

## Les visites du Centre Pompidou

Des parcours d'aide à la visite des expositions et des collections permanentes.

## #PompidouVIP

Pièces maîtresses de la collection du Centre Pompidou, les VIP, Very Important Pieces, sont des œuvres émanant d'artistes aux personnalités libres, passionnées et aux vies incroyables.

Sous forme de conversations entre une journaliste et un·e conférencier·ère, ce podcast vous offre un moment privilégié devant chaque chef-d'œuvre.

### Code couleurs :

**En noir**, la voix narrative de la journaliste Tara Schlegel

**En bleu**, les interventions des conférencier·ère·s :

1 - Véronique Missud ; 2 - Agnès Fiévé ; 3 - Sophie Fourestier ;

4 - André Avril ; 5 - Gabriela Kraviez ; 6 - Agnès Fiévé ; 7- Anton Zatzepine ;

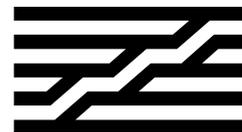
8 - Patricia Maincent ; 9 - Catherine Lascault ; 10 - Danièle Fauvel ;

11 - Isabelle Bonzom ; 12 - Joachim Biehler

**En violet**, les extraits musicaux

**En rouge**, toute autre indication sonore





## Transcription du podcast

[jingle de l'émission] Bonjour, bonsoir, bienvenue. Écartez vos yeux et vos oreilles. Vous allez suivre une visite du Centre Pompidou.

### 1 - Henri Matisse, *La Blouse roumaine*, 1940

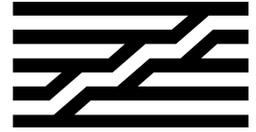
[jingle de l'émission] C'est presque par hasard – et certainement par nécessité – que le jeune Matisse, immobilisé alors par une grave crise d'appendicite découvre en 1890 un traité de peinture qui va décider de son avenir.

Il a 21 ans alors. Il abandonne sa carrière de clerc d'avoué et se rend à Paris pour peindre. Là, il fréquente notamment l'atelier de Gustave Moreau à l'École des Beaux-Arts et il se lie d'amitié avec plusieurs jeunes peintres.

C'est l'époque où il va copier les grands maîtres au Louvre. Mais sa découverte de Paul Cézanne lui montre soudainement qu'une autre réalité est possible. Matisse expérimente, s'essaye à l'impressionnisme, au divisionnisme à la Seurat, il visite les rétrospectives van Gogh en 1901 et Gauguin en 1904.

Un an plus tard, en 1905, il fait scandale au Salon d'Automne lorsqu'il expose sa *Femme au chapeau*, avec son visage de trois quart peint à grand traits gris, verts, roses, qui nous défie littéralement du regard. Le critique Louis Vauxcelles qualifie cette toile et les jeunes peintres de « fauves ». Et, par défi, ces derniers s'approprient ce terme. Matisse devient alors, presque malgré lui, le chef de file du fauvisme.

Pas moins de trente-cinq années séparent ces débuts fracassants de *La Blouse roumaine* qu'on peut admirer ici. Matisse a gardé toute la liberté, toute l'audace, la fraîcheur aussi de sa jeunesse, dans ce portrait si peu conventionnel qu'il baigne de couleurs ... comme nous le raconte Véronique Missud, conférencière au Centre Pompidou.



C'est très intéressant sa démarche avec la couleur : il va commencer avec les fauves à partir de 1905. Ils vont décider, suite évidemment au travail de van Gogh et de bien d'autres, de penser et de construire le tableau en utilisant uniquement la couleur. Ça paraît tout simple, mais c'est extrêmement complexe. Pourquoi ? Parce que c'est toute une génération d'artistes qui sont passés par des règles académiques, qui ont appris la perspective.

Avant, on pensait la composition d'un tableau à partir de cet espace créé par la perspective, héritée de la Renaissance italienne. Cette perspective qui amène un point de fuite et à partir de ce point de fuite, on construit l'espace. Et après on amène le sujet et puis les motifs, voilà.

Tout ça, les fauves vont vouloir s'en défaire, d'abord parce que cela a été déjà très bien fait, et puis parce qu'ils veulent amener de nouveaux points de vue et parce qu'il y a aussi l'invention de la photographie et du cinéma, qui leur fait penser la peinture un peu autrement.

Avec en plus une autre difficulté : comme ils retirent le point de fuite, on est dans une frontalité ; ils vont donc travailler ce qu'ils appellent « l'aplat », c'est-à-dire que chaque couleur va être employée dans son intensité lumineuse.

Pour travailler un rouge un peu plus clair, on ne va surtout pas employer du blanc, parce que pour Matisse et Derain, ça rendait les couleurs opaques. On va privilégier peut-être un rouge un peu dilué ou un rouge avec une pointe de jaune.

Donc c'est une façon de travailler les couleurs qui est complètement nouvelle.

Matisse employait un mot superbe que j'aime beaucoup : il disait « plage colorée ». Et pourquoi il a voulu changer le mot « plan coloré » pour le mot « plage » ? Parce que le mot « plan » renvoyait trop à la géométrie, trop à la perspective, alors que le mot « plage » parlait de l'émotion, de la sensation, de la vibration de la couleur dans l'espace. [virgule sonore]



Ce tableau s'intitule *La Blouse roumaine*.

Matisse travaillait très souvent par paires et par séries. Et ce tableau fait partie d'une série de toiles que Matisse a commencée dès 1936. Ce portrait, il l'a travaillé très longtemps, pendant six mois, et il a fait photographier plusieurs étapes de sa réalisation.

Je les ai, les esquisses, c'est vrai que c'est génial !

Je crois qu'il y a seize photographies, qui ont d'ailleurs été exposées à la Galerie Maeght. Il les avait exposées pour montrer aux spectateurs que quand il disait qu'il voulait simplifier la peinture, ce n'était pas si simple. Comment a-t-il simplifié ? Au départ, il a simplifié le fond, et puis il a simplifié aussi la blouse roumaine.

Il fait disparaître les motifs devant, sur le torse, en fait.

Oui, sur le torse, les motifs disparaissent. Dans le fond, les motifs disparaissent. Au fur et à mesure, la jeune femme se tourne vers nous. Et à la dernière étape, il enlève le fauteuil, il intensifie le corsage de la blouse roumaine dans un cœur, il repositionne la tête plus droite, il intensifie la chevelure, par des lignes en arabesques, ce qui lui donne beaucoup de douceur. Et puis, il y a tout ce travail sur les mains, où on a l'impression que toutes les lignes dont on parlait tout à l'heure, correspondent à toutes les lignes des étapes antérieures.

Comme si on retrouvait toutes les arabesques qui était autrefois dans le papier peint, dans les mains, finalement.

Exactement ! [virgule sonore]

Les trois couleurs qu'il utilise ici, si l'on simplifie, rouge, blanc, bleu : est-ce qu'elles ont une signification, d'après vous ?

Pour moi, elles ont une grande signification, puisque qu'Henri Matisse, comme les autres européens, est très angoissé par cette Seconde Guerre mondiale.

Donc, pour moi, il marque un acte de résistance. Employer les trois couleurs du drapeau français – bleu, blanc, rouge – et en plus cette idée de jeune fille aérienne,



pensive, sérieuse, en se questionnant, c'est tout le jeu de mains. Elle est très aérienne, comme une colombe de la paix, avec un message évidemment d'espoir mais de résistance en même temps. [musique douce piano]

Ici en 1940, à 71 ans Matisse, qui sera bientôt cloué dans un fauteuil, peint sans fioriture une jeune femme libre qui nous regarde. Peut-être préfigure-t-elle aussi, avec ses grands aplats de couleurs vives, les gouaches découpées et les collages qui occuperont Matisse toute la fin de sa vie, quand l'artiste aura cessé de peindre avec des pinceaux pour peindre avec des ciseaux dans d'immenses feuilles de couleurs. [jingle de l'émission]

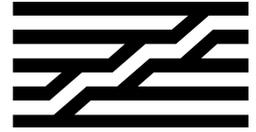
## **2 - Marc Chagall, *Les Mariés de la tour Eiffel*, 1938-1939**

[jingle de l'émission] Chagall est revenu à Paris depuis une quinzaine d'années, lorsqu'il peint ses *Mariés de la tour Eiffel*. Il est né en 1887 en Biélorussie, dans un *shtetl* – une ville typiquement juive – dont on retrouve les petites maisons de bois en bas à droite, et qu'on retrouve aussi dans plusieurs de ses toiles.

Sa mère, bien décidée à arracher son fils à cette atmosphère confinée du *shtetl*, parvient à le faire inscrire à l'école publique officielle, théoriquement interdite aux juifs.

Marc se découvre des talents d'artiste. Il a 19 ans lorsqu'il part à Saint-Pétersbourg pour suivre des cours de peinture. Quatre ans plus tard, il entreprend, comme tant d'autres artistes russes, c'est un peu la mode à l'époque, le voyage vers Paris. Il y va en train, et il découvre sur place une scène artistique foisonnante qu'il ne va jamais plus quitter.

Dans *Les Mariés de la tour Eiffel*, le peintre reprend inlassablement son propre vocabulaire : le thème du couple amoureux, enlacé, flottant dans l'espace, entouré d'un coq (symbole lui aussi de l'amour), d'anges et d'une chèvre violoniste. L'image emprunte presque à un surréalisme que Chagall a osé développer avant



même la création du mouvement des surréalistes.

La toile est aussi, c'est intéressant de la lire comme ça, un havre de paix, alors qu'à l'époque, en 1938, le peintre n'ignore rien des tourments de la Seconde Guerre mondiale qui gronde aux portes de l'Europe. Il a quitté une deuxième fois sa Russie, après la révolution bolchévique et il vient de voyager. Trois ans avant, en 1935, il est parti en Pologne, où il y a vu les ghettos juifs.

Mais c'est tout son imaginaire positif, si on peut dire apaisé, sa vie, ses rêves qui tournoient dans cette toile que nous décrit Agnès Fiévé, conférencière au Centre Pompidou.

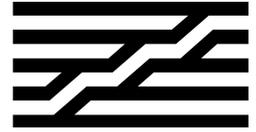
On voit dans le tableau en bas à droite un petit village. Dans ce petit village est ancré, enraciné un arbre qui vraiment va de tout en bas jusqu'à tout en haut du tableau et même au-delà. Par ces racines, Chagall représente son village natal en Biélorussie.

Il y a une seconde verticale, qui est la Tour Eiffel, qui représente comme la seconde patrie du peintre. Il va pour une première fois venir à Paris en 1911, après il va retourner en Russie en 1914 pour se marier en 1915 et puis il va revenir en 1921 et finalement il aura la nationalité française en 1937.

Donc juste un an avant de peindre ce tableau.

Oui, juste un an avant de peindre ce tableau. C'est important pour un juif errant, on peut dire ça comme ça, d'avoir une appartenance. C'est très important. Quand on migre, tout ce que l'on possède, on l'a avec soi, on a sa mémoire, on a ses souvenirs, on a toutes les images.

Chagall, en ce sens, est précurseur des surréalistes. Parce qu'il a son imagier dans la poche et il le sort au même titre que les réalités, que la Tour Eiffel, l'arbre et puis le coq et aussi des créatures hybrides, hybride peut-être comme lui-même.



Les surréalistes ont fait le « cadavre exquis » : ils ont pris un élément qu'ils ont prolongé en autre chose, mais ça reste quand même une entité. Pour moi, ces figures hybrides de Chagall sont des cadavres exquis. [virgule sonore]

Un autre élément clé dans ce tableau, c'est le coq.

Le coq, c'est un élément très fort dans la culture juive, parce que c'est lui qui saisit le jour et va faire la distinction entre le jour de la nuit, et par extension du bien et du mal. Il a donc une valeur symbolique très forte.

Dans la religion juive ?

Oui. Il a d'ailleurs un œil surdimensionné, presque comme un troisième œil dans la composition. Il va faire la distinction entre ce qui est bien et ce qui est mal.

On a aussi, sur la droite, alors que tout est ascendant dans la composition en diagonale, un élément qui descend : un ange avec un chandelier à l'envers, qui est comme quelqu'un qui va mettre le feu à son village.

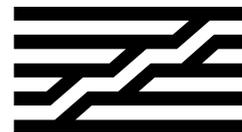
Donc, le coq a aussi un rôle d'annonceur, il va dire ce qui se passe.

Il y a la Seconde guerre mondiale, on est en 1938. Chagall sait à ce moment-là déjà qu'en Allemagne, trois de ses œuvres qui étaient alors placées dans des musées, font partie de l'exposition « art dégénéré ». Il est donc parfaitement au courant du danger imminent. Il va émigrer seulement en 1941 aux États-Unis, où il a déjà ses amis qui l'incitent à venir le rejoindre. [virgule sonore]

Un mot-clé dans ce tableau est *Luftmensch*.

*Luftmensch* en allemand est littéralement traduit comme « l'homme qui vit dans les airs ». Ça peut être le poète, l'artiste ; c'est quelque chose qui n'est pas matérialiste.

Le mariage, pareil est un élément important dans toutes les cultures et dans la culture juive notamment : quand on le fête, on lance les fiancés dans l'air. On l'a dans plusieurs tableaux, c'est une façon d'exprimer la joie, la légèreté, le bonheur.



Et puis le couple va traverser tous les pays, il va traverser toutes les difficultés, il va traverser la vie, en tout cas jusqu'en 1944, à la mort de Bella. C'est vraiment le microcosme autour duquel tout peut tourner, tout peut naviguer, tout peut changer.  
[musique juive violon]

C'est vraiment intéressant de se souvenir qu'exactement à la même époque, Chagall peint un tableau beaucoup plus tourmenté, un tableau qu'il baptise *La Crucifixion* – qu'il peint dans les mêmes tons blancs. Mais, autour de la figure du Christ, Chagall représente de façon très explicite, une synagogue qui brûle, un village en flammes, des juifs qui tentent un exode désespéré.

Lui-même il va partir effectivement aux États-Unis pour échapper à une rafle en 1941. Et c'est là-bas, en Amérique, que trois ans après, Bella décède. Mais Chagall qu'il soit là-bas ou bien qu'il soit revenu ici chez nous ici à Paris, va continuer toujours à ressusciter dans ses toiles l'amour de sa vie, Bella, son village natal, son bestiaire, ses créatures composites virevoltantes qui font de ce peintre l'un des grands poètes du 20<sup>e</sup> siècle. [jingle de l'émission]

### **3 - Joan Miró, *Bleu I, Bleu II, Bleu III*, 1961**

[jingle de l'émission] Ces trois très grands tableaux de Miró sont emblématiques d'une période bien particulière de la vie de l'artiste, quand – la soixantaine venue – Miró a enfin les moyens de se faire construire l'atelier de ses rêves. Il le fait construire à Majorque, ce qui lui permettra d'ailleurs de réaliser aussi des céramiques et des sculpture monumentales qui vont marquer ses dernières années de création.

Il faut se souvenir que Joan Miró a toujours été plutôt à l'étroit dans sa vie matérielle. Notamment rue Blomet à Paris, où il arrive en 1921.

Pendant toute cette décennie des années 1920, il va inventer dans la capitale française ce langage pictural, qualifié parfois d'enfantin, pour lequel il est connu dans le monde entier. C'est d'ailleurs un vocabulaire qu'il a forgé tard dans sa vie, à



presque trente ans, à force de recherche acharnée pour trouver enfin sa propre voix en peinture.

Il avait commencé par des toiles, d'ailleurs remarquables, qualifiées souvent de détaillistes. Il a dû s'en détacher. À Paris, sa famille ne lui donne pas d'argent. Il raconte comment, souvent, il peint dans un état d'hallucination provoqué par la faim, par le manque de nourriture.

Il partage aussi l'atelier d'un autre peintre à cette époque, ça ne le dérange pas vraiment, il est très ordonné. Et d'ailleurs, bien plus tard, même dans l'immense espace où il a créé ces *Grands Bleus* qu'on voit ici, Miró continue à ranger méticuleusement, ses pinceaux, ses brosses, ses tubes de couleur, à travailler aussi à des horaires très précis.

Quand ses amis évoquent Joan Miró ils parlent toujours de sa grande gentillesse, de son amour de la poésie, de son attachement à la Catalogne, de sa fascination pour les objets modestes du quotidien et de ses yeux d'un bleu intense... Ce bleu, qui reste la couleur emblématique du peintre, comme le raconte Sophie Fourestier, conférencière au Centre Pompidou.

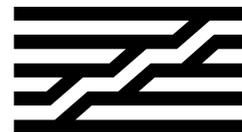
Quand il fait ces peintures il reprend ce travail qu'il a fait dans les années 1920-25, des peintures avec des fonds bleus. Ce sont des fonds assez liquides et passés à l'éponge, sur lesquels il y a des écritures ou des traces qui rythment le fond.

Quand on sort de la salle à gauche, il y a justement un tableau bleu de Miró des années 1920.

Oui, *La Sieste*. Ensuite, il reprend ça lorsqu'il a cet atelier plus grand.

Et c'est vrai qu'avec le bleu il choisit une couleur qui a une symbolique assez universelle, car ça renvoie au ciel, à l'océan, à l'infini. Il y a une dimension spirituelle et cosmique dans toutes les cultures.

Le bleu, pour un catalan comme lui, c'est aussi les maisons qui étaient en Catalogne peintes en bleu. Les maisons bleues, c'est une manière de présenter la maison



comme un lieu où se vit l'idéal et le rêve. D'ailleurs, Miró, il va l'écrire dans l'un de ses tableaux : c'est la couleur de ses rêves.

Vous avez parlé de l'atelier. Quel rapport entre ces toiles et l'atelier ?

Cet atelier c'est un atelier dont il rêve. C'est la possibilité pour lui de faire des tableaux plus grands que des tableaux de chevalet. Très grands. Il a cette envie depuis longtemps de parler à tous, de faire une peinture universelle et ouverte à tous. Donc l'espace, la grandeur de la toile, c'est une manière de parler au plus grand nombre. Et voir la peinture américaine des années 1950 va lui donner l'envie de s'y mettre à son tour. [virgule sonore]

Vous vouliez aussi parler de la méditation. Entrer ici, forcément ça fait immédiatement penser à un univers asiatique, de méditation asiatique.

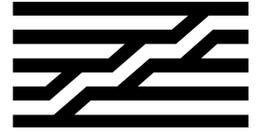
Oui, d'ailleurs, il y a une préparation. Il dit qu'il s'est préparé pour faire ces trois tableaux, comme les archers japonais : l'inspiration, l'expiration, l'inspiration... sont très importants.

Le souffle.

Oui. Il y a une dimension physique dans cette préparation, probablement. Physiquement, il a ouvert ses poumons, expiré, inspiré. Et puis ensuite il va commencer par travailler sur de tout petits papiers, pas plus grands que dix centimètres : de petits papiers où il jette ses croquis au stylo à bille et au crayon de couleur.

Pour préparer ces trois tableaux-là ?

Oui, pour préparer ces trois tableaux : I, II, III. Ces petits bouts papiers, il les garde sur lui, il les met dans ses poches, ça devient tout froissé, au bout d'un moment. Et puis, tout d'un coup, il va se mettre à peindre. Ces petits bouts de papier, c'est comme quelque chose de très intime, qu'il ne veut garder que pour lui et que tout d'un coup, il va révéler. Puis, il se met à peindre le fond bleu, mais « pas comme un peintre en bâtiment », dit-il. Il dit que parfaire le fond, le mettait en état de continuer le reste.



Donc poser le bleu, c'est continuer cette méditation. Après, il va se mettre à l'écriture.

[virgule sonore]

Cette écriture, ce sont ces formes, noires, rouges, ces traits. Et c'est étonnant parce qu'il nous parle du fond mais il ne nous parle pas de cette écriture.

Dans ses récits, dans ses correspondances ?

Dans ses récits. Dans ses récits, il nous parle de la fabrication du bleu, que ce n'est pas comme une peinture en bâtiment. Il ne nous dit pas le reste. Il s'arrête. Et donc on ne sait pas comment il a fait le reste. Et on ne sait pas très bien comment cela s'est passé. Mais on le sent quand même, parce que c'est comme une calligraphie, il n'a qu'une chance, il n'y a pas de repentir, pas de rature, il le fait d'un trait.

Finalement, on ne sait pas si on a affaire à des fragments, à des points de vue, de près ou de loin, à des formes cosmiques, à des planètes. On ne sait pas si on est dans l'eau ou dans le ciel. On peut se le demander. Il y a presque quelque chose d'aquatique.

Il s'est jeté dans le vide, on sent qu'il nous livre ça presque d'un seul geste.

Finalement, il y a beaucoup d'audace et beaucoup de joie aussi.

Je trouve qu'il y a quelque chose de joyeux dans ces trois grands tableaux.

[musique douce piano]

Miró demeure inclassable. Il s'est toujours démarqué un peu des courants picturaux. Il a signé le manifeste des surréalistes, mais ensuite il a pris une certaine distance avec le mouvement.

Il aimait par-dessus tout, en fait, chercher, expérimenter. Il partait souvent, disait-il, d'un minuscule défaut d'une toile, d'un trait peint au hasard, pour laisser ensuite vagabonder son imagination, mais il ne se laissait jamais aller à la facilité.



Les trois *Bleus* que l'on voit ici, qui pourraient apparaître comme une sorte d'achèvement, ouvrent en vérité une période encore différente pour un artiste qui, pendant plus de soixante ans, aura su en permanence se renouveler.

[jingle de l'émission]

## 4 - L'atelier de Constantin Brancusi

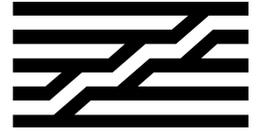
[jingle de l'émission] Brancusi est un homme de légendes, qu'il a souvent lui-même forgées. Lorsqu'il faisait visiter son atelier, celui qu'on va découvrir ici, il recouvrait souvent les sculptures de grands draps noirs qu'il arrachait ensuite d'un geste théâtral devant ses admirateurs. Il y avait l'ami de toujours Marcel Duchamp, le compositeur Erik Satie, l'artiste peintre Fernand Léger, le photographe Man Ray ou encore le poète et compatriote Tristan Tzara, et tant d'autres qui sont passés par ici.

La légende veut justement que Constantin Brancusi soit arrivé à Paris à pied, en 1904, de sa Roumanie natale, après avoir traversé Vienne, Zurich, Bâle, attrapé une pneumonie, survécu grâce à de petits boulots.

Déjà enfant il voulait fuguer, il voulait quitter la campagne où son père l'avait placé chez un apprenti tonnelier. Il avait à peine 7 ou 8 ans. Il y parviendra d'ailleurs : à 11 ans il rejoint Craiova, la grande ville voisine de sa campagne, après avoir marché trois jours et trois nuits, en dormant dans les arbres pour échapper aux loups.

La légende est forgée. Il se fera seul, grâce à l'amitié d'un cafetier qui l'embauche, grâce à l'intelligence de sa ville aussi qui lui octroie une bourse, grâce à son obstination qui le mène d'abord aux Beaux-Arts de Bucarest puis aux Beaux-Arts de Paris. Il ne quittera plus la capitale française.

Hébergé chez des compatriotes, il dégote un atelier rue Montparnasse, puis en 1916 s'installe impasse Ronsin, dans le 15<sup>e</sup> arrondissement : d'abord au numéro 8 puis au



11, qu'il ne quittera plus jusqu'à sa mort. C'est cet espace, transposé ici, que nous fait visiter à présent André Avril, conférencier au Centre Pompidou.

Cet atelier est exactement une reconstitution de son atelier qui existait à Montparnasse au début du siècle. Il s'est installé assez tôt dans cet atelier, dès 1916, je crois, et il y est resté jusqu'à la fin de sa vie. Mais l'atelier s'est profondément modifié dans ses dimensions, puisqu'au départ, il n'y avait pas les quatre espaces que vous pouvez voir.

On fait le tour de la reconstitution qui a été faite par Renzo Piano. Au départ il n'a qu'une pièce, puis il en a eu deux et puis, finalement, il a eu deux autres pièces.

Qu'il a pu acheter ?

Oui. Si cet atelier est là, c'est parce que Brancusi l'a décidé.

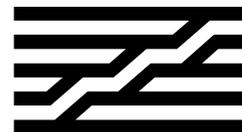
Il en a fait don à l'État français, mais sous condition que l'atelier puisse être reconstitué à l'identique après sa mort. Et pour Brancusi, c'était tout à fait essentiel, parce qu'à partir du moment où il a considéré que l'atelier était une sorte d'œuvre d'art à part entière, il fallait préserver, bien entendu, l'intégrité des sculptures et leurs relations au sein même de cet espace.

Quand on regarde tout cet espace, on comprend que Brancusi a travaillé sur des séries.

Oui, et très peu de séries. Si on regarde là, il y a la série très imposante des *Colonnes sans fin*, il y a la série des *Muses*, qui est très importante, celle du *Baiser*, qui est allée jusqu'à la dimension monumentale, et puis il y a les séries des *Oiseaux* et des *Poissons*. Peut-être que la série la plus essentielle pour lui est la série des *Oiseaux*, parce qu'elle commence assez tôt, dans les années 1910.

On a un premier exemple ici ?

Oui. Juste après les *Coqs*. Il y a les *Coqs*, il y a l'angle du mur, et puis, sur le socle



en bois, il y a cette sculpture en marbre gris-bleu, qui est là, qui ne s'appelle pas « oiseau », mais *Măiastra*. La *Măiastra* fait très directement référence aux contes et légendes roumaines. C'est une sorte d'oiseau fabuleux qui a la capacité de permettre aux amants qui ont été séparés de se retrouver, et qui a aussi une capacité de métamorphose, de transformation. Il y a eu cette série de la *Măiastra*, mais très très vite, il va quitter cette relation à l'oiseau qui est encore tout à fait perceptible.

[voix et bruits de pas des visiteurs dans les espaces de l'atelier reconstitué]

Oui, on le voit. On voit que c'est un oiseau.

On voit les pattes, le plumage, replié derrière, on voit le torse, on voit presque le bec. Il y a encore une sorte de représentation de l'oiseau, qu'il va quitter très vite, car la sculpture va vite cesser d'être la possibilité de la représentation d'un modèle.

Et il va passer à une autre série, qu'il va appeler l'*Oiseau*. On en a un exemple, qui est là juste sur la cheminée. Là on a une sorte d'ellipse, de torse bombé, de direction ascensionnelle qui est beaucoup plus forte. Il pousse cette sorte de corps d'oiseau sur un cône.

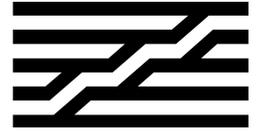
Le cône est dissocié de l'oiseau. Ce ne sont pas ses pattes, par exemple.

Je ne pense pas qu'il pense la sculpture de l'*Oiseau* en ces termes, à ce moment-là : pattes et corps. Je pense que ce qu'il recherche c'est davantage cet élan du vol, cette propulsion de la forme à l'intérieur du vide de l'air.

Là, il n'est pas encore satisfait avec cette série, parce que finalement l'*Oiseau* est encore ancré dans le sol. Il a encore un poids, il a encore du mal à décoller, on va dire. Et je crois que cela vient tout simplement des formes elles-mêmes, notamment du cône, qui lui-même est posé sur une autre forme géométrique qui lui donne une sorte de statut d'objet à regarder, et qui ne sera plus du tout visible avec ce qu'il appelle *Oiseau dans l'espace*.

Ici, dans l'atelier, on voit un *Oiseau dans l'espace* ?

Oui, il y en a beaucoup, il y en a pas mal.



On est revenus dans la première salle.

Il y a un *Oiseau dans l'espace* dans le premier espace, là où se trouvait la porte d'entrée de l'atelier.

Pour être là où était la porte de l'atelier, il faut se mettre face à l'*Oiseau* en bronze, qui est devant un rideau rouge ?

Oui, exactement. La première chose qu'on voyait quand on entrait dans l'atelier, c'était cet *Oiseau dans l'espace* en bronze poli, qu'il va intensifier par cette couleur rouge juste derrière, qui sert de fond et, en même temps, qui exacerbe la luminosité à la surface du bronze poli.

Celui-ci en bronze est magnifique, mais peut-être les plus beaux *Oiseaux* sont ceux qui ont été réalisés en marbre. Parce que le marbre est un matériau qui s'oppose à toute idée d'envol, de légèreté, de vibration. Le marbre est lourd. Je trouve qu'il y a une sorte de paradoxe, de contradiction.

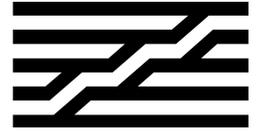
Comment parvenir, au sein d'une matière, qui est lourde, qui a un poids, à un élan, une fragilité, une sorte d'apesanteur, d'ascension dans l'espace ?

C'est là que je trouve magnifique le travail de Brancusi sur la matière. Il arrive pratiquement à une dimension alchimique. Par son geste, par le polissage, il parvient à modifier la perception même qu'on a de la matière. [virgule sonore]

Là on a changé du tout au tout, ça ne ressemble plus aux espaces de l'autre côté, on a l'impression.

Oui, effectivement de l'autre côté, on avait toutes les sculptures, toute la relation des sculptures les unes avec les autres. Ici on a l'espace de travail, il y a les blocs de pierre qui ont été commencés, qui apparemment n'ont pas été aboutis.

Brancusi, c'est quelqu'un, il faut le dire, qui vient d'un monde rural, archaïque. Il a une relation au monde qui n'est pas celle du sculpteur Auguste Rodin, quand il arrive à Paris.



Il a travaillé avec Rodin ?

Oui, il a travaillé avec Rodin, mais très peu de temps je crois.

Il a rencontré Rodin au moment où il sortait juste de l'école des Beaux-Arts de Paris. Dans une exposition, Rodin le remarque et il lui demande de venir travailler dans son atelier. Très vite, il va se rendre compte que « rien ne pousse à l'ombre des grands arbres »...

Ça, c'est Brancusi qui le dit ?

Oui c'est Brancusi qui dit ça. Et puis surtout la relation qu'ils ont à la sculpture, à la matière est très différente. On a d'un côté un artiste comme Rodin, qu'on peut considérer comme un artiste au sens premier du terme, c'est-à-dire un démiurge. Quelqu'un qui part du chaos de la matière, en l'occurrence de la terre, et qui arrive à une forme.

Et d'un autre côté, on a Brancusi qui, lui, estime que la matière impose sa propre pensée. Et que lorsqu'on travaille la sculpture, il faut que la main de l'artiste pense. Mais qu'elle pense en suivant la pensée propre de la matière. En suivant cette pensée propre de la matière, Brancusi se rend compte qu'il arrive à des formes qui sont de plus en plus simples et épurées. C'est bien au-delà de l'intention presque, on pourrait dire, de l'artiste d'imposer ces formes-là. Je dirais que tout l'enjeu dans la sculpture de Brancusi est là, dans cet équilibre très instable entre la volonté de l'artiste d'induire et d'inscrire une forme et la capacité du matériau à absorber cette forme.

[musique douce piano]

Et effectivement, il y a parfois des formes qui résistent ... comme ces oiseaux brisés, qu'on voit ici par terre. Il faut se dire que ceux que Brancusi a réussis, ces *Oiseaux dans l'espace* qui mesurent parfois 1,90 mètre, sont fichés dans leur socle par une tige de métal qui ne dépasse pas les six centimètres. Un véritable prodige d'équilibre.

[jingle de l'émission]



## **5 - Vassily Kandinsky, *Mit dem schwarzen Bogen (Avec l'arc noir)*, 1912**

[jingle de l'émission] Il serait dommage d'aborder le tableau majeur qu'on va commenter dans un instant, en oubliant que chaque œuvre de Kandinsky est le fruit d'une réflexion intellectuelle intense et d'un cheminement intérieur particulièrement riche.

Quand il peint *Avec l'arc noir*, en 1912, Kandinsky – qui est né en Russie – s'est réinstallé à Munich, en Allemagne, après des séjours à Paris et en Italie, et il vient de fonder à Munich, un an avant, le Blaue Reiter. C'est un mouvement artistique, dont on voit d'ailleurs plusieurs expressions, tout autour de nous dans cette salle, qui se nourrit du fauvisme.

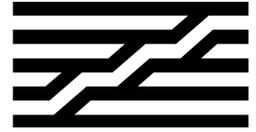
On peut rappeler que Matisse, le leader des fauves, a trois ans de plus que Kandinsky, mais qu'il s'est mis à peindre bien avant lui, à l'âge de 22 ans.... quand Vassily Kandinsky, lui, abandonne le droit pour se vouer à la peinture à l'âge de 30 ans seulement.

En tous cas, pendant cette période du Blaue Reiter, les couleurs – qui dès 1896, quand il décide de devenir peintre, ont fasciné Kandinsky – commencent à s'autonomiser, à se détacher de la nature qu'elles ne représentent plus qu'à peine. Dans chacune des toiles autour de nous, on voit le motif, par exemple du cavalier, va se styliser peu à peu pour se terminer par une simple courbe noire.

[voix et bruits de pas des visiteurs dans les salles du musée]

Depuis 1908 en réalité, depuis presque quatre ans, le peintre est habité par cette urgence à ne plus reproduire exactement la réalité qu'on voit, mais à tenter de plonger plutôt le spectateur dans une sorte de choc esthétique proche de la musique qui, elle, suscite une émotion sans avoir besoin d'imiter quoi que ce soit.

Kandinsky était d'ailleurs absolument fasciné par la musique, notamment Wagner et Schönberg, dont les concerts l'ont transformé.



Il était doué aussi de synesthésie – c'est à dire qu'il possédait la faculté très rare de voir pour de vrai des couleurs précises et des formes pendant qu'il entendait des sons.

Dans ce tournant des années 1910, ils sont plusieurs à quitter peu à peu le monde figuratif. Dans l'œuvre qu'on va commenter dans un instant on peut voir un moment charnière dans la carrière de Kandinsky. C'est donc intéressant de la déchiffrer, comme nous y invite Gabriela Kraviez, conférencière au Centre Pompidou.

Quand on arrive et qu'on se met devant, ce que l'on repère en premier ce sont ces trois masses. Chacune prend place dans le tableau de façon à nous faire aller vers une forme triangulaire, qui viendra bien évidemment s'accroître par le fameux « arc noir ». On est sur un espace qui s'ouvre. On peut voir le combat que ces formes mènent.

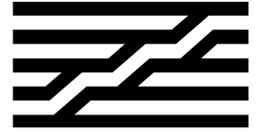
Entre le bleu et le rouge ?

Oui, il y a cette opposition entre ce rouge vermillon assez terreux et ce bleu qui lui fait face. On peut voir comme aucun des deux n'est pas complètement terminé.

Ce qui est fascinant dans cet espace plastique c'est qu'on voit la forme en train de se faire. Vous le voyez dans cette idée de désintégration qui s'ouvre vers le coin, de la même façon que la forme bleue va présenter un contour plus défini lorsqu'il est question de s'adresser vers le coin. Toutes les deux sont prises dans des mouvements.

Je dis souvent que le tableau ressemble à une énorme palette... pas dans sa totalité, parce que la forme violette est bien définie dans sa couleur. Mais, de façon très générale, on peut avoir la sensation d'une couleur qui est devenue autonome, qui n'est pas collée à des objets de la réalité, comme sur une palette. Toutes ces possibilités de transformations par le mélange s'opèrent directement sur la toile, de façon à produire tous ces effets de mouvement, selon des vitesses différentes.

[virgule sonore]



Est-ce que cet arc noir représente quelque chose de figuratif ?

Cet arc noir apparaît à plusieurs reprises dans les œuvres de Kandinsky. Dans cette ligne assez triangulaire on pourrait voir une montagne. Mais, lorsqu'on voit la culture russe, on pourrait également la mettre en relation avec le chiffre trois, la troïka à trois chevaux.

Un attelage de chevaux ?

Oui, et plus précisément un mode d'attelage typiquement russe qui est incarné par une pièce qui s'appelle « douga » et a une forme très similaire à cet arc noir.

Kandinsky n'est pas dans l'imitation. Il y a juste quelque chose qui fait écho à la symbolique et à la fonction de cette « douga ».

C'est bien une pièce qui relie les trois chevaux entre eux, pour qu'ils aillent dans la même direction ?

Tout à fait. Ça pourrait être la clé de voute des trois formes. On peut sentir ici comment, malgré que les formes aillent chacune suivre leur chemin, cet arc noir est là pour marquer cette liaison entre les trois. Il est vrai qu'il y a de la liaison par la couleur, parce que la forme violette naît en quelque sorte de ce mélange...

Du bleu et du rouge ?

Exactement. Et puis, quand on continue sur l'arc noir, on voit également comment sa marque est comme un accent qui est donné. On a ces rythmes qui se poursuivent avec d'autres lignes noires, qui se promènent un peu partout et qui vont de façon tout à fait indépendante nous marquer d'autres possibilités de rythmes. [virgule sonore]

La musique deviendra à ce moment-là un véritable modèle pour les artistes, dans le sens où la musique n'illustre pas, n'imité pas. La forme et le fond s'y confondent...

La musique est abstraite.

Oui. Puis, il y a aussi l'aspect de la dissonance que Kandinsky veut mettre en avant.



Il va rencontrer Schönberg et il est intéressant de savoir que la musique atonale de Schönberg va naître en même temps que l'abstraction chez Kandinsky. Donc, on a deux systèmes tout à fait révolutionnaires. Je dis souvent, en regardant ce tableau, qu'on peut comprendre la naissance d'un nouvel espace plastique de la même façon qu'il y a eu toute la violence qui a dû se mettre en place pour que le cosmos crée les planètes, les étoiles. Il y a une part de violence que nécessite toute création.

[Arnold Schönberg - *String Quartet No. 4*]

Tout au long de sa vie, Kandinsky a vécu des chocs esthétiques, qu'il a raconté et presque mis en scène : ce tableau placé de travers dans son atelier, les couchers de soleil qui faisaient vibrer le dôme du Kremlin quand il était jeune, les concerts qui l'ont bouleversé, adulte, et sa visite, avant même d'être peintre, dans une région rurale en Russie où il entrera dans des maisons de paysans pour une enquête sociologique et où il eut l'impression de pénétrer dans un tableau.

Tous ces moments d'exaltation l'ont nourri jusqu'à la fin de sa vie.

Une vie qu'il va terminer en France, après avoir fui l'Allemagne nazie en 1933.

Il se réfugie à Neuilly-sur-Seine. Faute de pouvoir trouver un travail, il vit alors très modestement de sa peinture, jusqu'en 1944. [jingle de l'émission]

## **6 - Piet Mondrian, *New York City I*, 1942**

[jingle de l'émission] Dès les années 1913, assez tôt, donc dans sa carrière, Piet Mondrian est parvenu à développer son propre langage pictural, fait de ces lignes exclusivement horizontales et verticales et de ces pavés de couleurs primaires.

Fils d'un pasteur calviniste exalté – élevé donc dans un milieu où l'on adore Dieu – il sera toujours sensible à la dimension spirituelle de la peinture. En 1892 – il a alors 20 ans – poussé par son oncle, il s'inscrit à l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Amsterdam et réalise d'abord des paysages dans la pure tradition néerlandaise, qu'il teinte toutefois d'une dimension symbolique.



Il est sensible au mouvement symboliste, qui se propage alors en Europe, au fauvisme aussi qui laisse éclater les couleurs. En 1905, il découvre à Amsterdam l'œuvre de son compatriote Vincent van Gogh, disparu tragiquement quinze ans plus tôt. Traversé par toutes ces influences, le jeune Mondrian décide de s'installer à Paris en 1911, avenue du Maine et puis rue du Départ. Il y restera presque toute sa vie, jusqu'à son voyage à New York en 1940.

Arrivé donc en France dans les années 1910, il est d'abord très attiré par les cubistes, mais se concentre finalement autour des lignes elles-mêmes, qu'il finit par réduire à leur quintessence. En 1909, il s'est inscrit à la Société de Théosophie, une association internationale qui cherche à étudier les lois inexplicables de la nature et place la vérité au-dessus des religions.

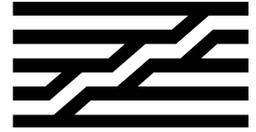
Sa recherche plastique en sera très influencée, puisque Mondrian n'aura de cesse de chercher à exprimer ce qu'il nomme la « beauté générale », avec beaucoup de rigueur mais aussi de joie, comme nous le raconte Anton Zatzepine, conférencier au Centre Pompidou.

Quand il commence à fréquenter la Société Théosophique à Amsterdam, il va plutôt essayer de trouver un motif universel. Les théosophes font beaucoup d'études comparatives par exemple entre les religions et les philosophies.

Il s'inspire du bouddhisme, de l'indouisme ?

Oui, mais il va essayer de trouver un aspect un peu syncrétique. Les théosophes savent qu'il y a beaucoup de différences entre les religions mais ce qui les intéresse plutôt c'est de trouver les points communs entre toutes les religions, entre les philosophies, entre les hommes, pour les réunir plutôt que de les éloigner.

Ce qui va intéresser Mondrian c'est de trouver un motif universel, un motif commun à toutes les sociétés, à toutes les civilisations.



Un motif qui structure la vie ? Qui structure l'univers que l'on regarde ?

Oui, cela serait aussi une espèce de correspondance comme ses quadrillages, ses grilles. Pour Mondrian ce serait un peu la structure invisible de l'organisation du cosmos. Au-delà de relier le ciel et la terre, cela permet aussi de relier tous les éléments du vivant : l'eau, le ciel, les éléments célestes, aquatiques, terrestres.

C'est une forme qui est commune à la vie, la respiration par exemple, inspirer et expirer de l'air. La vague : il va aussi beaucoup s'inspirer du phénomène de la houle, à ses mouvements de va-et-vient. Le « plus » et le « moins », on peut dire que c'est commun à toutes les espèces du vivant : aussi bien les plantes, les animaux, les êtres humains, le masculin, le féminin. La mer, que l'on verra plutôt à l'horizon, tandis que la jetée est plutôt verticale dans les paysages.

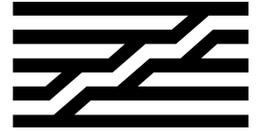
D'ailleurs, Mondrian va au-delà de la peinture, puisque lui-même dansait un petit peu comme sur ses toiles. Il fréquentait les clubs de jazz de l'avenue de l'Opéra et il dansait en avançant et reculant. Et les jeunes dames qui dansaient avec lui, trouvaient qu'il avait une certaine raideur et puis sans comprendre pourquoi il tournait sur lui-même. Il se déséquilibrait. C'était un danseur invétéré qui pouvait danser suivant des mouvements qui ressemblaient à ses quadrillages. Il pouvait danser toute la nuit.

[virgule sonore]

Cela c'était dans l'air du temps. Mais cette toile est de 1942. Alors, quand est-ce que Mondrian arrive à inventer ce style si particulier que l'on connaît, avec ces carrés, ces verticales et ces lignes horizontales ?

Il va inventer ses premières grilles à la fin des années 1910 et au début des années 1920. L'on est dans une période très conflictuelle, la Première Guerre mondiale. C'est précisément là qu'il va essayer de mettre au point un motif universel pour réunir les hommes. Et donc on va voir les premières grilles.

Pendant toute la période européenne donc avant 1940, avant qu'il parte aux États-Unis, les bandes sont noires. C'est ce qu'il appelle le néoplasticisme, une nouvelle



plastique. Les bandes noires qu'il considère un peu comme une constante et les variations vont être plutôt les rectangles de couleurs qui vont rythmer ou déséquilibrer ces grilles noires. Le nombre de lignes, les écarts, les espaces changent à chaque fois, par contre on a toujours des grilles et des titres abstraits.

Une autre chose qui est frappante ce sont les couleurs. C'est une marque de fabrique de Mondrian. Il utilise un nombre très restreint de couleurs.

Il utilise les couleurs primaires, les couleurs qui sont vraiment essentielles parce qu'à partir de mélanges successifs vous pouvez obtenir des milliards et des milliards de couleurs !

Cela ne l'intéresse pas d'obtenir des milliards de couleurs, n'est-ce pas ?

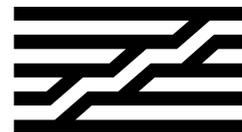
Non, il vaut mieux utiliser ces trois-là que trois autres qui hélas ne contiendront pas ces trois-là. C'est aussi pour l'artiste une volonté d'être synchrétique, synthétique, de vouloir utiliser l'essentiel. [virgule sonore]

Qu'est-ce qui change dans sa peinture quand il arrive à New York ?

Il s'inspire de la ville, une ville moderne construite d'après un schéma rectiligne. Et bien sûr de son dynamisme. Et là ce qui change, puisque les grilles sont enfin colorées, c'est le rythme qu'il trouve à New York. Pour Mondrian, New York c'est un nouveau soleil. Il vient de quitter l'Angleterre bombardée depuis 1940, donc il sort des ténèbres. Et il arrive à New York, où il y a des lumières partout ! D'ailleurs, comme Fernand Léger, il dit « C'est le plus grand spectacle du monde ». Il a l'impression que la ville ne s'arrête jamais, qu'elle est toujours en train de se transformer.

Et la musique aussi ?

Oui la musique, aussi ! Il est accueilli en septembre 1940 par Harry Holtzman, un jeune peintre abstrait fasciné par le travail de Mondrian. Et le premier soir de son arrivée, il lui fait écouter un disque de boogie-woogie. Lui qui aimait le jazz et danser, alors là, le boogie-woogie ! Il a 68 ans à cette époque et il se met à danser encore plus que lorsqu'il avait 40 ans. Il est complètement exalté, fasciné. Comme ce jaune



frénétique, il est vraiment réenchanté, réilluminé, à la fois par la ville et par ce rythme musical dans lequel on a une base constante, puis des variations. [boogie-woogie par Meade Lux Lewis]

Avant ces folles années américaines de 1917 à 1924, Mondrian appartiendra aussi au mouvement de Stijl (le style) fondé par son compatriote Theo van Doesburg. Ensemble ils inventent le néoplasticisme, entourés de peintres, de poètes, de sculpteurs, d'architectes... Ils rêvent d'un art formel, abstrait, dénué de tout sentimentalisme, lyrisme ou individualisme. Un art qui peut se traduire dans un objet fonctionnel aussi bien que sur une toile. D'ailleurs Mondrian possédait à Paris, rue du Départ un atelier fascinant que venaient visiter bien des artistes. Y pénétrer était comme évoluer à l'intérieur d'un des quadrillages de Mondrian, qui aurait pris une troisième dimension. [jingle de l'émission]

## **7 - Sonia Delaunay, *Prismes électriques*, 1914**

[jingle de l'émission] La trajectoire de la petite Sonia, née Sara Stern, dans une ville d'Ukraine est extraordinaire. Son père était ouvrier dans une fabrique de clous : « Il ne supportait pas qu'on se plaigne » écrit Sonia dans son autobiographie, je tiens de lui une grande intransigeance, toute ma vie j'ai serré les dents ... je n'aime pas les pleurnicheurs. »

Dès l'âge de 3 ans, elle quitte ce père qu'elle admire et sa mère, qu'elle semble mépriser, pour Saint-Pétersbourg, où son oncle – riche avocat – prend en charge son éducation. Elle a trois préceptrices : une Allemande, une Anglaise, une Française. Elle est élevée dans la musique et admire les gravures reproduisant les chefs-d'œuvre de la peinture italienne dans le bureau de son oncle.

À 18 ans à peine, son professeur de dessin du lycée suggère qu'elle parte étudier l'art à l'étranger. Ce sera Karlsruhe, puis à 20 ans Paris, l'unique ville dans laquelle Sonia se sentira pleinement heureuse.



Elle y découvre le fauvisme – qu'elle ne juge pas assez radical à l'époque : Gauguin, Bonnard, Matisse (qu'elle trouve bourgeois) et peint en 1907 un premier portrait de femme, *Philomène*, visage jaune et bleu, zébré d'une ombre verte. Un portrait d'une grande sévérité, qui sera remarqué.

Mais rapidement Sonia s'éloignera de la figuration pour plonger dans l'univers de la couleur. Afin de s'établir durablement à Paris, la jeune fille conclut un mariage blanc, avec le galeriste Wilhelm Uhde, qui exposera son travail.

C'est chez lui qu'elle rencontre, en 1909, Robert Delaunay, l'homme qui partagera sa vie jusqu'à son décès en 1941. Elle voit en lui un poète qui n'écrivait pas avec des mots, mais avec des couleurs. Ensemble ils respirent, se réveillent, vivent la peinture, entourés d'amis venant les visiter dans leur appartement-atelier de la rue des Grands Augustins.

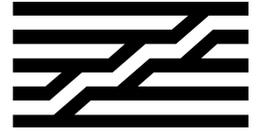
Ils aiment la fête, leur fils, danser, vivre très au-dessus de leurs moyens et s'étourdir de couleurs pures – comme le montre ce *Prismes Électriques* que nous fait découvrir Agnès Fiévè, conférencière au Centre Pompidou.

Sonia Delaunay aime la couleur, elle s'exprime avec la couleur pure. On est après les fauves, en 1914. Elle va célébrer cette couleur en prenant comme sujet des prismes électriques.

Qu'est-ce que ça veut dire ?

*Prismes électriques*, c'est moderne, c'est aussi l'électricité. Sans lumière, il n'y a pas de couleur : la nuit tous les chats sont gris ! La lumière électrique ramène aussi la couleur dans la nuit. C'est vraiment un joyeux tourbillon de la vie, c'est moderne, c'est enivrant. [virgule sonore]

Pour elle et pour Robert Delaunay – ils travaillent vraiment de cordée – ce qui est important, c'est le mot « simultané » : en même temps qu'on va sortir, on va s'habiller avec des couleurs vives, notamment au bal Bullier. C'est un bal qui est près des jardins du Luxembourg, où les Delaunay vont danser très souvent.



Sonia se confectionne pour cela des habits, donc en même temps qu'en dansant on fait tourner les couleurs, on va entendre le rythme de la musique.

Est-ce que cela veut dire qu'ils font de l'art en allant danser ?

Oui, tout à fait. Elle fait œuvre d'art en dansant. On peut dire ça. [virgule sonore]

Elle a illustré un texte avec Blaise Cendrars, son ami poète. Ils vont faire un très long papier qui se déplie en accordéon. Là-dessus, il va écrire le poème et elle va l'illustrer. Pourquoi j'en parle ? Parce que ce poème illustré, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, elle le cite dans le tableau en question. Dans le tableau *Prismes électriques*, il y a une sorte de petit rectangle dans lequel est reproduit ce flyer de publicité.

Ça veut dire que ce petit rectangle c'est exactement la reproduction du flyer ?

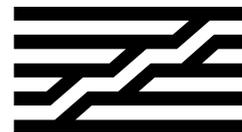
Exactement. Elle cite donc le travail antérieur qu'elle a fait avec Blaise Cendrars.

Si on regarde le tableau sans le savoir, est-ce qu'on a quand même une perception de ce qu'elle veut dire ?

Absolument, parce que là aussi il y a le tourbillon des roues, donc le train, il y a du mouvement. La vitesse, elle arrive aussi ; on en parle beaucoup à propos des impressionnistes, qui vont prendre le train et saisir différemment les images, mais ça c'est aussi vrai pour Sonia Delaunay qui ne va pas seulement en Normandie ou en banlieue parisienne, parce qu'elle vient de Russie. On peut comprendre cette citation de son propre travail.

C'est aussi encore un exemple de simultanéité, parce qu'elle fait un travail, elle prend un bout, elle le recite dans un autre travail. Même dans son intérieur, chez elle, il y a les amis poètes qui sont toujours là, ils mangent dans des assiettes qu'elle a peintes, ils s'essuient dans des serviettes qu'elle a dessinées. Sa vie est un grand ensemble de couleurs, mouvement, agitation et lumière. L'un ne se sépare pas de l'autre.

[musique de tango]



Après *Prismes Électriques*, Sonia va s'exiler pendant la guerre en Espagne et au Portugal, toujours aux côtés de Robert. Dans ces années dures, elle laisse éclater son goût des couleurs dans des tissus et des robes qui auront un réel succès dans l'entre-deux-guerres. Si elle continue toujours à peindre, son intérêt pour la mode, les costumes, les peintures murales va éclipser un peu ses toiles.

Après la mort de Robert, en 1941, Sonia n'aura de cesse de faire reconnaître l'œuvre de son mari. La consécration ne viendra que dans le milieu des années 1950. Mais la grande dame poursuit parallèlement son propre chemin de créatrice, jusqu'en 1979. Elle a donc pratiquement traversé le siècle. Les *Prismes* que l'on voit ici, provient de l'extraordinaire donation Delaunay : 114 œuvres du couple cédées au Musée en 1964 par Sonia et par son fils Charles. [\[jingle de l'émission\]](#)

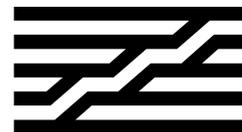
## **8 - Yves Klein, SE 71, L'Arbre, grande éponge bleue, 1962**

[\[jingle de l'émission\]](#) Durant sa très courte vie, Yves Klein a adopté une démarche créatrice novatrice, radicale et conceptuelle, qui va marquer profondément des générations d'artistes.

Fils d'un couple de peintres, assez connus, établis entre Nice et Paris, Yves Klein se destine d'abord à tout autre chose : au judo qu'il découvre au club du quartier général de la police en 1947. Il a alors 19 ans. À la même époque il s'initie à la philosophie mystique de l'ordre de Rose-Croix, un mouvement qui se dit non religieux et apolitique et qui l'influencera fortement. Pour lui le sport revêt alors une dimension spirituelle. Il partira au Japon pour mieux s'initier au judo, en 1952 – après avoir déjà voyagé en Italie, Grande-Bretagne, Irlande, et Espagne.

Vers 1949, un peu avant ces départs, il commence à peindre – surtout pour lui-même – des monochromes, qui sont des objets de culte, de vénération.

De retour en France en 1954, il ne parvient pas à faire reconnaître, par la fédération française de judo, le grade qu'il a atteint au Japon – à savoir ceinture noire 4<sup>e</sup> dan,



un niveau apparemment exceptionnel, que personne n'avait pu obtenir dans l'hexagone avant lui. Il ouvre quand même son école de judo, qu'il doit fermer un an plus tard.

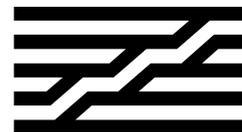
Entre temps, la pratique artistique commence à le rattraper et vient s'immiscer dans sa vie de sportif. Il expose de grandes peintures monochromes (donc une seule couleur sur toute la surface de la toile) dans la salle de pratique des judokas.

Il montre ensuite ses monochromes dans une galerie en tant qu'œuvre d'art à proprement parler et dès sa deuxième exposition, il rencontre Pierre Restany, le jeune critique d'art avec lequel il collaborera toute sa vie. En 1955, son monochrome orange est rejeté au Salon des réalités nouvelles : Yves Klein a lui-même refusé d'y ajouter le point noir qui en aurait fait une peinture abstraite, selon la volonté du jury.

Il croit en la vérité de la couleur pure : la beauté est partout à l'état invisible ; c'est à l'artiste de la révéler. Le bleu, qui peu à peu devient sa signature, est la couleur de l'infini par excellence, de l'immatériel du ciel et de la mer. Ce bleu va devenir sa véritable identité, l'IBK : l'International Klein Blue, qui se retrouve dans cet arbre étrange que nous présente Patricia Maincent, conférencière au Centre Pompidou.

Évidemment on est obligé de parler de la couleur, parce que le bleu c'est d'abord la couleur pour laquelle il a déposé un brevet, donc c'est vraiment son bleu. Le brevet a été déposé en 1960, mais il a commencé à travailler sur le bleu bien avant. On parle souvent de son exposition sur le vide. En 1958, Yves Klein est encore tout jeune dans sa démarche artistique, il est rentré du Japon où il a poursuivi sa carrière de judoka et il commence une carrière d'artiste en France. La première exposition d'envergure qu'il va faire sera à la Galerie Iris Clert, une exposition sur le vide.

Mais en fait, elle n'était pas si vide cette exposition. Klein a entièrement repeint la galerie en blanc, à une époque où ça ne se faisait pas, où on n'était pas dans cette mode d'une pseudo-neutralité du blanc. Il repeint entièrement la galerie en blanc et il



occulte toutes les sources lumineuses avec un filtre bleu. Et donc, quand les visiteurs entrent, ils sont baignés dans cette lumière bleue, ils ont une expérience du bleu.

C'est quelque chose qui est déterminant pour lui car le bleu renvoie pour lui à l'air, à l'eau : deux éléments qui sont essentiels mais aussi insaisissables. Il s'agit pour lui de baigner les gens dans une énergie, qui est paradoxale car elle est à la fois immatérielle et à la fois intense : sa quête du bleu suit ce principe-là. [virgule sonore]

Est-ce son énergie à lui, de créateur, ou l'énergie cosmique ?

Il est beaucoup plus tourné vers l'énergie cosmique. Avant de travailler sur le bleu, comme je le disais, il était judoka, et alors qu'il est au Japon, il va être très marqué par la philosophie zen. Parce que la philosophie zen propose aux gens de faire le vide en eux pour concentrer l'énergie. Et donc l'idée d'entrer sur un tatami s'accompagnait de l'idée de faire le vide en soi, pour pouvoir concentrer son énergie avant de rencontrer son opposant. Finalement, on peut considérer que cette philosophie, cette façon d'aborder l'énergie et le vide, c'est l'essence même de tout le travail de Klein, de tout son travail d'artiste.

Et donc ce bleu, si caractéristique, il l'a breveté alors ?

Il l'a breveté, et ce qui l'intéressait dans ce bleu c'est son intensité. Il n'est ni sombre ni clair, il est comme électrique. Et en fait, ce n'est pas tant la couleur qu'il a breveté que la façon de pouvoir accrocher le pigment. Il a trouvé une méthode pour garder cette intensité d'un pigment pur qu'on ne voit que dans les magasins de peinture.

[virgule sonore]

Quand il fait ses monochromes bleus, il utilise des éponges. Et en utilisant des éponges, il est complètement fasciné par la capacité de l'éponge à absorber la couleur et à la garder intense. C'est pour lui une image de ce qu'il veut que les gens ressentent. Il veut qu'en voyant ce bleu, les gens s'imprègnent de cette couleur, et soient eux-mêmes complètement imbibés de cette intensité du bleu.



Les premières sculptures qu'il fait avec des éponges, il les appelle « Lecteurs » ou « Regardeurs ». Pour lui, c'est l'image de son public, qui doit s'imprégner de cette intensité du bleu.

Finalement, il va trouver ce titre un peu trop figuratif, il va s'en éloigner. Mais il utilise l'éponge pour le côté informe et organique. Et en même temps, je trouve que ça rappelle un cerveau. On me fait souvent cette remarque à propos de cette sculpture, de l'intérieur du corps, du rapport à l'intériorité.

J'ai une question un peu naïve : est-ce qu'on sait en quoi elle est faite ? C'est vraiment de l'éponge naturelle ?

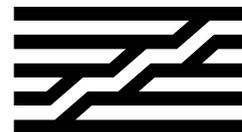
C'est une vraie éponge, et il y a une structure en métal pour le tronc. Et de la peinture mélangée à du plâtre pour faire cet effet de coulure.

Maintenant la sculpture est protégée avec du plexiglas. C'est un peu dommage parce qu'avant elle était posée au sol et on avait vraiment cette sensation de la fragilité, tout le paradoxe de cette image d'un arbre solide, avec une couleur antithétique à l'arbre, et en même temps ce renvoi à quelque chose de très spirituel et mental, qui flotte en l'air et qui n'a pas de lien, sinon un lien très ténu avec notre monde. [musique douce piano]

Yves Klein n'était jamais à court d'idées. Il passera de l'exposition du vide au monochrome Bleu Klein, à la collaboration avec des femmes modèles qui deviennent comme des pinceaux vivants lors de performances, sans parler de ses *Cosmogonies* : pendant un voyage en voiture il laissait la toile accrochée à son toit s'imprégner des éléments naturels (la pluie, le vent, la poussière...) pour en faire une véritable œuvre. Il s'exercera aussi à la peinture avec du feu.

Et il vendra, sous forme de chèques, des « zones de sensibilité picturale matérielle » contre quelques grammes d'or.

Son œuvre polymorphe s'étend sur sept petites années. Il meurt à 34 ans d'une crise cardiaque foudroyante. [jingle de l'émission]



## 9 - Fernand Léger, *Les Loisirs-Hommage à Louis David*, 1948-1949

[jingle de l'émission] La Seconde Guerre mondiale est terminée depuis trois ans, quand Fernand Léger entreprend cette grande toile dont l'atmosphère mêle les années du Front populaire à la vivacité qu'il vient de découvrir en Amérique.

En 1940, Fernand Léger quitte Marseille pour New York la flamboyante. Il enseigne à Yale pendant les années de conflagration et il revient en France, en 1945, pour retrouver son atelier à Montrouge. Il poursuit alors son œuvre populaire qui lui vaut une reconnaissance internationale depuis les années 1930.

C'est en 1900 que Fernand Léger a choisi la peinture. Fils de paysan, son père meurt quand il a quatre ans. Il est élevé par sa mère. Élève dissipé, elle le place en apprentissage chez un architecte normand mais, une fois dans la capitale, le jeune Fernand s'installe à Montparnasse. Il devient ami avec Marc Chagall, Blaise Cendrars, Sonia et Robert Delaunay, Amedeo Modigliani.

Sa voie est tracée. La rétrospective Cézanne en 1907 exerce sur lui une profonde influence. Il parlera de la bataille qu'il doit livrer avec le maître pour s'extraire de son emprise. Il s'adonne au cubisme, mais ne cherche pas que la juxtaposition des formes. Le contraste de couleurs lui semble aussi fondamental pour décrire ce monde moderne qui se dessine sous ses yeux.

On retrouve beaucoup de cylindres dans ses toiles, au point que Louis Vauxcelles, le critique qui a inventé le mot « fauve », qualifie un temps son œuvre de « tubiste », avec un « T », come « tube ».

Au lendemain de la guerre, Fernand Léger adhère au Parti communiste. Il a déjà accompagné l'aventure du Front populaire dans les années 1930. Son engagement envers le peuple marque profondément toute son œuvre, comme on le voit ici, dans *Les Loisirs-Hommage à Louis David* (Jacques-Louis David, le grand peintre néo-



classique du 18<sup>e</sup> siècle) : une toile que nous fait découvrir Catherine Lascault, conférencière au Centre Pompidou.

Une des choses qui frappent, ce sont ces couleurs qui sautent aux yeux, littéralement !

Oui. Bleu, jaune, rouge, vert... des couleurs qui claquent, comme un feu d'artifice. La violence des couleurs, l'absence de bon goût dans les vêtements ont fasciné Léger aux États-Unis.

Ce sont des vêtements qu'il a copiés de ce qu'il voyait aux États-Unis ?

Ils lui sont restés dans l'œil, liés à ce voyage aux États-Unis, ainsi que le jeu des projecteurs publicitaires. Ici, l'atmosphère est plutôt joyeuse, festive, solaire, ce sont les vacances.

Sur fond bleu, un portrait de famille : quatre adultes, deux enfants, groupés, immobiles, en position frontale, prennent la pose et fixent l'objectif.

Ils ont l'air un peu figés, quand même...

Tout à fait, mais chacun d'eux manifeste un plaisir de l'existence : l'une en rouge orangé, allongée se repose, ou bien elle vient de faire une chute. L'autre, à bicyclette, au maillot multicolore, son enfant sur le porte-bagage, vient de poser pied à terre. Un homme en jaune porte sa petite fille. L'autre en rouge fume, caresse le bras de sa compagne.

Au fond, le bleu du ciel un peu sombre, animé de quelques nuages. La couleur grise et leur forme contrastent avec celles des figures. Cette idée de contraste est fondamentale chez Léger. Il aime particulièrement faire jouer ensemble l'humain, le ciel, les nuages, le métal. Et au premier plan, une feuille manuscrite blanche, bien visible : le titre du tableau et son message : « Hommage à Louis David ».

[virgule sonore]



C'est vrai que l'une des choses frappantes dans le tableau c'est que l'on voit apparaître un peu de nature ici et là, des feuilles. Quelque chose dont on n'a pas l'habitude chez Léger.

Non, parce que Léger, on l'associe plus à la modernité, à la machine.

Après-guerre, la machine ne lui apparaît plus comme une source de progrès mais d'aliénation. Désormais, il n'y aura plus de tubes ni de tuyaux dans ses tableaux, mais des cercles, des courbes, des circonvolutions, des replis. Pourtant il reste une machine : la bicyclette !

Qui occupe d'ailleurs la place centrale du tableau.

C'est elle qui ouvre la voie vers le paradis perdu : la nature.

Léger nous disait : « Puisque les grands spectacles naturels, comme les nuages, les vagues, le soleil et la lune président à nos étonnements d'enfants, je me dis que sur mon vélo, qui roule doucement, capricieusement, bercé par les courbes de la route, je suis en ordre avec la nature. »

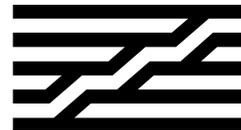
C'est une citation que vous avez lue ?

Tout à fait. Pourtant cette nature est plutôt austère et le paradis perdu serait presque désertique et lunaire.

Alors, ses figures rappellent tout de même des machines : les bras et les jambes ont un aspect quasi-métallique et en même temps ils évoquent ceux d'un pantin sans articulations. Regardez : la chevelure flottante ressemble à une chaîne.

De la jeune fille qui est debout ?

Oui, de la jeune fille qui est debout et qui a la peau mate. Et chacun des personnages pourrait être en fait une partie d'engrenage. Tout le groupe fonctionne comme une machine ; la femme allongée fait presque mouvoir la roue de bicyclette, son bras tendu tient une fleur qui est l'hélice au centre du tableau ; les bras des deux enfants s'enroulent, et cette machine humaine génère la petite fumée de la cigarette qui rejoint les nuages.



Comme une usine, en fait !

Tout à fait ! La bicyclette accrochée à l'arbre forme une chaîne avec les branches ; la machine rejoint la nature.

Sans oublier la proposition de Louis Aragon : Louis Aragon a proposé les colombes grises et les nuages, parce que Léger se désespérait du manque d'équilibre de sa toile.

Il lui a proposé de les peindre ? Au départ elles n'étaient pas là ?

Oui, parce qu'il trouvait que la composition n'était pas assez équilibrée. En même temps, ces colombes (on s'attendrait plutôt à voir des mouettes) c'est l'idée de la paix. Effectivement, toutes ces personnes ont le droit au repos et au bonheur.

Ça évoque les congés payés. On a l'impression qu'ils sont en vacances.

Oui, depuis 1936, les congés payés permettent à tous de prendre des vacances.

Lorsque Léger peint ce tableau, ils existent déjà depuis plus de dix ans.

[virgule sonore]

Il nous dit : « J'ai voulu marquer un retour à la simplicité par un art direct, compréhensible pour tous ». L'occasion lui est donnée par le bicentenaire de David, né en 1748.

Le peintre David était une figure essentielle de la Révolution de 1789. Marat, que l'on surnommait l' « ami du peuple », d'après le nom du journal qu'il avait créé, a été assassiné en 1793 par Charlotte Corday, qui lui reprochait son radicalisme révolutionnaire (Marat demandait l'exécution de 270 000 personnes). La Convention demande alors à David, qui connaissait bien Marat, de commémorer cet événement.

C'était le grand peintre de l'époque, il était célèbre.

D'où le tableau, conservé à Bruxelles, qui se présente comme une image quasi-religieuse : David montre Marat en martyr, tenant dans sa main le billet grâce auquel Charlotte Corday a pu l'approcher, et qui a fait appel à sa compassion.



Et David inscrit, sur le tableau même « À Marat, David », ce qui fait de l'œuvre un monument commémoratif.

À son tour, Léger s'inscrit dans la célébration du bicentenaire de David, dont il admirait la peinture sèche, « anti-impressionniste », la subtilité des contrastes, la sobriété de la couleur, et il revisite son célèbre tableau. Mais ici, il ne s'agit pas d'un mort, mais de contemporains bien vivants, acteurs d'une peinture d'histoire, non pas antique, mais actuelle. Elle exprime clairement et lisiblement, de façon accessible à tous, une grande idée : la dignité des humbles, le droit au repos et au bonheur.

Je voulais finir par deux citations de Fernand Léger « Je ne sais pas ce que c'est un sujet ancien ou moderne ; je ne connais qu'une interprétation nouvelle et c'est tout. » Et une autre : « toute œuvre picturale doit comporter cette valeur momentanée et éternelle qui fait sa durée en dehors de l'époque de sa création. »

Ce qui veut dire qu'aujourd'hui on peut voir ce tableau, on aurait pu le voir il y a cent ans ou mille ans et il aurait signifié sans doute quelque chose à chaque regardeur.

[musique jazz]

Pendant toute l'après-guerre, Fernand Léger poursuit, parallèlement à sa peinture, une carrière d'enseignant. Il fonde plusieurs académies, lui qui avait échoué à entrer aux Beaux-Arts !

Avec toujours ce souci d'initier le peuple à l'art moderne, aux avant-gardes.

Il va créer aussi les vitraux de l'église du Sacré-Cœur, à Audincourt, dans un quartier ouvrier. Fernand Léger demeure donc le peintre de la modernité, fasciné par la ville et la rapidité du monde – alors qu'il ne posséda jamais de téléphone et qu'il ne savait pas conduire. [jingle de l'émission]



## **10 - Otto Dix, *Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden* (*Portrait de la journaliste Sylvia von Harden*), 1926**

[jingle de l'émission] Otto Dix vient de s'installer à Berlin, lorsqu'il entreprend ce portrait de la journaliste Sylvia von Harden. Il a déjà croqué de son pinceau acéré et cruel bien d'autres personnalités : des danseuses, des marchands de tableaux, des photographes.

À 36 ans, Otto Dix connaît un réel succès. Il est issu d'un milieu ouvrier, il entreprend très tôt des études d'art, mais il est rattrapé par la Première Guerre mondiale, et les horreurs du front viendront hanter une grande partie de son œuvre.

Otto Dix a voulu s'engager, volontairement, en 1914 dans l'artillerie. L'artiste veut voir de près cette boucherie inutile, qu'il n'aura de cesse de dénoncer ensuite dans ses toiles. Revenu du front, en 1919 il s'installe à Düsseldorf. Au moment où il rejoint Berlin, la ville des plaisirs où les intellectuels s'affichent dans des cafés, il vient d'étudier (un an plus tôt) des techniques picturales des grands maîtres du 15<sup>e</sup> et du 16<sup>e</sup> siècles. Elles vont grandement l'influencer.

À l'image de Dürer ou de Cranach, Otto Dix obtient, grâce à la technique de la tempera, des couleurs à la fois vives et presque translucides.

En 1958, il écrira d'ailleurs pour la Washington School of Arts *Deux leçons de peinture* où il se met en scène face à un étudiant fictif. Il lui livre les secrets du *gesso*, l'enduit qui couvre les supports en bois des œuvres du 15<sup>e</sup> et du 16<sup>e</sup> siècles et les secrets de la tempera à base d'œuf et de pigment.

Mais Otto Dix est loin de reproduire uniquement la forme des grands maîtres. Il va aussi inventer, avec ses amis Georg Grosz et Max Beckmann, la *Neue Sachlichkeit*, la Nouvelle Objectivité. Les artistes les plus à gauche de ce courant pictural veulent dépeindre la réalité de la façon la plus crue.



En 1925 s'organise à Mannheim la première exposition de la Neue Sachlichkeit et l'historien d'art Hartlaub affirme que cette veine, « crûment contemporaine, cherche la mise en évidence du chaos, le vrai visage de notre temps avec une avidité primitive ». C'est donc un portrait sans concession de la journaliste Sylvia von Harden que nous décrit à présent Danièle Fauvel, conférencière au Centre Pompidou.

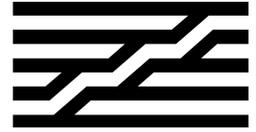
Cette femme, Dix, va la rencontrer, la repérer dans un café qui s'appelle le Romanisches Café à Berlin. Il la repère et vient vers elle en lui disant qu'il doit absolument la peindre. Sylvia von Harden est tout à fait consciente de sa disgrâce physique et elle s'en étonne ; Dix lui répond : « vous vous êtes caractérisée à merveille et tout cela ensemble donnera un portrait dans lequel vous représentez typiquement une époque qui ne s'attache pas à la beauté extérieure d'une femme, mais bien plus à son raffinement spirituel. Vous représentez l'idéalisme de notre génération. » [virgule sonore]

C'est ce qu'il va montrer. L'émancipation se voit déjà à sa robe, qui est rouge et qui domine beaucoup le tableau. Elle est courte, elle n'est pas moulante, donc c'est une robe qui permet aux femmes de ne plus porter de corset. Cette femme elle porte aussi un monocle. C'étaient les hommes qui portaient des monocles. Le monocle est le signe aussi des intellectuels, de ceux qui lisent, bien sûr.

Cette femme, Dix va la faire poser dans son atelier. Elle est devant une table bien particulière, une table de bistrot qui permet de la situer dans un café. Elle est montrée seule devant une boisson assez sophistiquée qui se boit à la paille.

On pense bien sûr à un cocktail.

Dix représente tous les éléments qui permettent de la comprendre comme s'émancipant des conventions vestimentaires de l'époque et puis aussi des conventions d'attitude. Puisque les femmes, à cette époque, bien avant la guerre étaient mal vues si elles se rendaient seules dans un café. On les jugeait comme étant de mauvaise vie.



Elle s'affiche de manière provocante avec des attributs qui ne laissent pas de doutes quant à sa liberté. Et pourtant, elle n'est pas si à l'aise que ça. On voit qu'elle est un peu crispée, sa position de corps n'est pas très détendue. Elle ne présente pas une main détachée, c'est presque plutôt une griffe. [virgule sonore]

Un des aspects qui dit l'ambivalence du personnage c'est le rose.

Pour moi, ce rose est un indice de quelque chose qui est caché, d'une dissimulation. Parce que le rose, il l'a accordé au fond, à la boisson qu'elle consomme, au rose de ses bas. Le rose c'est la couleur d'une chaire en bonne santé, mais on voit, par l'intermédiaire du bas roulé, qu'elle n'est pas en si bonne santé, qu'elle a une chaire qui est très blafarde.

Dix donne aussi une précision sur l'époque par l'intermédiaire de l'aigle.

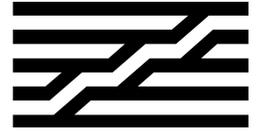
C'est l'emblème de l'Allemagne.

Oui, ça situe le tableau en Allemagne, sous la république de Weimar.

Et puis, l'étui à cigarette est ouvert et à l'intérieur on peut lire son nom : Sylvia von Harden. Le « von » est à peine visible, il est à peine montré mais il est là et il dit beaucoup.

Je me suis penchée sur le nom de cette femme et en fait c'est un nom qu'elle s'est composée. De naissance, elle s'appelait Sylvia von Hal. À l'époque où on la voit, en 1926, elle était mariée à un homme qui s'appelait Lehr. Alors on se demande d'où sa vient Harden ! Harden, ce sont les premières lettres de l'ex-compagnon avec qui elle a été pendant à peu près six ans, avec qui elle fréquentait les milieux de la bohème de Munich et de Berlin. Cet homme était un poète expressionniste du nom de Ferdinand Hardekopf.

Pour moi, en empruntant une partie de son nom, elle souligne l'envie qu'elle aurait d'être reconnue comme écrivaine, ce qui n'est pas vraiment le cas. Donc, c'est une femme qui compose son nom, qui a un côté un petit peu faux.



Et c'est pour cela que ce portrait fascine beaucoup. Une mise en scène extrêmement sobre, des détails très significatifs... il est peint avec une technique très précise des maîtres de la Renaissance allemande : et pourtant, on ne sait pas véritablement ce que l'on voit. Est-ce que c'est une femme ou est-ce que c'est un homme ? Est-elle si sûre d'elle-même ? Toutes ces questions-là, elles sont induites par ce qu'il a observé d'elle. [*Das ist Berlin* par Marlene Dietrich]

Après ces années berlinoises, Otto Dix s'installe à Dresde, où il enseigne aux Beaux-Arts. Mais en 1933, il devient la cible des nazis et se fait renvoyer. En 1937, son art est qualifié de dégénéré. 270 œuvres d'Otto Dix seront retirées des collections et musées allemands. Huit toiles seront brûlées par les nazis.

Le peintre est ensuite renvoyé au front. À 54 ans, il vivra une nouvelle fois l'expérience traumatique de la guerre.

Après cette déflagration mondiale, Otto Dix produira de moins en moins et s'éloignera des courants contemporains. Il connaîtra une vraie reconnaissance à partir du milieu des années 1950. [*jingle de l'émission*]

## 11 - Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917-1964

[*jingle de l'émission*] Fils d'un notaire normand, impressionné par les grands maîtres comme Lucas Cranach ou Jérôme Bosch, ne jurant tout jeune que par Claude Monet... Marcel Duchamp n'était pas vraiment prédisposé à devenir l'un des artistes les plus irrévérencieux et les plus révolutionnaires du 20<sup>e</sup> siècle.

Il excellait en mathématiques, il passe son bac à 15 ans. Il est très doué en dessin et c'est avec l'assentiment de son père qu'il rejoint en 1904 ses deux frères, déjà installés à Montmartre.

Marcel a 17 ans et il est fasciné par les amis artistes qui gravitent autour de ses aînés, Jacques le peintre et Raymond le sculpteur. Eux, ils connaissent déjà un certain



succès. Lui, il va échouer aux Beaux-Arts, mais il se fait remarquer pour ses dessins humoristiques et ses caricatures. L'année suivante, voulant échapper au service militaire, il se forme à l'imprimerie et à la gravure, un art auquel son grand père l'avait déjà initié.

Il découvre aussi le fauvisme, le symbolisme, le cubisme, il patauge un peu entre ces différents courants. Il appellera d'ailleurs cette première période « ses huit années de leçons de natation ».

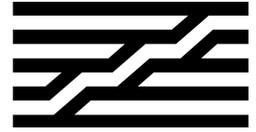
En 1912, il présente au Salon des Indépendants l'un de ses tableaux les plus aboutis : *Nu descendant un escalier n° 2*. Tableau qui sera refusé, alors que son propre frère fait partie du jury. Marcel Duchamp en est profondément meurtri, il décide d'arrêter la peinture et s'embarque pour New York, qui deviendra sa terre d'adoption.

C'est là qu'il va créer ses premiers readymades, en choisissant des objets du quotidien, souvent industriels, qu'il dote d'un nouveau point de vue.

Comme il le dit, il crée une nouvelle pensée pour cet objet. Et cette pensée devient alors un geste esthétique qui suffit à muer l'objet en œuvre digne d'être exposée, comme nous le raconte à présent Isabelle Bonzom, conférencière au Centre Pompidou.

C'est un urinoir, mais complètement détaché de son contexte, notamment parce qu'il n'y a plus les tuyaux, il n'est plus présenté dans les toilettes, dans les latrines pour hommes. Il a d'abord été présenté dans l'atelier de Marcel Duchamp, suspendu en l'air comme d'autres d'objets.

Surtout, il le met dans un autre sens. Que ce soit en l'air ou là actuellement, et dans tous les endroits où il est présenté, puisqu'il y a plusieurs versions de cet urinoir, c'est sur un socle et posé à l'horizontal. Ce qui doit être à la verticale est à l'horizontal. Donc il y a un bouleversement, un renversement, qui fait qu'il y a un changement de sens, dans tous les sens du terme.



En détachant complètement les tuyaux et de son contexte l'urinoir, ça devient une autre chose, ça devient une œuvre d'art, c'était la décision de Marcel Duchamp.

Ce sont ces œuvres-là qu'il baptise « readymade », ça veut dire déjà fabriqué. Oui « déjà fait ». Comme « made in France » ou « made in US » ou « made in China »... « fait » ou « déjà fabriqué », « déjà fait ».

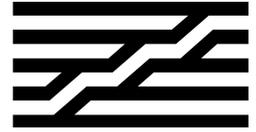
Pour lui, c'est quand même une œuvre ? C'est son œuvre ou c'est quoi ? C'est la modernité qui est une œuvre ou c'est la production industrielle qui est une œuvre ? Il y a tous ces aspects-là. Par ailleurs, à l'origine, cet objet, l'urinoir, est envoyé pour une exposition au Salon des Indépendants new-yorkais. Marcel Duchamp fait partie des membres du jury.

Le jury n'est pas censé donner une appréciation sur la qualité de l'œuvre. L'objet est envoyé soi-disant de Philadelphie, avec le nom de Richard Mutt et venant notamment d'une femme qui aurait pris un pseudo. [virgule sonore]

Donc un double pseudonyme.

D'ailleurs lui-même, Marcel Duchamp s'est créé rapidement un double féminin, qui s'appelle Rose Sélavy, avec deux R... donc on peut prononcer « Rose », « R-rose », « arouse » ... tout ce que vous voulez, puisqu'il n'arrête pas de jouer. « Selavy », ou « c'est la vie ! », « That's life ! ». Ça l'amuse de jouer avec cela.

À propos de la forme de cet objet, quand on le regarde de face, il a une silhouette assez amusante, qui peut faire penser justement à une fontaine de l'époque, au début du 20<sup>e</sup> siècle. Moi, par exemple, je pense à ma grand-mère qui me disait « va chercher de l'eau à la fontaine » et c'étaient le robinet et l'évier. Je pense à ces petites fontaines qu'on voit encore dans des immeubles parisiens du début du 20<sup>e</sup> ou fin de 19<sup>e</sup> siècle, ou dans les couloirs des chambres de bonne, où il y a encore des petits évier qui ont cette forme-là, avec la partie supérieure un peu plus haute, avec une grille pour l'évacuation de l'eau.



Le mot « fontaine » a pu plaire à Marcel Duchamp, parce qu'il voit du masculin et du féminin mêlés. Cet objet est fait pour recueillir l'urine des hommes, mais dans ce sens, il évoquerait dans l'esprit de Marcel Duchamp, qui a l'esprit très mal placé si on peut dire [rires], qui voit le corps féminin et masculin à travers des planches anatomiques et médicales qu'il a étudiées, il voit le vagin, il voit l'utérus, la cavité du corps féminin, l'endroit de gestation. Bien sûr ça peut être considéré comme une provocation le fait que cet objet qui reçoit d'habitude les urines des hommes soit aussi un réceptacle qui donne naissance.

Il y a un côté très érotique, très sexuel puisque nous avons les trous pour les tuyaux, qui nous font penser à des orifices. Les trous pour l'évacuation de l'eau en forme de triangle peuvent évoquer le pubis, par exemple. On a vraiment l'un dans l'autre. Et je pense que ça aurait plu à Marcel Duchamp, tout ça.

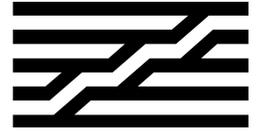
Cette lecture-là ?

Oui, justement, il laisse la possibilité à beaucoup de personnes – c'est pour cela que ça a fait couler autant d'encre – de spéculer sur ses intentions. [virgule sonore]

D'une manière générale, à travers ses readymades, Marcel Duchamp invente des histoires, c'est pour cela qu'il est considéré comme le père spirituel des contemporains, parce qu'il est le premier à inventer des histoires autour de son œuvre et à laisser inventer des histoires autour de son œuvre.

Par exemple, pour *Fontaine*, nous avons une signature, qui est très importante. La signature en question est « R. Mutt 1917 ».

Marcel Duchamp dira que « R. » c'est pour le prénom Richard, mais comme il joue aussi avec le français, « richard » avec l'accent parigot, c'est « riche ». Or, nous avons un vulgaire et pauvre urinoir. Donc il joue aussi sur les contrastes entre le pauvre et le riche.



Il y a aussi de nombreux jeux de mots qu'on peut faire, notamment avec l'anglais mais aussi avec l'allemand. En anglais, « mutt », « muttdog » c'est un terme d'argot. Surtout aux États-Unis dans les basfonds de New York, c'était une insulte, « bâtard ».

La référence à la langue allemande, « mutt », « mutter » serait lié à la matrice, à la mère, par exemple.

Mais aussi en verlan, puisque le verlan existait déjà et que Duchamp jouait beaucoup sur les mots, ça pourrait être « tu meures ».

Enfin, c'était un grand joueur....

Oui, et je me délecte avec lui, parce qu'il n'arrête pas de ne rien prendre au sérieux. Il faut savoir aussi qu'il était un très grand joueur d'échecs. Il n'a pas vraiment vécu de son art ; il a vécu de cours de français pour des Américains et de tournois d'échecs.

Marcel Duchamp fait partie à cette époque, en 1917, du mouvement dada. Il a été un co-fondateur de dada à New York, puisqu'il y a eu plusieurs cellules, c'est un mouvement international et interdisciplinaire qui a émergé en pleine Première Guerre mondiale.

D'ailleurs, « dada » ne signifiait rien. Comme disait Tristan Tzara, un de ses théoriciens : « c'est un mot de la bouche ». Et encore, ce sont des jeux de mots, en pleine guerre. Les intellectuels de l'époque, notamment les artistes, vont réagir face à l'absurdité de la guerre par l'absurde, notamment en créant le mouvement dada et en jouant beaucoup avec les non-sens, le *nonsense* anglosaxon.

Parmi les idées des dadaïstes, il y avait la lutte contre l'esprit bourgeois, grand bourgeois ou petit bourgeois... alors que la plupart des artistes venaient de familles bourgeoises.

Pour beaucoup de personnes, à l'époque, un tableau doit être encadré, signé et daté. Son ami Picabia, dont on a des œuvres dans cette salle, va aussi beaucoup jouer



avec cette histoire de cadre et de signature, qui est encore plus visible que tout le reste. Lui, Marcel Duchamp, notamment avec ce « R. Mutt », va jouer avec cette notion d'appropriation. Qu'est-ce que l'attitude d'un artiste ? Premièrement, il ne fabrique plus, il décide.

Il décide que c'est une œuvre et ça suffit.

Oui, il décide que c'est une œuvre, il s'approprie un objet, le sort de son contexte et surtout il va le signer d'un autre nom que le sien.

On est dans la mystification, l'invention, le canular, la provocation, mais pour faire réagir. Ce n'est pas de la provocation pure et simple, c'est pour faire réfléchir.

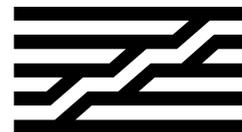
[musique rythmée piano]

Marcel Duchamp c'est quelqu'un de très cérébral, qui va décortiquer tout ce qui est notion : ce qu'est une œuvre d'art, quelle est l'attitude du public face à l'œuvre d'art, jusqu'à quel point on peut pousser ce public.

Ce n'est pas une provocation gratuite, d'autant que lui-même était convaincu que le ready-made *Fontaine* n'était pas provocateur, n'était pas choquant. Il écrit à sa sœur que c'est une œuvre qui est « décente », carrément. [*Gymnopédies & Gnossiennes* par Erik Satie]

En grand joueur d'échecs, Marcel Duchamp se sera toujours beaucoup amusé à décontenancer, scandaliser, ou enthousiasmer ses critiques comme ses admirateurs. C'est d'ailleurs sa passion du jeu qui va financer sa vie bien plus tard, plus que ses œuvres. Et pourtant, ses œuvres resteront comme des pierres angulaires, autant de jalons facétieux plantés dans l'histoire de l'art moderne.

Ainsi, Marcel Duchamp après ses ready-mades sera l'un des premiers à créer des happenings, dès les années 1940, en exposant, par exemple à New York 1200 sacs de charbon qui étaient suspendus au plafond et que le visiteur devait explorer muni d'une lampe de poche.



Et ici, tout autour de nous, la pièce regorge des jeux de mots et des trouvailles de l'artiste qui ne demandent plus qu'à être explorées à leur tour. [\[jingle de l'émission\]](#)

## **12 - Frida Kahlo, *The Frame (Le cadre)*, 1938**

[\[jingle de l'émission\]](#) Il faut imaginer la scène : Frida a 20 ans à peine, elle est belle, fière malgré sa jambe droite malade de la poliomyélite qu'elle a contracté à l'âge de 6 ans et qui l'oblige à boiter, malgré aussi l'accident de bus qui, deux ans auparavant, en septembre 1927, lui a broyé la colonne vertébrale et le bassin et qui va la plonger dans un abyme de souffrance tout au long de son existence.

Mais ce jour-là, Frida Kahlo est rayonnante et interpelle le corpulent Diego Rivera, l'un des peintres déjà les plus célèbres du Mexique. De 21 ans son aîné, il est venu dans son école réaliser une fresque murale et il consent à descendre de son échafaudage pour écouter la jeune femme qui veut lui montrer ses peintures.

Cela fait peu de temps que Frida s'est mise à peindre.

Elle, qui voulait devenir médecin et qui se passionne pour les sciences naturelles, a dû passer des heures au lit après son accident et retourner encore à l'hôpital pour se retrouver emprisonnée dans un corset en plâtre qu'elle va garder neuf mois.

Sa famille lui bricole alors un chevalet muni d'un miroir, pour qu'elle puisse peindre allongée dans son lit.

Diego Rivera est subjugué par l'œuvre de Frida Kahlo et son extraordinaire force d'expression, dira-t-il. Ses peintures véhiculaient une sensualité vitale, encore enrichie par une faculté d'observation impitoyable quoi que sensible.

Ils décident de se marier l'année suivante, en 1929, à Mexico. Leur relation sera passionnée et tumultueuse. Lui, multipliant les conquêtes féminines. Elle, aimant les hommes et les femmes. Ils iront jusqu'à divorcer avant de se remarier.



En 1928, quand elle peint *The Frame*, Frida a 30 ans. Elle expose pour la première fois à New York et connaît un réel succès.

Elle impressionne aussi beaucoup André Breton qui vient de faire sa connaissance au Mexique, mais elle ne sera pas tendre avec les surréalistes qu'il expose à Paris, l'année suivante. « Ils ont tellement de foutaises intellectuelles pourries ! », écrira-t-elle à son amant d'alors. « J'aimerais mieux m'asseoir par terre dans un marché pour vendre des tortillas que d'avoir quoi que ce soit à voir avec ces connards artistiques de Paris. » Plus loin, elle les traite d' « artistes minables ». « Bon sang, ça valait la peine de venir jusqu'ici pour comprendre pourquoi l'Europe est en train de pourrir. Et pourquoi tous ces incapables sont la cause de tous les Hitler et les Mussolini ! »

Comme sa peinture, son langage cru choque alors. Frida Kahlo est avant tout une artiste sans concessions, qui peint loin du surréalisme sa propre réalité meurtrie et combattante, comme dans cet autoportrait qui nous décrit Joaquim Biehler, conférencier au Centre Pompidou.

Cet autoportrait n'est pas le seul – loin de là – dans l'œuvre de Frida Kahlo, puisqu'un tiers de ses œuvres sont des autoportraits. Elle a commencé son œuvre en 1925, suite à une longue convalescence.

Beaucoup de souffrances dans sa vie, plusieurs accidents... ses parents lui ont aménagé un chevalet spécifique pour qu'elle puisse commencer ses peintures : des paysages, des portraits et enfin des autoportraits.

C'est vraiment quelque chose d'important. Il y a une constante dans ses portraits, c'est ce regard. Il n'y a presque pas d'expression, c'est quelque chose de fixe que l'on peut traduire de plusieurs manières. Déjà, la concentration qu'elle doit avoir pour s'observer, puisqu'elle se regarde dans un miroir. Et d'autre part, elle nous dit qu'elle ne cherche pas à reproduire des expressions variées, qu'elle ne cherche pas à communiquer la souffrance mais à l'exprimer. « Ma peinture porte en elle le message de la douleur ».



Aussi, peut-on noter, et c'est presque une signature : ce mono-sourcil qu'elle exagère délibérément et qui, en effet, est devenu iconique. Actuellement on le voit sur les réseaux sociaux, c'est devenu vraiment une icône pop.

Sur cet autoportrait, a contrario d'autres, elle n'a pas placé dans ses cheveux beaucoup de rubans, beaucoup d'éléments. Ici, c'est simple : juste des fleurs et un ruban. Au profit de ce qui va donner le titre du tableau : *The Frame*, le cadre.

[virgule sonore]

Ce cadre très coloré, très chargé de couleurs, c'est un cadre qu'elle n'a pas peint elle-même. Il est issu de la culture traditionnelle mexicaine, du folklore mexicain.

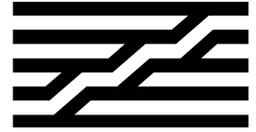
C'est peint sur du verre, la technique est assez particulière.

C'est vrai qu'il y a une transparence de ce cadre. L'autoportrait est peint sur une plaque d'aluminium et ensuite – ce qu'on appelle un fixé sous-verre – la peinture est appliquée sur du verre. Il y a une profondeur amenée par ce double dispositif, ce double cadre.

Il y a une certaine symétrie dans l'œuvre, avec ces deux oiseaux et toutes ces fleurs chargées de couleurs qui remontent en alcôve et qui viennent encadrer son visage. Toutes les fleurs que l'on voyait traditionnellement dans sa chevelure sont ici apposées sur le cadre.

Elle envoie peut-être un message de souffrance, mais elle est aussi extrêmement fière. Il y a de la fierté dans son visage de femme qui se représente en tant qu'artiste féminine. Je ne sais pas si à l'époque il y avait beaucoup de peintres femmes mexicaines...

Non, évidemment. Et puis elle reste à ce jour *la* peintre mexicaine la plus connue. La plupart du temps elle est habillée en paysanne en costume indien, aussi on a pu la voir habillée en homme. Cette fierté on peut la lire dans son regard.



C'est quelqu'un qui durant toute sa vie a été extrêmement engagée tant sur la cause politique que sur la cause féminine.

Il est intéressant de voir qu'elle a changé sa date de naissance. Elle, qui était née en 1907, nous fait croire qu'elle est née en 1910 et ce n'est pas un hasard, puisque c'est le démarrage de la révolution mexicaine. Donc elle est vraiment attachée à son pays, profondément patriote et s'est toujours posée comme la voix des opprimés. Elle se qualifiait elle-même de fille de la révolution. [virgule sonore]

Vous vouliez aussi parler du surréalisme qu'on voit peut-être dans ce tableau... elle est quand même liée à cette mouvance.

Bien sûr. Mais elle ne peut pas être qualifiée de surréaliste, puisqu'elle ne se détache pas complètement de la réalité. Il faut savoir que dans la culture mexicaine, le réel et l'imaginaire se mêlent en ne faisant partie que d'une seule et même réalité. Elle nous dit la phrase suivante : « Ils pensaient que j'étais une surréaliste mais je ne l'étais pas. Je n'ai jamais peint de rêves, j'ai peint ma réalité ».

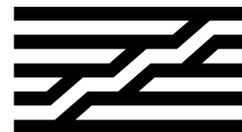
Et pourtant elle connaissait bien les surréalistes.

Oui, elle connaissait bien les surréalistes, parce que c'est par l'entremise de Diego Rivera, son mari, qu'elle rencontre André Breton. En 1928, elle rencontre Diego Rivera, mais c'est également l'année où elle s'engage au Parti communiste.

En septembre 1938, André Breton est invité à Mexico par le Ministère des Affaires Étrangères pour prononcer une série de conférences sur la poésie et la peinture en Europe. Et c'est par Diego Rivera qu'il rencontre Frida Kahlo.

André Breton est fasciné par elle. L'année où il la rencontre, en 1938, c'est une année particulière, car c'est l'année de sa première exposition monographique à New York et Breton choisit d'écrire le texte qui présente les vingt-cinq œuvres de l'exposition.

L'année d'après, en 1939, il réalise une exposition autour du Mexique à Paris. Et cette œuvre est assez incroyable, car c'est actuellement la seule œuvre de Frida Kahlo



présente dans les collections muséales européennes. Et c'est lors de cette exposition en 1939 qu'elle a été acquise. [musique jazz]

La fierté du regard de Frida Kahlo se retrouve dans tous ses autoportraits. On y lit son engagement farouche pour la cause des femmes, du peuple et des Indiens d'Amérique.

En digne « fille de la révolution mexicaine », comme elle se surnomme elle-même, Frida a toujours été opposée aux inégalités, aux normes sociales et au machisme, à travers des tableaux qui ont osé braver tous les tabous : parler de sa bisexualité, de ses avortements, de ses désirs aussi, de sa dépression ou de ses fausses couches.

Frida expose comme personne la vie intérieure des femmes et de leur volonté de retrouver le rôle politique et social qu'elles avaient joué au moment de la révolution mexicaine. À travers son monosourcil aussi et sa moustache, qu'elle brandit comme autant de symboles, Frida Kahlo revendique cette part de masculinité. Masculinité qu'il ne faudrait pas voir dans une société conventionnelle.

Tout vibre dans ses œuvres de ce féminisme qu'elle a chevillé au corps, mais aussi de son amour déchiré pour Diego Rivera et de sa souffrance presque indicible.

Frida Kahlo meurt en 1954. Sa santé s'est dégradée depuis quelques années. On a dû l'amputer d'une jambe, elle a subi jusqu'à sept opérations de la colonne vertébrale et se fera transporter dans son lit d'hôpital pour inaugurer sa dernière exposition. Mais, jusqu'au bout, elle restera une battante.

Et sur son dernier tableau, qui représente des pastèques d'un rouge éclatant, Frida Kahlo écrit « VIVA LA VIDA », « VIVE LA VIE » en grandes lettres majuscules.

[musique jazz]

[jingle de l'émission] Ceci était un podcast du Centre Pompidou. Vous pouvez retrouver tous nos podcasts sur le site internet du Centre Pompidou, sur ses plateformes d'écoute et ses réseaux sociaux. Á bientôt !



## Crédits

Conception éditoriale, mixage et montage : Delphine Coffin

Design musical : Sixième son

---

## Infos pratiques

[www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

[www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite](http://www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite)

Application Centre Pompidou accessibilité

[www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite/appli-centre-pompidou-accessibilite](http://www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite/appli-centre-pompidou-accessibilite)

Livrets d'aide à la visite

[www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite/livrets-daide-en-falc](http://www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite/livrets-daide-en-falc)

Suivez-nous sur

Facebook - Centre Pompidou, publics handicapés

et Accessible.net