De la lettre à l'image. Un choix d'œuvres dans les collections du musée.*
- Marie-José Rodriguez (2012) *Le Monochrome. Parcours dans les collections modernes et contemporaines. 2011-2012.*
- Marie-José Rodriguez (2013) *Modernités plurielles. Une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 à 1970. Les réalismes.*
- Pierre Ryngaert (2009) *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film.*
- Bertrand Vieillard (2013) *Cercles et carrés.*



6. Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts.

B.O. n° 32 du 28 août 2008

Les tableaux ci-dessous sont extraits du B.O. n° 32 du 28 août 2008.

Dans les propositions de parcours de Modernités plurielles, les références à ces tableaux sont notés C1, 2 et 3 pour les items figurant dans le tableau collège et L1, L2 et L3 pour les items figurant dans le tableau lycée.

Collège		
Thématique « Arts, ruptures, continuités »		
Définition	Pistes d'étude	Repères
Cette thématique permet d'aborder les effets de reprises, de ruptures ou de continuité entre les différentes périodes artistiques, entre les arts et dans les œuvres d'art.	* <i>L'œuvre d'art et la tradition</i> : ruptures (avant-gardes), continuités (emprunts, échos, citations), renaissances (l'influence d'une époque, d'un mouvement d'une période à l'autre, historicisme, etc.). La réécriture de thèmes et de motifs (poncifs, clichés, lieux communs, stéréotypes, etc.) ; hommages (citations, etc.), reprises (<i>remake</i> , adaptation, plagiat, etc.), parodies (pastiche, caricature, etc.).	Inspiration. Imitation, tradition, Académisme/originalité.
	* <i>L'œuvre d'art et sa composition</i> : modes (construction, structure, hiérarchisation, ordre, unité, orientation, etc.) ; effets de composition /décomposition (variations, répétitions, séries, ruptures, etc.) ; conventions (normes, paradigmes, modèles, etc.).	Modèles, canons, convention. Composition /décomposition.
	* <i>L'œuvre d'art et le dialogue des arts</i> : citations et références d'une œuvre à l'autre ; échanges et comparaisons entre les arts (croisements, correspondances, synesthésies, analogies, transpositions, parangons, etc.).	Réécritures, dialogues, etc.

Lycée 4. CHAMP ESTHETIQUE		
Thématique «Arts, goût, esthétiques»		
Définition	Pistes d'étude	Repères
Cette thématique invite à interroger l'œuvre d'art dans la diversité de ses valeurs et de ses approches.	* <i>L'art, jugements et approches</i> : le concept de « beau », sa relativité ; universalité de l'œuvre ; diversité des goûts esthétiques. Multiplicité des approches (historique, phénoménologique, technique, esthétique, sociologique, psychanalytique, etc.) ; approches dogmatique/scientifique/ intuitive, etc.	Universalité / diversité du « beau » élitiste/populaire, noble/vulgaire.
	* <i>L'art et ses classifications</i> : catégories (mouvements, genres, types, etc.) ; découpages (baroque/classique, ancien / moderne/post – moderne, etc.) ; évolutions, relectures, etc.	« bon goût »/ « mauvais goût ». « Distinction ».
	* <i>L'art et ses codes</i> : normes esthétiques, éthiques et sociales (licence, étiquette, canon, bienséance, tabou, etc.) ; termes axiologiques (grâce, brio, élégance, sobriété, tempérance, noblesse, vulgarité, sublime, etc.) ; les notions d'œuvre, de chef d'œuvre, de « grand œuvre ».	Règles, normes, interdits, transgressions. Théories esthétiques, etc.

Lycée 4. CHAMP ESTHETIQUE		
Thématique «Arts, théories et pratiques»		
Cette thématique invite à interroger l'œuvre d'art dans la confrontation et l'écart entre <i>praxis</i> et <i>theoria</i> .	* <i>L'art, la doctrine et sa mise en pratique</i> : textes théoriques, manifestes, méthodes, écrits d'artistes, d'esthéticiens, etc. Application et transgression des dogmes (doctrines, canons, textes prescriptifs, etc.) ; instances de régulation (les écoles et établissements de formation, les académies, etc.) ;	Canons, paradigmes. Doctrines. Conventions.
	* <i>L'art et ses conventions</i> : courants dominants (conventions, tendances, influences, modes, mouvements, opinions, <i>doxa</i> , etc.) ; discussions et débats (controverses, dialogues, polémiques, querelles, etc.).	Mouvements, courants, écoles. Mutations artistiques.



PARCOURS HISTOIRE DES ARTS DANS « MODERNITÉS PLURIELLES », LA NOUVELLE PRÉSENTATION DE LA COLLECTION MODERNE DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

	<p>* <i>L'art et les pratiques sociales</i> : normes professionnelles, corporations, guildes, compagnonnage, salons, groupes, associations, syndicats, sociétés d'artistes, etc.</p>	<p>Artistes/artisans. Théories et débats, etc.</p>
--	--	--