



PARCOURS HISTOIRE DES ARTS

DANS « MODERNITÉS PLURIELLES »,

LA NOUVELLE PRÉSENTATION DE LA COLLECTION MODERNE DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

THÉMATIQUE : Espace et temps

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

Contact :

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

Concepteur-rédacteur :

Jean-Marie Baldner avec la collaboration de Claire Emond



THÉMATIQUE : ESPACE ET TEMPS

Les bouleversements de la deuxième moitié du XIX^e siècle sur la représentation et sur le rapport au réel et à l'histoire, entre autres dans les rapports de la peinture à la photographie, conduisent les artistes autant à interroger le relatif consensus de la surface plane de la toile, sa conception comme fenêtre, que les modalités d'introduction des nouvelles conceptions et pratiques du temps et de l'espace (distance, vitesse, infiniment petit, points de vue obliques et verticaux...) comme des nouvelles technologies dans leurs œuvres picturales et sculptées.

1. Le parcours espace et temps dans « Modernités plurielles »

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

- Marie José Rodriguez (2013) *Modernités plurielles. Une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 à 1970. Les réalismes.*
- Vanessa Morisset (2009) *La Diffusion de l'art à travers les revues*
- Margherita Leoni-Figini (2007) *L'œuvre et son espace.*
- Margherita Leoni-Figini (2007) *Le corps dans l'œuvre* (plus particulièrement la 4^{ème} partie « Corps et expérience de l'espace-temps »).
- Norbert Godon (2010) *L'art cinétique.*

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

Pour les références au B.O. (première colonne du tableau ci-dessous), se reporter au chapitre 6.

Ref. B.O	Salle	Œuvre 1	Œuvre 2	Références et dossiers	Correspondances
C1 C3 L1		<u>Henri Matisse</u> (1869 - 1954). <i>Grand intérieur rouge</i> . 1948. Huile sur toile. 146 x 97 cm. <u>Henri Matisse</u> . <i>Porte-fenêtre à Collioure</i> (<i>Fenêtre ouverte</i>). Huile sur toile. 116,5 x 89 cm.	<u>Albert Gleizes</u> (1881 - 1953). <i>Paysage de Toul</i> (<i>Paysage à Toul</i>). 1915. Encre et gouache sur papier. 20,7 x 25,8 cm.	Margherita Leoni-Figini (2007) <i>L'œuvre et son espace</i> . Florence Morat (2003) <i>Henri Matisse</i> . Vanessa Morisset (2007) <i>Le cubisme</i> .	Isabelle Monod-Fontaine(1984). « Matisse: "Porte-fenêtre à Collioure" ». Voir <i>Point de vue</i> .
C1	Rue	<u>Marc Chagall</u> (1887-1985). <i>Double portrait au</i>	<u>Marc Chagall</u> . <i>A la Russie, aux ânes et aux autres</i> .	Vanessa Morisset (2007) <i>Les œuvres</i>	<u>Musée national Marc Chagall</u> . Nice.



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

C3 L1	Sud	<u>verre de vin</u> . 1917 – 1918. Huile sur toile. 235 x 137 cm.	1911. Huile sur toile. 157 x 122 cm.	<u>et leur contexte</u> . <u>Accrochage des collections modernes (1906-1960)</u> .	<u>Blaise Cendrars</u> , <i>Dix-neuf poèmes élastiques</i> , in <i>Du monde entier. Poésies complètes : 1912-1924</i> , Paris, NRF Poésie / Gallimard, 1967. Voir notamment « I. Portrait », « II. Atelier », 1913, p. 77-80.
C1 L1	S3 et 12	<u>Vassily Kandinsky</u> (1866-1944). <u>Impression V (Parc)</u> . 1911. Huile sur toile. 106 x 157,5 cm.	<u>Vassily Kandinsky</u> . <i>Arabische Stadt</i> (Ville arabe). 1905. Tempera sur carton. 67,3 x 99,5 cm. <u>Vassily Kandinsky</u> . <i>Landschaft mit Turm</i> (Paysage à la tour). 1908. Huile sur carton 74 x 98,5 cm.	Vanessa Morisset (2008) <u>Vassily Kandinsky</u> . Margherita Leoni-Figini et Myriam Gasparini (2007) <u>Vassily Kandinsky. Jaune- rouge-bleu 1925</u> . Vanessa Morisset (2003) <u>La naissance de l'art abstrait</u> .	Murs de revues : <i>Almanach du Blaue Reiter</i> Alexandre Scriabine, <i>Prométhée ou Le Poème du Feu</i> , 1872-1915 ; Clavier à lumières, piano, chœur mixte, orgue et orchestre symphonique / Op. 60, 1908-1910. Arnold Schönberg, <i>Theory of Harmony</i> , 1911. <i>String Quartet No. 1</i> in D minor Op. 7, 1905 ; No. 2 in F sharp minor Op. 10, 1908 ; No. 3 Op. 30, 1927 ; No. 4 Op. 37, 1936.
C1 C2	S5	<u>Umberto Boccioni</u> (1882-1916). <u>Nature morte à la bouteille</u> . 1912. Huile sur toile marouflée sur isorel. 52,7 x 52,7 cm.	<u>Giacomo Balla</u> (1871-1958). <u>Il pianeta Mercurio passa davanti al sole</u> (La planète Mercure passe devant le soleil). 1914. Huile sur papier gaufré. 61 x 50,5 cm.	Vanessa Morisset (2007) <u>Futurisme. rayonnisme. orphisme. Les avant-gardes avant 1914</u> . Vanessa Morisset (2007) <u>Le mouvement des images</u> .	Luigi Russolo. <i>Intonarumori. In Sept Pièces Musicales Bruitistes</i> , Paris, Les Éditions Marguerite Waknine, 2010. <i>Musica futurista</i> : Francesco Balilla Pratella. War ; Luigi Russolo. <i>The awakening of a city</i> ; Luigi Grandi. <i>Dogfight</i> (Aeriduello).
C1 C3 L1	S5	<u>Jacques Villon</u> (1875-1963). <u>Soldats en marche</u> 1913 Huile sur toile 65 x 92 cm.		Marie-José Rodriguez (2008) <u>Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive</u> . Vanessa Morisset (2007) <u>Futurisme. rayonnisme. orphisme. Les avant-gardes avant 1914</u> . Ivan Jablonka. « La décomposition du mouvement » [http://www.histoire-image.org/]	Marcel Duchamp. <i>Nu descendant un escalier</i> . 1912. Huile sur toile. 147 x 89,2 cm. <u>Philadelphia Museum of Art</u> . Voir Vanessa Morisset (2005) <u>L'oeuvre de Marcel Duchamp</u> . Etienne Jules Marey, <i>La chronophotographie</i> , Paris, Gauthier-Villars, 1899. [http://gallica.bnf.fr] Eadweard Muybridge, <i>The human figure in motion</i> , New York, Dover Publications, 1955. Michel Frizot, <i>La Chronophotographie avant le cinématographe : temps, photographie et mouvement autour de E.-J. Marey</i> , Beaune, Association des amis de Marey, 1984.
C1 C3 L1	S5	<u>František Kupka</u> (1871-1957) <u>Lignes animées</u> . 1920 / 1933. Huile sur toile 193 x 200 cm.	<u>František Kupka</u> . <u>Musique</u> (1930-1932). Huile sur toile. 85 x 93 cm.	Bertrand Vieillard (2013) <u>Cercles et carrés</u> . Vanessa Morisset (2003) <u>La naissance de l'art abstrait</u> .	František Kupka, <i>La création dans les arts plastiques</i> , Paris, Cercle d'art, 1997. Arthur Honegger, <i>Pacific 231. Mouvement symphonique n° 1</i> . H. 53, 1923. John Cage, <i>Sonates et interludes pour piano préparé</i> , 1946-1948.
C1 C3 L1	S6	<u>Fernand Léger</u> (1881-1955). <u>La noce</u> (Composition aux personnages ; Les Noces). 1911 – 1912. Huile sur toile. 257 x 206 cm.	<u>Fernand Léger</u> . <u>Les toits de Paris</u> . 1912. Huile sur toile. 90 x 64 cm <u>Fernand Léger</u> . <u>Le réveil-matin</u> (Le réveil-matin). 1914. Huile sur toile. 100 x 81 cm.	Vanessa Morisset (2008), Florence Thireau (2010). <u>Fernand Léger</u> . Bertrand Vieillard (2013) <u>Cercles et carrés</u> .	
C1 C3 L1	S8	<u>Juan Gris</u> (1887-1927). <u>La Vue sur la baie</u> . 1921. Huile sur toile. 65 x 100 cm.			



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

C3 L1	S9	<u>Suzanne Roger</u> (1898-1986). <u>L'émeute aux couteaux</u> . 1934. Huile sur toile. 60 x 73 cm.			
C1 L1	S9	<u>Paul Klee</u> (1879-1940). <u>Pfeil im Garten</u> (Flèche dans le jardin). 1929. Huile et tempera sur toile de lin. 70 x 50,2 cm.		<u>Pfeil im Garten</u> . Face aux oeuvres : La nature dans tous ses états. Cartographies imaginaires. 00h 56m 50s. 2011.	
C1 L1	S11	<u>Robert Delaunay</u> (1885-1941). <u>Une fenêtre</u> . 1912. Huile sur toile. 111 x 90 cm.	<u>Robert Delaunay</u> . <u>Formes circulaires. Soleil n° 2</u> . 1912 - 1913. Peinture à la colle sur toile. 100 x 68,5 cm.	Marie José Rodriguez (2008) <u>Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive</u> . Vanessa Morizet (2007) <u>Futurisme. rayonnisme. orphisme. Les avant-gardes avant 1914</u> .	Guillaume Apollinaire (1918), « Les Fenêtres », « Ondes ». <u>Calligrammes</u> , Paris, Poésie / Gallimard, 1969, p. 25-26. <u>Blaise Cendrars</u> , <u>Dix-neuf poèmes élastiques</u> , in <u>Du monde entier. Poésies complètes : 1912-1924</u> , Paris, NRF Poésie / Gallimard, 1967. Voir notamment « Contrastes », 1913, p. 74-76. <u>Blaise Cendrars</u> , <u>Marius Constant. Trois poèmes élastiques. pour chœur mixte et orchestre de Barbarie (ad libitum)</u> .
C1 L1	S11	<u>Sonia Delaunay</u> (1885-1979). <u>Les Montres Zénith</u> [1914] Dessin, Collage 66 x 81,5 cm.	<u>Sonia Delaunay</u> . <u>Rythme</u> (1938). Huile sur toile 182 x 149 cm.	Marie-José Rodriguez (2012). <u>De la lettre à l'image. Un choix d'œuvres dans les collections du musée</u> .	<u>Sonia Delaunay & Blaise Cendrars. La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France</u> . Aquarelle, texte imprimé sur papier simili Japon, reliure parchemin peint, 199 x 36 cm, 1913.
C1 L1 L2	S13, 14, 15	<u>Kasimir Malevitch</u> (1878-1935). <u>Carré noir</u> . 1923-1930. Huile sur plâtre. 36,7 x 36,7 x 9,2 cm.	<u>Kasimir Malevitch</u> . <u>Ornements suprématistes</u> . 1927/1978. Plâtre. 27,5 x 45 x 60 cm.	Vanessa Morisset (2003). <u>La naissance de l'art abstrait</u> . Marie-José Rodriguez (2012). <u>Le monochrome. Parcours dans les collections modernes et contemporaines. 2011-2012</u> .	
C1 C3 L1 L2	S15	<u>Mieczyslaw Berman</u> (1903-1975). <u>Bâtiment III</u> . 1927. Collage d'éléments photomécaniques de photographies et de papiers. 92,7 x 62,5 x 2 cm.	<u>Paul Citroen</u> (1896-1983). <u>Metropolis</u> . 1923.	<u>Exposition Erre variations labyrinthiques. Metropolis</u> .	
C1 C3 L1 L2	S35	<u>Jean Dubuffet</u> (1901-1985). <u>Le Voyageur sans boussole</u> . 8 juillet 1952. Huile sur Isorel. 118,5 x 155 cm.	<u>Jean Dubuffet</u> . <u>Le jardin d'hiver</u> . 1968 - 1970. Polyuréthane sur epoxy. 480 x 960 x 550 cm.	Margherita Leoni-Figini (2007) <u>L'œuvre et son espace</u> . Margherita Leoni-Figini (2001) <u>Jean Dubuffet (1901-1985)</u> . Margherita Leoni-Figini (2007) <u>Le corps dans l'œuvre</u> .	<u>Jean Dubuffet. Closerie Falbala</u> . 1610 m². Fondation Dubuffet. Bruce Nauman (1941). <u>Going around the corner Pièce</u> (Prendre le tournant), 1970. Installation vidéo : 4 caméras vidéo, 4 moniteurs noir et blanc. 324 x 648 x 648 cm. <u>Louise Bourgeois</u> (1911-2010). <u>Precious Liquids</u> . 1992. Environnement : réservoir d'eau en bois de cèdre, cerclé de métal, verre albâtre, tissus, broderies, eau, boules en caoutchouc et bois de cèdre. 427 x 442 cm de diam. <u>Giuseppe Penone</u> (1947). <u>Respirare l'ombra</u> (Respirer l'ombre). 2000. Cages métalliques, feuilles de laurier, bronze. Installation 2001 : 180 cages. 4



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

					formats de cage : 117 x 78 x 7 cm ; 100 x 78 x 7 cm ; 78 x 78 x 7 cm ; 50 x 78 x 7 cm. <u>Christian Boltanski</u> (1944). <u>Réserve</u> . 1990. Installation. Tissus, lampes, dimensions variables. <u>Joseph Beuys</u> (1921-1986). <u>PLIGHT</u> . 1985. 43 éléments de 5 rouleaux (chacun) en feutre, piano à queue, tableau noir, thermomètre. 310 x 890 x 1 813 cm.
C1 C3 L1	S24	<u>Joan Miró</u> (1893-1983). <u>Intérieur</u> . Titre attribué : <u>la fermière</u> . 1922-1923. Huile sur toile. 81 x 65,5 cm.	<u>Joan Miró</u> . <u>Bleu I, Bleu II, Bleu III</u> . 1961. 270 x 355 cm, 270 x 355 cm, 268 x 349 cm <u>Joan Miró</u> . <u>Baigneuse</u> . 1924. Huile sur toile. 72,5 x 92 cm.	Margherita Leoni-Figini (2004) <u>Joan Miró. La naissance du monde</u> .	<u>Fundació Joan Miró</u> . Barcelone.
C2 C3 L1 L2	S30	<u>Matta</u> (1911-2002). <u>Les puissances du désordre (L'heure de la vérité)</u> (1964-65). Huile sur toile. 298 x 993 cm.	<u>Matta</u> . <u>Xpace and the Ego</u> . 1945. Huile sur toile. 202,2 x 457,2 cm. <u>Matta</u> . <u>Psychological Architecture. Flying Trees</u> . 1940 – 1941. Mine graphite et crayon de couleur sur papier. 42,6 x 53,3 cm. non daté.		
C3 L1 L2	Rue centre	<u>Nicolas de Staël</u> (1914-1955). <u>Le concert (Le grand concert)</u> . 1955.	<u>Nicolas de Staël</u> . <u>Les toits (Composition, Les toits; Le ciel de Dieppe)</u> . 1952. Huile sur Isorel. 200 x 150 cm.	Danièle Rousselier et Margherita Leoni-Figini (2003) <u>Nicolas de Staël</u> .	
C1 C3 L1	S42	<u>Sophie Ristelhueber</u> (1949). <u>Fait</u> . 1992. 1/3. Epreuve chromogène. 100 x 130 cm.	<u>Sophie Ristelhueber</u> . <u>Série WB, n° 11</u> . 2005. Epreuve chromogène. 120 x 150 x 2,5 cm.		
C1	S42	<u>Pierre Ichac</u> (1901-1978). <u>Vues aériennes</u> (s.d. vers 1938). Photographies.			
C1 C3 L1	S42	<u>Bernard Plossu</u> (1945). <u>Route d'Acapulco, Mexique</u> . Autre titre : <u>Mexique</u> 1965. Epreuve gélatino-argentique. 24 x 30,2 cm.	<u>Bernard Plossu</u> . <u>Paris, dans le métro</u> . 1989. Epreuve gélatino-argentique. 30,3 x 24 cm. <u>Onze heures moins quatre</u> . vers 1976. Epreuve gélatino-argentique. 20,2 x 29,8 cm.		
C1 C3 L1	S42	<u>Constantin Brancusi</u> (1876-1957). <u>Campagne roumaine, vue du train</u> . 1937 – 1938. Epreuve gélatino-argentique. 24 x 30 cm. <u>Constantin Brancusi</u> . <u>La Colonne sans fin à Târgu Jiu</u> . vers 1938. Epreuve gélatino-argentique. 39,8 x 29,9 cm.	<u>Jean Marquis</u> (1926). <u>Route de nuit vers l'Italie</u> . 1958. Epreuve gélatino-argentique. 40 x 50 cm.	André Avril (2006) <u>Constantin Brancusi</u> . <u>Accrochage – Histoire de l'atelier Brancusi</u>	
C1 C3 L1 L2	Rue centre	<u>Robert Filliou</u> (1926-1987). <u>And So on. End So Soon: Done 3 times</u> . 1977. Vidéo 1 Pouce PAL, couleur, son, 32'.	<u>Robert Filliou</u> . <u>Musique télépathique n° 5</u> . 1976 – 1978. Métal, carton. Dimensions de l'installation variables.	Sylvie Jouval (2012) <u>Robert Filliou dans les collections du musée</u> .	<u>Robert Filliou, Research in Dynamics and Comparative Statics - 16 704 cm3 de pré-territoire de la République Géniale</u> , Bruxelles, Éditions Lebeer-Hossmann, 1972-1973.
C1	Rue	<u>Jesús Rafael Soto</u> (1923-2005). <u>Extension</u> . 1989.	Carlos Cruz-Diez (1923). <u>Physichromie n° 506</u>	Norbert Godon (2010) <u>L'art</u>	Site sur <u>Jesús Rafael Soto</u>



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

L1	Nord	Formica et métaux peints 50 x 400 x 300 cm.	(1970) Peinture acrylique sur lamelles de PVC collé sur contre-plaqué, lamelles de Plexiglas, cadre en aluminium 180 x 180 cm.	<u>cinétique.</u>	<u>Yaacov Agam</u> (1953). <u>Aménagement de l'antichambre des appartements privés du Palais de l'Elysée pour le président Georges Pompidou</u> (Salon Agam). 1972 – 1974. Laine, bois, transacryl, aluminium, peinture, dispositifs lumineux, métal, plexiglas. 470 x 548 x 622 cm, surface au sol : 34 m2, dimensions indiquées au revers du tapis : 4.586 x 540.
C1 C3 L1	V17- 20	<u>Xu Beihong</u> (1896-1953). <u>Arbres et personnage.</u> Ancien titre : <i>Souvenir de Pékin au temps critique de l'année Ren-Shen</i> (Oeuvre exécutée lors de l'invasion de la Mandchourie par l'armée japonaise). 1932. Encre et lavis d'encre sur papier. 108,2 x 108,4 cm.			
C1		<u>Gengetsu Yazawa</u> (1886- v.1956). <u>Lac de montagne.</u> avant 1929. Encre et pastel sur papier. 66,8 x 95 cm.			
C1 C3 L1 L2	S41	<u>Le Corbusier</u> (Charles- Edouard Jeanneret dit, 1887-1965). <u>La main ouverte.</u> 1964. Encre et crayon gras sur papier. 141,5 x 96 cm.	<u>Le Corbusier. Pavillon des temps nouveaux, panneau mural "Habiter".</u> 1937. Papiers découpés et encre de Chine sur papier. 21 x 31 cm. Collage.		<u>Le Corbusier.</u> « Obus ». <i>Projet pour l'urbanisation de la ville d'Alger.</i> 1930. <u>Fondation Le Corbusier.</u> <u>Auguste Perret.</u> <u>Munio Weinraub</u> Gitaï (1909-1970) et Al Mansfeld. Voir <u>Gabriele Basilico</u> , entre autres : <u>Immeuble "T", Ramat Hadar, Haïfa</u> (Architecture de Munio Weinraub et Al.Mansfeld. 1959). 1993. Epreuve gélatino-argentique. 41,2 x 51 cm. <u>Georges Candilis</u> (1913-1995) et <u>Shadrach Woods</u> (1923-1973)
C1 L1 L2	Rue Nord	<u>Heinz Mack</u> (1931). <i>Lichttrotoren, Sonne des Meeres (Rotateur de lumière, soleil de la mer).</i> 1967. Aluminium, moteur. 143 x 143 x 17 cm.		Marie-José Rodriguez (2012) <u>Le monochrome.</u>	
C1 L1 L2	Rue Nord	<u>Jesús Rafael Soto</u> (1923- 2005). <u>Extension</u> (1989). Formica et métaux peints 50 x 400 x 300 cm.	<u>Jesús Rafael Soto. Cube pénétrable.</u> 1996. Cadre aluminium laqué, tiges de résine. 450 x 500 x 400 cm.	Norbert Godon (2010) <u>L'art cinétique.</u>	Site sur <u>Jesús Rafael Soto</u>
C1 L1 L2	Rue Nord	<u>Julio Le Parc</u> (1928). <u>Trame altérée de la série : Déplacements.</u> 1965. 60 x 60 x 61 cm.	<u>Antonio Asis</u> (1932). <u>Interférences concentriques bleues et blanches.</u> 1961. Peinture acrylique sur bois. 170 x 85 cm. <u>Horacio Garcia-Rossi</u> (1929). <u>Mouvement.</u> 1964 - 1965. Bois, aluminium, plexiglass, moteur, ampoules électriques. 150 x 150 x 60 cm.	Norbert Godon (2010) <u>L'art cinétique.</u> Marie-José Rodriguez (2012) <u>De la lettre à l'image.</u> Norbert Godon (2001) <u>François Morellet.</u> <u>Réinstallations.</u>	Site de <u>Julio Le Parc</u> . Voir notamment les « Textes ». <u>Max Bill</u> (1908-1994). <u>Unendliche Schleife, version IV.</u> (<i>Ruban sans fin, version IV</i>). 1960 – 1961. Granit gris de Wassen. 130 x 175 x 90 cm Poids : 700 kg.



2. Quelques propositions pédagogiques

En proposant ce parcours, il ne s'agit pas de figer des références, mais en l'ancrant à la pratique des arts plastiques, de déployer la curiosité, de partir à la découverte avec le doute comme horizon, de tenter des correspondances, de provoquer des rencontres imprévues, d'expérimenter des liens et des montages dans les différentes disciplines pour nourrir la réflexion sur les rapports entre les arts, l'espace, le temps, le corps. La visite au musée n'est pas enfermement entre des cimaises. Elle est attention à l'espace d'exposition, aux temps et aux rythmes de la visite, des déplacements, des arrêts, autant qu'ouverture sur le quotidien à travers le regard porté par les œuvres et sur les œuvres : une déambulation dans la ville, un paysage urbain ou rural, un tag, une inscription sur l'immeuble du coin de la rue ; une œuvre musicale, un ouvrage d'histoire ou de science fiction, une série télévisée, un jeu vidéo, une affiche publicitaire ouvrant sur différentes dimensions et approches du temps et de l'espace ; le visuel et le titre d'une « une » de quotidien ou un document iconographique (paysage, territoire, lieu, événement, période, histoire...) d'un manuel. Elle est aussi un support riche pour l'approche des débats contemporains sur l'art, sa compréhension et la formation du regard sur l'espace dans lequel nous vivons et sur le temps que nous vivons, sur les espaces et les temps que nous modelons. Chaque expérience spatiale ou temporelle, chaque changement d'un argument dans une des problématiques du texte de l'histoire des arts invite à modifier le parcours, à en déplacer les repères en acceptant les cheminements et les impasses comme autant de possibilités de se réorienter.

2.1. L'espace plastique

2.1.1. Réaliser, successivement sur des feuilles de formats différents (carrés et rectangles avec divers rapports longueur / largeur découpés dans des feuilles de format A5, A4, A3, A2, A1), le croquis d'un même paysage, sans déplacement de l'observateur.

2.1.2. Composer, dans les mêmes conditions, la représentation de ce même paysage à partir de formes géométriques (rectangle, carré, cercle...) préalablement peintes d'une couleur acrylique unie.

Après avoir lu les textes proposés dans le dossier pédagogique *Cercles et carrés* (2013), notamment sur l'*Alphabet plastique* de Victor Vasarely et mené une recherche sur les œuvres de leurs auteurs (*Matisse*, *Gleizes*, *Kandinsky*, *Malevitch*, *Mondrian*, *Stella*) sur le site du *Centre Pompidou virtuel*, analyser les résultats à la lumière des textes suivants :

Extrait 1. Paul Cézanne, « Lettre à Émile Bernard », 15 avril 1904, in Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres*, Paris, A la Rénovation Esthétique, s.d., p. 72-73. Consultable sur *Gallica*. Voir Bertrand Vieillard (2013) *Cercles et carrés*.

« Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici : traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou, si vous aimez mieux, du spectacle que le *Pater omnipotens æterne Deus* étale devant nos yeux. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. Or, la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, représentées par les rouges et les jaunes, une somme suffisante de bleutés, pour faire sentir l'air. »



Extrait 2. Henri Matisse, « Notes d'un peintre », *La Grande Revue*, 25 décembre 1908, réédition Paris, Centre Pompidou, 2012.

« La composition, qui doit viser à l'expression, se modifie avec la surface à couvrir. Si je prends une feuille de papier d'une dimension donnée, j'y tracerai un dessin qui aura un rapport nécessaire avec son format. Je ne répéterais pas ce même dessin sur une autre feuille dont les proportions seraient différentes, qui par exemple serait rectangulaire au lieu d'être carrée. Mais je ne me contenterais pas de l'agrandir si je devais le reporter sur une feuille de forme semblable, mais dix fois plus grande. Le dessin doit avoir une force d'expansion qui vivifie les choses qui l'entourent. L'artiste qui veut reporter une composition d'une toile sur une toile plus grande doit, pour en conserver l'expression, la concevoir à nouveau, la modifier dans ses apparences, et non simplement la mettre au carreau. »

Extrait 3. Albert Gleizes, Jean Metzinger, *Du cubisme*, Paris, Eugène Figuière et Cie, 1912, réédition Paris, Hermann, 2012, II. Voir aussi *Gleizes-Metzinger. Du cubisme et après*, Paris, L'Adresse Musée de la Poste, 2012 et le dossier pédagogique *Gleizes-Metzinger. Du cubisme et après*, Musée de Lodève, 2013.

« Que le tableau n'imité rien et qu'il représente nûment sa raison d'être [...] les peintres cubistes le savent, qui étudient inlassablement la forme picturale et l'espace qu'elle engendre.

Cet espace, on a négligemment accoutumé de le confondre soit avec l'espace visuel pur, soit avec l'espace euclidien.

Euclide, en l'un de ses postulats, pose l'indéformabilité des figures en mouvements, cela nous épargne d'insister.

Si l'on désirait rattacher l'espace des peintres à quelque géométrie, il faudrait en référer aux savants non euclidiens, méditer certains théorèmes de Riemann.

Quant à l'espace visuel, on sait qu'il résulte de l'accord des sensations de convergence et d'accommodation.

Pour le tableau, surface plane, l'accommodation est négative. La convergence que la perspective nous enseigne à feindre ne saurait donc éveiller l'idée de profondeur.

D'ailleurs nous n'ignorons pas que les plus graves infractions aux règles de la perspective ne compromettent nullement la spatialité d'une œuvre peinte. Des peintures chinoises n'évoquent-elles point l'espace malgré qu'elles témoignent fortement d'un parti pris de *divergence* ?

Pour établir l'espace pictural, il faut recourir à des sensations tactiles et motrices et à toutes nos facultés. C'est notre personnalité entière qui, se contractant ou se dilatant, transforme le plan du tableau. Comme, réagissant, ce plan la réfléchit sur l'entendement du spectateur, l'espace pictural se définit : un passage sensible entre deux espaces subjectifs. »

Extrait 4. Piet Mondrian, « Dialoog over de Nieuwe Beelding », *De Stijl*, n° 4, Février 1919, p. 37-39 et n° 5, mars 1919, p. 49-53. *The International Dada Archive at the University of Iowa Libraries*. Traduction « Dialogue sur la nouvelle plastique ». In Vanessa Morisset (2003) *La naissance de l'art abstrait*.

« A. Le chanteur. – B. Le peintre.

A: J'admire vos premières œuvres. Elles me touchent profondément, et c'est pourquoi je voudrais que vous m'expliquiez votre nouvelle façon de peindre. J'avoue que ces petits rectangles ne me disent rien ; quel est votre but ?

B: Ma peinture d'aujourd'hui n'a pas d'autre but que ma peinture d'hier ; l'une et l'autre ont le même, mais ce but apparaît plus clairement dans mes dernières œuvres.

A: Et quel est ce but ?

B: Exprimer plastiquement, par l'opposition des couleurs et des lignes, des rapports.

A: Pourtant vos œuvres antérieures représentaient bien la nature !

B: Je m'exprimais par le moyen de la nature. Si vous suivez l'évolution de mon œuvre, vous constaterez que j'abandonne progressivement l'apparence naturelle des choses et que je mets de plus en plus l'accent sur l'expression plastique des rapports.

A: Mais pourquoi ? Estimez-vous que l'apparence naturelle nuit à cette expression des rapports ?

B: Vous m'accorderez que si deux mots sont chantés avec la même force, avec le même accent, chaque mot affaiblit l'autre. On ne peut rendre avec la même force à la fois



l'apparence naturelle, telle que nous la voyons, et les rapports. La forme, la couleur et la ligne naturelles voilent les rapports ; pour qu'il y ait expression plastique déterminée, ces rapports ne doivent pas s'exprimer que par la couleur et la ligne en-tant-que-telles. Dans la nature capricieuse, courbe et corporalité des choses affaiblissent couleur et ligne. Et c'est pour donner toute leur force à ces instruments de la peinture que dans mes œuvres précédentes je laissais déjà s'exprimer davantage par-elles-mêmes la couleur et la ligne.

A: Mais comment la couleur et la ligne en-tant-que-telles, donc sans la forme que nous observons dans la nature, pourraient-elles représenter une chose de façon déterminée ?

B: L'expression plastique de la couleur et de la ligne signifie : la représentation d'une opposition par la couleur et la ligne, opposition qui exprime des rapports. Ce sont ces rapports que j'ai toujours exprimés, et que d'ailleurs toute peinture tend à exprimer. [...]

B : Dans la peinture, vous devez d'abord essayer de voir la composition, la couleur et la ligne, et non la représentation en-tant-que-telle. Alors vous finirez peut-être par juger que la figuration constitue un obstacle. »

Extrait 5. Kazimir Malevitch, « La lumière et la couleur », in K. Malévitch. *La lumière et la couleur. Textes inédits de 1918 à 1926*, traduction Jean-Claude et Sylviane Siger, Lausanne, L'Age d'Homme, 2002, p. 84.

« Admettons que nous ayons réussi à révéler sur la surface plane une couleur indifféremment bleue ou rouge ou verte. Nous avons devant nous la toile peinte de la couleur révélée. Nous aurons devant nous une surface plane représentant la surface plane colorée. Nous pouvons même déterminer son impénétrabilité. Et alors, sera-ce la révélation définitive de la surface plane colorée, ou bien la révélation de l'espace, qu'à travers la tentative de révélation d'une donnée colorée déterminée nous n'avons pas révélé la couleur, mais l'espace ?

Essayons de vérifier si nous avons authentiquement révélé ce que nous pensions. Dessinons dans le bas de la toile un toit de maison ou bien traçons une ligne ou bien introduisons une nébulosité blanche. Et nous apercevrons que dans notre conscience la couleur révélée est tombée dans une nouvelle circonstance et s'est transformée non pas en une surface plane, mais en espace. »

2.1.3. Enduire plusieurs feuilles de bristol ou de carton léger, chacune d'une couleur unie différente. Déchirer, ou découper, dans ces feuilles des formes à peu près géométriques de différentes tailles (rectangles, carrés, bandes, cercles, ovales, triangles...). Après avoir lu et analysé les extraits suivants en lien avec les œuvres de l'accrochage, réaliser, par collage sur une feuille de format A4 ou A3, une composition, figurative ou abstraite, mettant en évidence la profondeur de la surface plane.

Reprendre, selon le même procédé, uniquement avec des feuilles noires et blanches déchirées.

Pour les élèves les plus jeunes, l'exercice pourra s'appuyer au préalable sur l'étude par exemple des albums de Bruno Munari, Léo Lionni ou de Sara.

Extrait 6. Vassily Kandinsky (1914, publié en 1957), *Conférence de Cologne*, in *Regards sur le passé et autres textes. 1912-1922*, traduction Jean-Paul et Elisabeth Bouillon, Jean Saussay, Paris, Herman, 1974, p. 205. Voir aussi « Le langage des formes et des couleurs », in Kandinsky (1911), *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, traduction Nicole Debrand, Paris, Gallimard Folio Essais 1989, p. 113-172.

« Pendant un certain temps, je concentrai toutes mes énergies sur le dessin, parce que je savais en moi-même que cet élément demandait encore à être travaillé. Les couleurs que j'employai ensuite s'étendaient en quelque sorte sur une seule et même surface, mais leur poids intérieur était inégal. Ainsi des sphères différentes agissent de concert dans mes tableaux. Par là j'évitais aussi les aplats, qui conduisent aisément la peinture au style ornemental. Cette diversité des surfaces conférait à mes toiles une profondeur qui remplaçait remarquablement la profondeur née de la perspective. Je répartissais les masses de manière à ne faire apparaître aucun centre architectonique. Souvent l'élément lourd était en haut et l'élément léger en bas. Quelquefois je laissais faible le milieu de la composition et renforçais les côtés. Je posais une masse pondéreuse, d'un effet oppressant, entre des parties légères. Ainsi je faisais ressortir le froid et refoulais



le chaud. Je traitais les tons de la même manière, refroidissant les chauds, réchauffant les froids, de sorte qu'une couleur seule se trouvait déjà élevée au rang d'élément de composition. »

Extrait 7. Frank Stella (1959-1960), "Pratt Institute Lecture", in Robert Rosenblum, *Frank Stella*, Harmondsworth and Baltimore, Penguin Book, 1971, p. 57.

"There were two problems which had to be faced. One was spatial and the other methodological. In the first case I had to do something about relational painting, i.e. the balancing of the various parts with and against each other. The obvious answer was symmetry - make it the same all over. The question still remained, though, of how to do this in depth. A symmetrical image or configuration placed on an open ground is not balanced out in the illusionistic space. The solution I arrived at - and there are probably quite a few, although I know of only one other, color density - forces illusionistic space out of the painting at a constant rate by using a regulated pattern. The remaining problem was simply to find a method of paint application which followed and complemented the design solution. This was done by using the house painter's technique and tools."

« J'étais confronté à deux problèmes. L'un spatial, l'autre méthodologique. Pour le premier, je devais travailler sur la peinture relationnelle, c'est-à-dire établir des rapports d'équilibre et de contraste entre les différentes parties. La réponse évidente était la symétrie – faire la même chose partout. Mais subsistait la question de le faire en profondeur. Une image symétrique ou une configuration sur un espace ouvert ne s'équilibre pas dans l'espace de l'illusion. La solution à laquelle je suis arrivé – et il y en a probablement un certain nombre d'autres, bien que je n'en connaisse qu'une, la densité de la couleur – crée l'illusion de la profondeur de la surface peinte à un rythme constant grâce à l'utilisation du motif régulier. Restait simplement le problème de trouver une méthode d'application de la peinture qui suive et complète la solution de la structure. Je l'ai réalisée avec la technique et les outils du peintre en bâtiment »

2.2. Le temps, l'espace, le mouvement (voir aussi Le dossier *Art et techniques*. Piste 2.3. Mouvement)

Choisir un objet dont l'empreinte est identifiable (jouet, flacon, ustensile de cuisine, végétal...). Après avoir recherché le maximum d'adjectifs pouvant qualifier un mouvement (lent, rapide, linéaire, courbe, continu, discontinu, régulier, irrégulier, rythmé, saccadé...), et selon les possibilités :

2.2.1. Enduire une ou plusieurs faces de l'objet d'encre ou de peinture. L'appliquer et le déplacer sur une feuille de format A3, pour créer une composition équilibrée de différents types de mouvements, avec et sans la volonté de composer un récit. De façon plus abstraite, pour approcher la représentation du concept de mouvement, utiliser une éponge, un chiffon, une brosse de ménage ou une brosse à dents, une spatule...

2.2.2. En utilisant un sténopé (voir les nombreux sites proposant la construction et l'utilisation d'un sténopé ainsi que la page « Le sténopé » sur l'exposition en ligne *Atget. Regards sur la ville* de la Bibliothèque nationale de France), réaliser la photographie d'un objet ou d'une personne en mouvement.

2.2.3. Dans une pièce noire, sous un agrandisseur, ou en utilisant une lampe torche, exposer un objet sur une feuille de papier photographique. Puis, en jouant sur des temps très brefs d'exposition, déplacer l'objet pour créer une représentation de mouvement.

2.2.4. Réaliser à partir de dessins ou d'images découpées un folioscope (nombreux sites sous l'appellation « flipbook »).



2.2.5. Réaliser avec un appareil photographique numérique ou un téléphone portable une cinquantaine de prises de vues. Les monter sous forme de diaporama ou avec un logiciel de montage vidéo, éventuellement avec un logiciel de « morphing ». Jouer sur le défilement pour accélérer ou ralentir le mouvement.

2.2.6. Réaliser avec un appareil photographique posé sur un pied différentes vues d'une même personne se déplaçant devant l'objectif sur un fond neutre en variant le temps d'exposition (au minimum de 1/125^e à plusieurs secondes selon l'intensité lumineuse).

Analyser les productions à la lumière des extraits suivants :

Extrait 1. Henri Bergson (1907), *L'évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 1959, p. 335-336 (l'ouvrage est consultable sur le site [Les classiques des Sciences sociales](#)).

« Nous ne nous appesantirons pas ici sur les trois autres arguments de Zénon. Nous les avons examinés ailleurs. Bornons-nous à rappeler qu'ils consistent encore à appliquer le mouvement le long de la ligne parcourue et à supposer que ce qui est vrai de la ligne est vrai du mouvement. Par exemple, la ligne peut être divisée en autant de parties qu'on veut, de la grandeur qu'on veut, et c'est toujours la même ligne. De là on conclura qu'on a le droit de supposer le mouvement articulé comme on veut, et que c'est toujours le même mouvement. On obtiendra ainsi une série d'absurdités qui toutes exprimeront la même absurdité fondamentale. Mais la possibilité d'appliquer le mouvement sur la ligne parcourue n'existe que pour un observateur qui, se tenant en dehors du mouvement et envisageant à tout instant la possibilité d'un arrêt, prétend recomposer le mouvement réel avec ces immobilités possibles. Elle s'évanouit dès qu'on adopte par la pensée la continuité du mouvement réel, celle dont chacun de nous a conscience quand il lève le bras ou avance d'un pas. Nous sentons bien alors que la ligne parcourue entre deux arrêts se décrit d'un seul trait indivisible, et qu'on chercherait vainement à pratiquer dans le mouvement qui la trace des divisions correspondant, chacune à chacune, aux divisions arbitrairement choisies de la ligne une fois tracée. La ligne parcourue par le mobile se prête à un mode de décomposition quelconque parce qu'elle n'a pas d'organisation interne. Mais tout mouvement est articulé intérieurement. C'est ou un bond indivisible (qui peut d'ailleurs occuper une très longue durée) ou une série de bonds indivisibles. Faites entrer en ligne de compte les articulations de ce mouvement, ou bien alors ne spéculiez pas sur sa nature. »

Extrait 2. Maurice Merleau-Ponty (1961), *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 77-80 (l'ouvrage est consultable sur le site [Les classiques des sciences sociales](#)).

« Comme elle a créé la ligne latente, la peinture s'est donné un mouvement sans déplacement, par vibration ou rayonnement. Il le faut bien, puisque comme on dit, la peinture est un art de l'espace, qu'elle se fait sur la toile ou le papier, et n'a pas la ressource de fabriquer des mobiles. Mais la toile immobile pourrait suggérer un changement de lieu comme la trace de l'étoile filante sur ma rétine me suggère une transition, un mouvoir qu'elle ne contient pas. Le tableau fournirait à mes yeux à peu près ce que les mouvements réels leur fournissent : des vues instantanées en série, convenablement brouillées, avec, s'il s'agit d'un vivant, des attitudes instables en suspens entre un avant et un après, bref les dehors du changement de lieu que le spectateur lirait dans sa trace. C'est ici que la fameuse remarque de Rodin prend son importance : les vues instantanées, les attitudes instables pétrifient le mouvement - comme le montrent tant de photographies où l'athlète est à jamais figé. On ne le dégèlerait pas en multipliant les vues. Les photographies de Marey, les analyses cubistes, la Mariée de Duchamp ne bougent pas : elles donnent une rêverie zénonienne sur le mouvement. On voit un corps rigide comme une armure qui fait jouer ses articulations, il est ici et il est là, magiquement, mais il ne va pas d'ici à là. Le cinéma donne le mouvement, mais comment ? Est-ce, comme on croit, en copiant de plus près le changement de lieu ? On peut présumer que non, puisque le ralenti donne un corps



flottant entre les objets comme une algue, et qui ne se meut pas. Ce qui donne le mouvement, dit Rodin, c'est une image où les bras, les jambes, le tronc, la tête sont pris chacun à un autre instant, qui donc figure le corps dans une attitude qu'il n'a eue à aucun moment, et impose entre ses parties des raccords fictifs, comme si cet affrontement d'impossibles pouvait et pouvait seul faire sourdre dans le bronze et sur la toile la transition et la durée. Les seuls instantanés réussis d'un mouvement sont ceux qui approchent de cet arrangement paradoxal, quand par exemple l'homme marchant a été pris au moment où ses deux pieds touchaient le sol : car alors on a presque l'ubiquité temporelle du corps qui fait que l'homme enjambe l'espace. Le tableau fait voir le mouvement par sa discordance interne ; la position de chaque membre, justement par ce qu'elle a d'incompatible avec celle des autres selon la logique du corps, est autrement datée, et comme tous restent visiblement dans l'unité d'un corps, c'est lui qui se met à enjambrer la durée. Son mouvement est quelque chose qui se prémédite entre les jambes, le tronc, les bras, la tête, en quelque foyer virtuel, et il n'éclate qu'ensuite en changement de lieu. Pourquoi le cheval photographié à l'instant où il ne touche pas le sol, en plein mouvement donc, ses jambes presque repliées sous lui, a-t-il l'air de sauter sur place ? Et pourquoi par contre les chevaux de Géricault courent-ils sur la toile, dans une posture pourtant qu'aucun cheval au galop n'a jamais prise ? C'est que les chevaux du Derby d'Epsom me donnent à voir la prise du corps sur le sol, et que, selon une logique du corps et du monde que je connais bien, ces prises sur l'espace sont aussi des prises sur la durée. Rodin a ici un mot profond : « C'est l'artiste qui est véridique et c'est la photo qui est menteuse, car, dans la réalité, le temps ne s'arrête pas. »

2.2.7. Rechercher dans l'accrochage toutes les œuvres fixes qui représentent le mouvement, par exemple :

- Henry Valensi. *Expression de l'auto* (1920). Huile sur toile. 114 x 195 cm.
- Luigi Russolo. *Automobile in corsa* (1912). Huile sur toile 106 x 140 cm.
- Raymond Duchamp Villon. *Le Grand cheval* (1914 / 1955). Bronze, 100 x 55 x 95 cm.
- Jacques Villon. *Soldats en marche* (1913). Huile sur toile. 65 x 92 cm.
- Wladimir Baranoff-Rossiné. *La forge*. Huile sur toile. 162 x 210,5 cm.
- Georges Yakoulov. *Sulky* (1919). Huile sur bois mince. 102,5 x 150 cm.
- František Kupka. *Lignes animées* (1920 / 1933). Huile sur toile. 193 x 200 cm.
- Kumi Sugai. *Soleil bleu* (1969). Acrylique sur toile. 152, 5 x 400 x 6,5 cm.

Dans une sélection de quatre ou cinq œuvres, analyser les techniques utilisées par l'artiste pour représenter le mouvement dans l'espace en le caractérisant par un mot (tension, éclatement, rupture, équilibre...).

Après avoir étudié quelques représentations du mouvement par Etienne Jules Marey et Eadweard Muybridge (nombreuses représentations sur la toile), rechercher, selon le niveau, dans quelques albums de jeunesse ou dans quelques bandes dessinées, les procédés graphiques utilisés (échelle, trait, symbole, trace, superposition, démultiplication, onomatopée, hors cadre, etc.) pour représenter le mouvement et les classer selon les termes précédents, par exemple :



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

Albums de jeunesse	Bandes dessinées
Browne Anthony (1998). <i>Une histoire à quatre voix</i> . Traduction Elisabeth Duval. Kaléidoscope.	Chabouté (2011). <i>Les princesses aussi vont au petit coin</i> . Vent d'Ouest.
Courgeon Rémi (2002). <i>Le Grand Arbre</i> . Mango Jeunesse.	Franquin André (1957-). <i>Gaston Lagaffe</i> . Dupuis.
De Kockere Geert, Cneut Carll (2005). <i>Margot la folle</i> . Traduction Emmanuèle Sandron. Circonflexe. 2006.	Gosciny René, Uderzo Albert (1959-). <i>Les aventures d'Astérix le Gaulois</i> . Dargaud, Éditions Albert-René.
Gaiman Neil, McKean Dave (1997). <i>Le jour où j'ai échangé mon père contre deux poissons rouges</i> . Traduction Anne Capuron. Delcourt. 2000.	Gotlib Marcel (1968-). <i>Rubrique-à-brac</i> . Dargaud.
Guillopé Antoine (2004). <i>Loup Noir</i> . Casterman.	Graton Jean (1959-) Les aventures de <i>Michel Vaillant</i> . Le Lombard, Dargaud, Fleurus, Hachette Éditions Jean Graton.
Herbauts Anne (2001). <i>L'Arbre Merveilleux</i> . Casterman.	Hergé (1929-1983). Les albums de <i>Tintin</i> . Casterman.
Jeffers Oliver (2006). <i>L'extraordinaire garçon qui dévorait les livres</i> . Traduction Elisabeth Duval. Kaléidoscope. 2007.	Jacovitti Benito (1968-). <i>Zorro Kid</i> . S.F.P.I., Garnault.
Ljungkvist Laura (2006). <i>Suis la ligne</i> . Traduction Catherine Bonhomme. Circonflexe. 2007.	Jodorowsky Alexandro, Moebius (1980). <i>La série John Difool</i> . Les Humanoïdes associés. 1981-1988.
Peter Sís (2000). <i>Madlenka</i> . Traduction française. Grasset. 2000.	Katin Miriam (2014). <i>Seule contre tous</i> . Futuropolis.
Philippe Corentin (1994). <i>Patatras ! L'école des loisirs</i> .	Kishiro Yukito (1995). <i>Gunnm</i> . Glénat.
Pommaux Yvan (1993). <i>John Chatterton détective</i> . L'école des loisirs.	Lécureux Roger, Chéret André (1969-). <i>Rahan</i> . Hachette, Soleil.
Riff Hélène (1997). Le jour où papa a tué sa vieille tante. Albin Michel.	Lee Stan, Ditko Steve (1962-). <i>Spider-Man</i> . Lug.
Scieszka Jon, Smith Lane (1989). <i>La vérité sur l'histoire des trois petits cochons</i> . Traduction Gilles Lergen. Nathan. 2006.	Liu Yang (2010-). <i>Le monde de Maliang</i> . Kantik.
Wiesner David (2001). <i>Les trois cochons</i> . Traduction Catherine Bonhomme. Circonflexe.	Pratt Hugo (1975). <i>La ballade de la Mer salée</i> . Casterman.
	Tezuka Osamu (1951-). <i>Atomu Taishi/ Astro Boy</i> . Fleurus.

Comparer avec les techniques utilisées dans la peinture et la sculpture modernes à partir d'un choix d'œuvres de l'accrochage.

2.3. Kaléidoscopes spatio-temporels

Analyser les œuvres suivantes, voir aussi [Exposition Erre variations labyrinthiques. Metropolis](#) :

- [Mieczyslaw Berman. Bâtiment III](#). 1927. Collage d'éléments photomécaniques de photographies et de papiers. 92,7 x 62,5 x 2 cm.
- [Paul Citroen. Metropolis](#). 1923.

À partir de prises de vues dans l'environnement proche ou de découpages dans des journaux et revues, réaliser un photomontage (collage papier ou avec un logiciel de traitement de l'image) kaléidoscopique équilibré de paysage ou de plan urbains intégrant différentes époques (passés, présent, avenir) et différents espaces à des échelles diverses.

Rechercher quelques cartes postales anciennes et récentes de l'environnement proche – souvent les dépôts communaux et départementaux, ainsi que les sociétés archéologiques et historiques locales ont réalisé des collections de cartes postales. Repérer précisément le lieu de la prise de vue, le cadrage, le point de vue, le choix de la lumière. Refaire la prise de vue. Étudier le contexte de prise de vue de la carte postale, le contexte actuel, éventuellement en dressant un rapide historique des lieux et des modifications du lieu.

Dans un premier temps, réaliser un photomontage (collage papier ou intervention à l'aide d'un logiciel de traitement de l'image) intégrant des éléments de la reproduction de la carte postale ancienne et de la prise de vue actuelle.

Dans un deuxième temps, à l'encre ou à la peinture, en utilisant une photocopieuse, un scanner, un protocole de prise de vue, une intervention à l'aide d'un logiciel de traitement de l'image, etc., réaliser une intervention plastique sur la reproduction de la carte postale ancienne de façon à en modifier l'espace-temps représenté.



L'analyse des résultats pourra être complétée par celle des œuvres des artistes suivants, voir aussi Régis Labourdette (2010) *Dreamlands* :

- Alain Bublex, voir par exemple *Plug-in City (2000) - Expérience monumentale*. 2003. Epreuve chromogène sous Diasec. Chaque photographie : 180 x 180 cm.
- Philippe Cognée, voir par exemple *Beaubourg*. 2003. Peinture à la cire sur toile marouflée sur contre-plaqué. 200 x 469 cm. Dimension de chaque panneau : 200 x 156 cm.
- Cyprien Gaillard, voir par exemple, dans la collection du MAC/VAL, *Belief in the Age of Disbelief (Harlem)*. Eau-forte, encre noire sur papier vélin, 36 x 47 cm.
- Gwen Rouvillois, voir par exemple la série *Paysage en érection* dans la collection du MAC/VAL.
- Stéphane Couturier, voir le site de l'artiste.

2.4. Cinétique

Observer les œuvres des artistes suivants puis rechercher d'autres œuvres de ces mêmes artistes sur le site du Centre Pompidou :

- Yaacov Agam. *Aménagement de l'antichambre des appartements privés du Palais de l'Élysée pour le Président Georges Pompidou*. 1972-1974. Laine, bois, transacryl, aluminium, peinture, dispositifs lumineux, métal, plexiglas. 470 x 548 x 622 cm.
- Antonio Asis. *Interférences concentriques bleues et blanches*. 1961. Peinture acrylique sur bois. 170 x 85 cm.
- Martha Boto. *Essaim de reflets* (1965). Acier inoxydable, aluminium, Plexiglas, moteur. 52 x 59 x 59 cm.
- Pol Bury. *Multiplans*. 1957. Baguettes de bois peint, métal, moteur électrique. 117 x 65,5 x 16,2 cm.
- Nino Calos (Antonino Calogero, dit). *Sans titre*. 1969. Boîte cinétique. Plexiglass, néons, moteurs. 60 x 60 x 11 cm.
- Carlos Cruz-Diez. *Physichromie n° 506* (1970) Peinture acrylique sur lamelles de PVC collé sur contre-plaqué, lamelles de Plexiglas, cadre en aluminium 180 x 180 cm.
- Hugo Demarco. *Rotation réflexion*. 1965. Sculpture animée. Bois, rayons ultra-violet. 185 x 162 x 17 cm.
- Horacio Garcia-Rossi. *Mouvement*. 1964 - 1965. Bois, aluminium, plexiglass, moteur, ampoules électriques. 150 x 150 x 60 cm.
- Gyula Kosice (Fernando Fallik dit). *Architecture de l'eau mobile dans une demi-sphère* (1959). Aluminium, plexiglas, eau. 118 x 114 x 55 cm.
- Walter Leblanc. *Torsions Mobilo-Static*. 1962. Bandes de polyvinyle blanc sur fond noir. 103 x 103 x 5 cm.
- Julio Le Parc. *Trame altérée de la série : Déplacements*. 1965. 60 x 60 x 61 cm ; *Mobile noir sur noir* de la série : *Continuels-mobiles*. 1960 / 2005. Œuvre en 3 dimensions. 153 x 153 x 14 cm.
- Heinz Mack. *Lichttroten. Sonne des Meeres (Rotateur de lumière, soleil de la mer)*. 1967. Aluminium, moteur. 143 x 143 x 17 cm.
- Jesús Rafael Soto. *Extension* (1989). Formica et métaux peints 50 x 400 x 300 cm.
- Luis Tomasello. *Réflexion n° 17*. Titre attribué : *Relief cinétique n° 17*. 1959. Bois et contreplaqué peints. 69 x 111,5 x 10 cm.
- Gregorio Vardanega. *Couleurs sonores n° 3* (1963 - 1966). Aluminium, altuglas, ampoules, moteur, bois 204,5 x 45 x 45 cm.
-

En s'appuyant sur une ou plusieurs œuvres, rédiger un texte argumentatif sur la place du spectateur dans l'espace-temps de l'œuvre.

Réaliser dans la ville des photographies documentées mettant en œuvre les éléments développés dans le texte précédent.



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

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

Avant la visite, pour la préparation et l'utilisation en classe, de nombreux dossiers évoquent des questions liées à l'espace et au temps, ceux de la réalité, comme ceux de l'artiste, de l'œuvre et de sa réception, ils proposent parcours, présentations d'artistes, analyses et reproductions d'œuvres, extraits de textes et bibliographies. Dans le choix d'extraits qui suit, il n'a pas semblé utile de reprendre les extraits figurant dans ces dossiers auxquels il est nécessaire de se reporter pour apprécier les enjeux de ce questionnement sur les œuvres du XX^e siècle.

Extrait 1. Henri Bergson, « Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai », *La pensée et le mouvant*, Paris, Félix Alcan, 1934 (l'ouvrage est consultable sur le site [Les classiques des Sciences sociales](#) dans l'édition Paris, PUF, 1969).

« Tout le long de l'histoire de la philosophie, temps et espace sont mis au même rang et traités comme choses du même genre. On étudie alors l'espace, on en détermine la nature et la fonction, puis on transporte au temps les conclusions obtenues. La théorie de l'espace et celle du temps se font ainsi pendant. Pour passer de l'une à l'autre, il a suffi de changer un mot : on a remplacé « juxtaposition » par « succession ».

[...] Mais si la science et le sens commun sont ici d'accord, si l'intelligence, spontanée ou réfléchie, écarte le temps réel, ne serait-ce pas que la destination de notre entendement l'exige ? C'est bien ce que nous crûmes apercevoir en étudiant la structure de l'entendement humain. Il nous apparut qu'une de ses fonctions était justement de masquer la durée, soit dans le mouvement soit dans le changement.

S'agit-il du mouvement ? L'intelligence n'en retient qu'une série de positions : un point d'abord atteint, puis un autre, puis un autre encore. Objecte-t-on à l'entendement qu'entre ces points se passe quelque chose ? Vite il intercale des positions nouvelles, et ainsi de suite indéfiniment. De la *transition* il détourne son regard. Si nous insistons, il s'arrange pour que la mobilité, repoussée dans des intervalles de plus en plus étroits à mesure qu'augmente le nombre des positions considérées, recule, s'éloigne, disparaisse dans l'infiniment petit. Rien de plus naturel, si l'intelligence est destinée surtout à préparer et à éclairer notre action sur les choses. Notre action ne s'exerce commodément que sur des points fixes ; c'est donc la fixité que notre intelligence recherche ; elle se demande où le mobile est, où le mobile sera, où le mobile *pass*e.

Même si elle note le moment du passage, même si elle paraît s'intéresser alors à la durée, elle se borne, par là, à constater la simultanéité de deux arrêts virtuels : arrêt du mobile qu'elle considère et arrêt d'un autre mobile dont la course est censée être celle du temps. Mais c'est toujours à des immobilités, réelles ou possibles, qu'elle veut avoir affaire. Enjambons cette représentation intellectuelle du mouvement, qui le dessine comme une série de positions. Allons droit à lui, regardons-le sans concept interposé : nous le trouvons simple et tout d'une pièce. Avançons alors davantage ; obtenons qu'il coïncide avec un de ces mouvements incontestablement réels, absolus, que nous produisons nous-mêmes. Cette fois nous tenons la mobilité dans son essence, et nous sentons qu'elle se confond avec un effort dont la durée est une continuité indivisible.

Mais comme un certain espace aura été franchi, notre intelligence, qui cherche partout la fixité, suppose après coup que le mouvement s'est *appliqué sur* cet espace (comme s'il pouvait coïncider lui mouvement, avec de l'immobilité !) et que le mobile *est*, tour à tour, en chacun des points de la ligne qu'il parcourt. Tout au plus peut-on dire qu'il y *aurait été* s'il s'était arrêté plus tôt, si nous avions fait, en vue d'un mouvement plus court, un effort tout différent. De là à ne voir dans le mouvement qu'une série de positions, il n'y a qu'un pas ; la durée du mouvement se décomposera alors en « moments » correspondant à chacune des positions. Mais les moments du temps et les positions du mobile ne sont que des instantanés pris par notre entendement sur la continuité du mouvement et de la durée. Avec ces vues juxtaposées on a un succédané pratique du temps et du mouvement qui se plie aux exigences du langage en attendant



qu'il se prête à celles du calcul ; mais on n'a qu'une recomposition artificielle. Le temps et le mouvement sont autre chose. Nous en dirons autant du changement. L'entendement le décompose en états successifs et distincts, censés invariables. Considère-t-on de plus près chacun de ces états, s'aperçoit-on qu'il varie, demande-t-on comment il pourrait durer s'il ne changeait pas ? Vite l'entendement le remplace par une série d'états plus courts, qui se décomposeront à leur tour s'il le faut, et ainsi de suite indéfiniment. Comment pourtant ne pas voir que l'essence de la durée est de couler, et que du stable accolé à du stable ne fera jamais rien qui dure ? Ce qui est réel, ce ne sont pas les « états », simples instantanés pris par nous, encore une fois, le long du changement ; c'est au contraire le flux, c'est la continuité de transition, c'est le changement lui-même. Ce changement est indivisible, il est même substantiel. Si notre intelligence s'obstine à le juger inconsistant, à lui adjoindre je ne sais quel support, c'est qu'elle l'a remplacé par une série d'états juxtaposés ; mais cette multiplicité est artificielle, artificielle aussi l'unité qu'on y rétablit. Il n'y a ici qu'une poussée ininterrompue de changement – d'un changement toujours adhérent à lui-même dans une durée qui s'allonge sans fin. »

Extrait 2. Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1950, p. 112-113 (l'ouvrage est consultable sur le site [Les classiques des Sciences sociales](#) dans la deuxième édition Paris, PUF, 1963). Voir aussi Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957. (l'ouvrage est consultable sur le site [Les classiques des Sciences sociales](#) dans la troisième édition Paris, PUF, 1961).

« Si le lecteur nous a suivi dans notre thèse qui veut que les liaisons des instants vraiment actifs soient toujours effectuées sur un plan qui diffère du plan où s'exécute l'action, il ne sera pas éloigné de conclure avec nous que la durée est, strictement parlant, une *métaphore*. On s'étonnera alors beaucoup moins de cette facilité d'illustration qui fait un des charmes de la philosophie bergsonienne. Rien d'étonnant, en effet, qu'on puisse trouver des métaphores pour illustrer le temps, si l'on en fait le facteur unique des liaisons dans les domaines les plus variés : vie, musique, pensée, sentiments, histoire. En superposant toutes ces images plus ou moins vides, plus ou moins blanches, on croit pouvoir toucher le plein du temps, la réalité du temps ; on croit passer de la durée blanche et abstraite, où s'aligneraient les simples possibilités de l'être, à la durée vécue, sentie, aimée, chantée, romancée. [...] À tout cela, il n'y a qu'un malheur : c'est qu'aucune expérience ne se suffit à elle-même ; c'est qu'aucune expérience temporelle n'est vraiment pure. On n'a qu'à examiner de près n'importe laquelle des images de la continuité, on y verra toujours les hachures du discontinu. Ces hachures ne font une ombre continue que par l'intermédiaire des hétérogénéités estompées. C'est là un argument que nous avons déjà présenté plusieurs fois. Ici, nous allons le renouveler en nous plaçant sur le plan d'une métaphore particulière, en nous efforçant d'analyser l'épaisseur musicale et poétique. Sur le plan musical, par exemple, il nous faudra montrer que ce qui fait la continuité, c'est toujours une dialectique obscure qui appelle des sentiments à propos d'impressions, des souvenirs à propos de sensations. Autrement dit, il faudra prouver que le continu de la mélodie, que le continu de la poésie, sont des reconstructions sentimentales qui s'agglomèrent par-delà la sensation réelle, grâce au flou et à la torpeur de l'émotion, grâce au mélange confus des souvenirs et des espérances, par conséquent sur des plans bien différents du plan où nous cantonnerait une étude scientifique des contextures purement sonores. »

Extrait 3. Maurice Merleau-Ponty (1961), *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 64-69. (l'ouvrage est consultable sur le site [Les classiques des Sciences sociales](#)).

« Moi je pense que Cézanne a cherché la profondeur toute sa vie », dit Giacometti, et Robert Delaunay : « La profondeur est l'inspiration nouvelle. » Quatre siècles après les « solutions » de la Renaissance et trois siècles après Descartes, la profondeur est toujours neuve, et elle exige qu'on la cherche, non pas « une fois dans sa vie », mais toute une vie. Il ne peut s'agir de l'intervalle sans mystère que je verrais d'un avion entre ces arbres proches et les lointains. Ni non plus de l'escamotage des choses l'une

par l'autre que me représente vivement un dessin perspectif : ces deux vues sont très explicites et ne posent aucune question. Ce qui fait énigme, c'est leur lien, c'est ce qui est entre elles - c'est que je voie les choses chacune à sa place précisément parce qu'elles s'éclipsent l'une l'autre -, c'est qu'elles soient rivales devant mon regard précisément parce qu'elles sont chacune en son lieu.

[...] Comme on voit, il ne s'agit plus d'ajouter une dimension aux deux dimensions de la toile, d'organiser une illusion ou une perception sans objet dont la perfection serait de ressembler autant que possible à la vision empirique. La profondeur picturale (et aussi bien la hauteur et la largeur peintes) viennent on ne sait d'où se poser, germer sur le support. La vision du peintre n'est plus regard sur un dehors, relation « physique-optique » seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord « autotypographique » ; il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant « spectacle de rien », en crevant la « peau des choses » pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde. »

Extrait 4. Michel de Certeau, « 'Espaces' et 'lieux' », *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Folio Essais, 1990, p. 172-173.

« Au départ, entre espace et lieu, je pose une distinction qui délimitera un champ. Est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du « propre » y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit « propre » et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est *espace* l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles [...] à la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un « propre ».

En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. [...] De ce point de vue, « il y a autant d'espaces que d'expériences spatiales distinctes » (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, p. 324 sq.). La perspective est déterminée par une « phénoménologie » de l'exister au monde. »

Extrait 5. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, *Manifeste des Peintres futuristes*, Tract Milan 11 avril 1910, publié dans *Comoedia*, 18 mai 1910, in Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 163-164.

« Notre besoin grandissant de vérité ne peut plus se contenter de la Forme et de la Couleur comme elles furent comprises jusqu'ici.

Le geste que nous voulons reproduire sur la toile ne sera plus un *instant fixé* du dynamisme universel. Ce sera simplement la *sensation dynamique* elle-même.

En effet, tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement. Un profil n'est jamais immobile devant nous, mais il apparaît et disparaît sans cesse. Etant donné la persistance de l'image dans la rétine, les objets en mouvement se multiplient, se déforment en se poursuivant, comme des vibrations précipitées, dans l'espace qu'ils parcourent. C'est ainsi qu'un cheval courant n'a pas quatre pattes, mais il en a vingt, et leurs mouvements sont triangulaires.

[...] L'espace n'existe plus. En effet, le pavé de la rue, trempé par la pluie sous l'éclat des lampes électriques, se creuse immensément jusqu'au centre de la terre. Des milliers de kilomètres nous séparent du soleil ; cela n'empêche pas que la maison qui est devant nous soit encastrée dans le disque solaire.

Qui donc peut croire encore à l'opacité des corps, du moment que notre sensibilité



aiguisée et multipliée a déjà deviné les obscures manifestations de la médiumnité ? pourquoi oublier dans nos créations la puissance redoublée de notre vue, qui peut donner des résultats analogues à ceux des rayons X ? »

Extrait 6. Guillaume Apollinaire, « La Peinture Nouvelle. Notes d'Art », *Les Soirées de Paris*, n° 1, avril-mai 1912, p. 89-91. Consultable sur [Gallica](#). Voir Bertrand Vieillard (2013) *Cercles et carrés*.

« On a vivement reproché aux peintres nouveaux des préoccupations géométriques. Cependant les figures géométriques sont l'essentiel du dessin. La géométrie, science qui a pour objet l'étendue, sa mesure et ses rapports, a été de tous les temps la règle même de la peinture.

Jusqu'à présent, les trois dimensions de la géométrie euclidienne suffisaient aux inquiétudes que le sentiment de l'infini met dans l'âme des grands artistes, inquiétudes qui ne sont pas délibérément scientifiques puisque l'art et la science sont deux domaines distincts.

Les nouveaux peintres, pas plus que les anciens, ne se sont proposés d'être des géomètres. Mais on peut dire que la géométrie est aux arts plastiques ce que la grammaire est à l'art de l'écrivain. Or, aujourd'hui, les savants ne s'en tiennent plus aux trois dimensions de la géométrie euclidienne. Les peintres ont été amenés tout naturellement à se préoccuper de ces nouvelles mesures de l'étendue que dans le langage des ateliers modernes on désigne toutes ensemble et brièvement par le terme de *quatrième dimension*.

Sans entrer dans des explications mathématiques d'un autre domaine et en m'en tenant à la représentation plastique, telle qu'elle s'offre à mon esprit, je dirais que dans ces arts plastiques, la quatrième dimension est engendrée par les trois mesures connues : elle figure l'immensité de l'espace s'éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé. Elle est l'espace même, la dimension de l'infini ; c'est elle qui doue de plasticité les objets. Elle leur donne les proportions qu'ils méritent dans l'œuvre d'art tandis que, dans l'art grec par exemple, un rythme en quelque sorte mécanique détruit sans cesse les proportions.

L'art grec avait de la beauté une conception purement humaine. Il prenait l'homme comme mesure de la perfection. L'art des peintres nouveaux prend l'univers infini comme idéal et c'est à la quatrième dimension seule que l'on doit cette nouvelle mesure de la perfection qui permet à l'artiste de donner aux objets des proportions conformes au degré de plasticité où il souhaite amener ses objets. »

Extrait 7. Georges Bataille, « Espace », « Dictionnaire », *Documents. Archéologie Beaux-Arts Ethnographie Variétés*, 1, 1930, p. 41. Consultable sur [Gallica](#).

« 1) *Questions de convenances*. On ne s'étonnera pas que l'énoncé seul du mot *espace* introduise le protocole philosophique. Les philosophes, étant les maîtres de cérémonie de l'univers abstrait, ont indiqué comment l'espace doit se comporter en toute circonstance.

Malheureusement l'espace est resté voyou et il est difficile d'énumérer ce qu'il engendre. Il est discontinu comme on est escroc, au grand désespoir de son philosophe-papa.

[...] L'espace ferait beaucoup mieux, bien entendu, de *faire son devoir* et de fabriquer l'idée philosophique dans les appartements des professeurs !

Evidemment il ne viendrait à l'idée de personne d'enfermer les professeurs en prison *pour leur apprendre ce qu'est l'espace* (le jour où, par exemple, les murs s'écrouleraient devant les grilles de leur cachot).

[...] Nous nous apercevons que l'intelligence procède à deux opérations distinctes.

Bergson disait lui-même que « notre intelligence telle qu'elle sort des mains de la nature a pour objet principal le solide inorganisé... Il nous est avant tout nécessaire, pour la manipulation présente, de tenir l'objet réel ou les éléments réels en lesquels nous l'avons résolu, pour provisoirement définitifs et de les traiter comme autant d'unités. »

D'autre part (second temps de l'opération intellectuelle), il admettait que « l'espace... milieu homogène et vide, infini et infiniment divisible » n'est jamais perçu, « il n'est que



conçu... c'est une vue de l'esprit ».

[...] les deux aspects de l'espace apparaissent comme profondément différents l'un de l'autre. Le premier implique l'adhésion à une chose concrète et limitée, la réalité du divers, du discontinu, de l'action transitive par contact ou par choc ; le second qui n'est autre que l'étendue cartésienne, suppose au contraire la rationalité du réel, le monisme logique et glacé des scientifiques. »

Extrait 8. Groupe de recherche d'art visuel. « L'instabilité – le labyrinthe ». Site de Julio Le Parc.

« La voie du groupe est déterminée par la considération du spectateur comme un être capable de réagir. Capable de réagir avec ses facultés normales de perception et c'est lui qui donne leur sens aux expériences proposées.

Certes il ne s'agit là que de situations avec un caractère fragmentaire et limité, mais leur but est d'accentuer le rôle du spectateur en vue de nouvelles situations où la distance entre l'œuvre et le spectateur n'existera plus. Dans une analyse sommaire voici énumérées quelques situations où le spectateur est engagé à divers degrés :

Perception courante.

Point de repère. Spectateur en face de choses de la vie courante.

Prise de connaissance. Minimum d'observation.

Contemplation.

Point de repère. Spectateur en face d'une œuvre d'art. Délectation ou indifférence conditionnée par son niveau de culture, d'information, etc.

Activation visuelle (œuvres fixes).

Le spectateur est en face ou entouré par une surface ayant un haut degré d'homogénéité et de vibration. Participation du spectateur au moyen de la stricte sollicitation visuelle. Saturation.

Activation visuelle (œuvres en mouvement).

Le spectateur est en face ou entouré d'œuvres qui se transforment. La notion de commencement et de fin se trouve écartée. La participation du spectateur concrétise dans sa perception une mesure de temps où l'œuvre se réalise à lui.

Activation visuelle (œuvres fixes, déplacement du spectateur).

Le fait de se déplacer ou de tourner autour des œuvres produit des changements additifs plus ou moins accélérés. La participation due aux déplacements du spectateur devient l'élément fondamental d'animation.

Participation active involontaire.

En soumettant le spectateur à un parcours ou à un passage déterminé, on le met en face du fait que ce sont les éléments qu'il déplace ou bouge qui créent la situation proposée (le spectateur peut avoir une participation active volontaire en revenant sur ses propres mouvements).

Participation active volontaire.

Ici le spectateur est en face d'ensembles statiques, semi statiques ou en mouvement. Sa participation est nécessaire pour produire la situation ou la modifier. Il déclenche un mouvement, l'arrête ou produit des changements à volonté.

Spectateur actif, élément d'animation.

Le spectateur devient ici un élément d'animation qui va produire pour d'autres spectateurs une situation instable. Ombres fragmentées en mouvement et superposées, soit par la marche, ou soit par divers mouvements du spectateur. Ainsi, tandis qu'il participe à d'autres situations, il en crée une à son tour.

Spectateur actif, sujet d'observation. En participant à d'autres situations, le spectateur devient sujet d'observation pour d'autres spectateurs. »

Extrait 9. Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis, « Manifesto Neoconcreto », *Jornal do Brasil*, 22 mars 1959, traduction Marlyse Meyer, *Robho*. n° 4, 1962, repris in Dominique Bozo, Waldo Rasmussen, Alain Sayag, Claude Schweisguth, *Art d'Amérique latine, 1911-1968*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1992, p. 129. Voir aussi Art d'Amérique latine 1911-1968.



« A quoi cela nous servirait-il de ne voir en Mondrian que le destructeur de la surface, du plan et de la ligne, si nous étions incapables de percevoir le nouvel espace qui découle d'une telle destruction ? De même pour Vantongerloo ou Pevsner. Qu'importent les équations mathématiques qui déterminent une sculpture ou un tableau de Vantongerloo – puisque seule la perception directe de l'œuvre permet d'appréhender la « signification » de ces rythmes et de ces couleurs. Que Pevsner soit parti ou non de figures de la géométrie descriptive, est une question sans intérêt devant le nouvel espace que suscitent ses sculptures, et l'expression cosmico-organique que ses formes révèlent à partir de cet espace.

[...] C'est bien parce que l'œuvre d'art ne se limite pas à occuper une place dans l'espace objectif, mais le transcende pour fonder une signification nouvelle, que les notions objectives de temps, d'espace, de forme, de structure, de couleur, etc., ne sont pas suffisantes pour comprendre l'œuvre d'art, pour rendre compte de sa réalité.

[...] C'est parce que l'œuvre d'art transcende l'espace mécanique que les notions de temps, espace, forme, couleur, doivent être intégrées de telle façon (en vertu justement de ce qu'elles ne préexistent pas en tant que notions, à l'œuvre) qu'il serait impossible d'en parler en termes isolés. L'art néo-concret, en affirmant l'absorption absolue de ces éléments, croit que le vocabulaire « géométrique » qu'il utilise peut assumer l'expression de réalités humaines complexes, ainsi que le prouvent de nombreuses œuvres de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sophie Taeuber-Arp, etc. Même si ces artistes ont quelquefois confondu les concepts de forme mécanique avec ceux de forme expressive, il importe d'éclaircir que, dans le langage de l'art, les formes dites géométriques perdent le caractère objectif de la géométrie pour devenir un véhicule de l'imagination. »

4. Paroles d'artistes

Extrait 1. Naum Gabo et Antoine Pevsner, *Manifeste réaliste* publié sous forme d'affiche à l'occasion d'une exposition de sculptures des deux frères sur le boulevard Tverkoïé à Moscou, le 5 août 1920, traduit par Nathalie Brunet dans le catalogue de l'exposition *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?* Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986. Voir aussi Norbert Godon (2010) *L'art cinétique*.

« L'Espace et le Temps sont les seules formes dans lesquelles se construit la vie et dans lesquelles par conséquent il faudrait construire l'art. L'État, les systèmes politiques et économiques périssent sous la poussée des siècles. Les idées s'émiettent mais la vie est forte et elle avance et les corps ne peuvent être arrachés à l'espace et le temps est continu dans sa durée réelle.

Qui nous montrera des formes plus réelles que celles-ci ?

Quel grand homme nous donnera des fondations plus solides que celles-ci ?

Quel génie composera une légende plus grisante que cette histoire prosaïque appelée vie ?

La concrétisation de notre perception du monde en formes d'espace et de temps, voilà qui apparaît comme le seul but de notre création plastique.

Et nous ne mesurons pas nos créations en archines de beauté, nous ne les pesons pas en pounds de tendresse et de sentiments.

Avec un fil à plomb dans les mains, avec les yeux aussi précis qu'une règle, l'esprit tendu comme un compas, nous construirons notre œuvre comme l'univers construit la sienne, l'ingénieur un pont, le mathématicien ses calculs d'orbites [...]

2. Nous rejetons dans la ligne sa valeur graphique. Dans la vie réelle des corps il n'y a pas de lignes graphiques. Le tracé est la marque accidentelle laissée par l'homme sur les objets. Il n'est pas lié à la vie essentielle et à la structure permanente du corps. Le tracé est un élément graphique, illustratif, décoratif. Nous n'affirmons la LIGNE que comme DIRECTION des forces statiques et de leurs rythmes cachés dans le corps.

3. Nous rejetons le volume comme forme plastique de l'espace. Il ne faut pas mesurer l'espace en volumes comme il ne faut pas mesurer le liquide en archines. Regardez notre espace réel, qu'est-il sinon une profondeur continue ?

Nous affirmons la PROFONDEUR comme seule forme plastique de l'espace.

4. Nous rejetons dans la sculpture la masse en tant qu'élément sculptural. Tout ingénieur sait depuis longtemps que la force statique des corps, leur résistance matérielle, ne dépend pas de leur masse.

[...] Ainsi nous restituons à la sculpture la ligne en tant que direction, ligne qui lui avait été ravie par un préjugé séculaire. Ainsi nous affirmons en elle la PROFONDEUR comme forme unique de l'espace.

5. [...] Nous affirmons dans l'art plastique un nouvel élément : les RYTHMES CINÉTIQUES comme formes essentielles de nos perceptions du temps réel. »

Extrait 2. Fernand Léger, « Les réalisations picturales actuelles », Conférence faite à l'Académie Wassilieff, *Les soirées de Paris*, n° 25, 15 juin 1914, p. 349 et 352 (consultable sur [Gallica](#)), repris in Fernand Léger (1965), *Les fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard Folio Essais, 1997. Voir Vanessa Morisset et Florence Thireau (2010) *Fernand Léger*.

« Si l'expression picturale a changé, c'est que la vie moderne l'a rendu nécessaire. L'existence des hommes créateurs modernes est beaucoup plus condensée et compliquée que celle des gens des siècles précédents. La chose imaginée reste moins fixe, l'objet en lui-même s'expose moins que précédemment. Un paysage traversé et rompu par une auto ou un rapide perd en valeur descriptive, mais gagne en valeur synthétique.

[...] La composition prime tout le reste ; les lignes, les formes et les couleurs, pour prendre leur maximum d'expression, devront être employées avec le plus de logique possible. C'est l'esprit logique qui devra obtenir le plus grand résultat, et j'entends par esprit logique, en art, celui qui a la possibilité d'ordonner sa sensibilité. Savoir donner à la concentration des moyens un maximum d'effet dans le résultat.



Il est bien certain que si je regarde les objets dans leur ambiance, dans leur atmosphère réelle, je ne perçois pas de ligne limitant les zones de couleur, c'est entendu ; mais cela c'est du domaine du réalisme visuel et non de celui, tout moderne, du réalisme de conception. »

Extrait 2bis. Fernand Léger, « Un nouveau réalisme, la couleur pure et l'objet », Conférence au MoMA de New York, lors de la première rétrospective de son œuvre organisée par James Johnson Sweeney, *Art Front*, II, n° 8, 1935, p. 10-11, reproduit dans *Fonction de la peinture* (1965), Paris, Gallimard Folio Essais, 1997, p. 188-190.

« Le sujet détruit, il fallait trouver autre chose, c'est *l'objet* et la couleur pure qui deviennent la valeur de remplacement.

Dans cette nouvelle phase, la liberté de composition devient infinie. Une liberté totale qui va permettre des compositions d'imagination où la fantaisie créatrice va pouvoir se révéler et se développer.

Cet *objet* qui était enfermé dans le sujet devient libre, cette couleur pure qui ne pouvait s'affirmer va sortir. Il devient le *personnage principal* des nouvelles œuvres picturales. Par exemple, je me trouve devant un paysage composé d'arbres, de ciel, de nuages. Je vais m'intéresser à l'arbre seul, l'étudier et en sortir toutes les possibilités plastiques qu'il comporte : son écorce qui a un dessin souvent expressif, ses branches dont le mouvement est dynamique, ses feuilles qui peuvent valoir décorativement. Cet arbre si riche en valeur plastique *est sacrifié* dans le *tableau à sujet*. Isolé, étudié à part, il va nous fournir du matériel pour renouveler l'expression picturale actuelle.

Je dois reconnaître que dans cette histoire si passionnante de l'objet, le cinéma avec ses gros plans nous a permis d'"aller plus vite".

[...] On s'aperçoit alors que *tout* a un intérêt égal, que la figure humaine, le corps humain n'est pas plus important dans l'intérêt plastique qu'un arbre, une plante, un fragment de rocher, un cordage. Il s'agit de composer un tableau avec ces objets en ayant soin de choisir ceux qui peuvent réaliser une composition. C'est une question de choix de la part de l'artiste. »

Extrait 3. Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret dit), Amédée Ozenfant, « Le purisme », *L'esprit nouveau*, 1920, p. 386. Voir aussi Roberto Matta Echaurren « Mathématique sensible, Architecture du temps », *Minotaure*, n° 11, 1938, p. 43.

« L'œuvre d'art est un objet artificiel qui permet de mettre le spectateur dans un état voulu par le créateur. La sensation d'ordre est de qualité mathématique. La création de l'œuvre d'art doit disposer de moyens à résultats certains. Voici comment nous avons tenté de créer une langue possédant ces moyens :

Les formes et les couleurs primaires ont des propriétés standard (propriétés universelles qui permettent de créer un langage plastique transmissible). Mais l'utilisation de formes primaires ne permet pas de mettre le spectateur dans l'état d'ordre mathématique recherché. Pour cela, il faut faire appel aux associations de formes naturelles ou artificielles et le critérium de leur choix est le degré de sélection où sont arrivés certains éléments (sélection naturelle et sélection mécanique). L'élément puriste issu de l'épuration des formes standard n'est pas une copie mais une création dont la fin est de matérialiser l'objet dans toute sa généralité et son invariabilité. Les éléments puristes sont donc comparables à des mots à sens bien fixé ; la syntaxe puriste, c'est l'application des moyens constructifs et modulaires ; c'est l'application des lois qui gèrent l'espace pictural. Un tableau est un entier (unité) ; un tableau est une formation artificielle qui, par des moyens appropriés, doit tendre à l'objectivation d'un « monde » entier. On peut faire un art d'allusions, un art de mode, basé sur la surprise et sur des conventions de chapelle. Le purisme tente un art utilisant les constantes plastiques, échappant aux conventions, s'adressant avant tout aux propriétés universelles du sens et de l'esprit. »



Extrait 4. Jean Dubuffet (1946), « Notes pour les fins-lettrés », *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, I, p. 47.

« Le propos de la peinture est d'orner des surfaces, et elle considère donc deux dimensions seulement et exclut la profondeur. Ce n'est pas l'enrichir mais la dévier et adultérer que de viser à des effets de relief et de trompe-l'œil par le moyen du clair-obscur. Cela a même quelque côté de tromperie malhonnête qui rebute. Cela heurte le sens et le goût, et c'est lourdaud et oiseux. Mettre un point clair au centre d'une pomme et des ombres graduées autour pour que de loin, en clignant des yeux, elle ait l'air d'être en ronde-bosse, bien pauvre invention ! Trouvons plutôt d'ingénieuses transcriptions pour aplatir tous les objets sur la surface ; faire parler à la surface son propre langage de surface et non un faux langage d'espace à trois dimensions qui n'est pas le sien. Est-ce en quelque façon compléter une surface que la remplir de creux et de bosses et d'éloignements ? C'est la torturer. J'éprouve au contraire un besoin que la surface reste bien apparemment plate. Mes yeux se plaisent grandement à se reposer sur une surface bien plane et particulièrement une surface rectangulaire. Les objets représentés y seront transportés changés en galettes, aplatis au fer à repasser. »

Extrait 4bis. Jean Dubuffet, « Tables paysagées, Paysages du mental, Pierres philosophiques », in Hubert Damish (dir.) *Jean Dubuffet, Prospectus et tous écrits suivants*, t. II, Paris, Gallimard, 2001, p. 80-81, cité in Sophie Duplaix. « Le Voyageur sans boussole », in Brigitte Leal (dir.), *Catalogue Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2007.

« Ce sont des paysages de cervelle. Ils visent à restituer le monde immatériel qui habite l'esprit de l'homme : tumultueux désordre d'images, de naissances d'images, d'évanouissements d'images, qui se chevauchent et s'entremêlent, débris de souvenirs de nos spectacles mélangés à des faits purement cérébraux et internes – viscéaux peut-être. »

Extrait 5. Victor Vasarely, « Notes pour un manifeste », *Le Mouvement*, Paris, Galerie Denise René, 1955. Voir Norbert Godon (2010) *L'art cinétique*.

« L'animation de la Plastique se développe de nos jours de trois manières distinctes : 1) Mouvement dans une synthèse architecturale, où une œuvre plastique spatiale et monumentale est conçue de telle sorte que des métamorphoses s'y opèrent par la suite du déplacement du point de vue du spectateur. 2) Objets plastiques automatiques qui – tout en possédant une qualité intrinsèque – servent surtout comme moyen d'animation au moment du filmage. Enfin, 3) L'investissement méthodique du DOMAINE CINÉMATOGRAPHIQUE par la discipline abstraite. Nous sommes à l'aube d'une haute époque. L'ÈRE DES PROJECTIONS PLASTIQUES SUR ÉCRANS PLANS ET PROFONDS, DANS LE JOUR OÙ L'OBSCURITÉ COMMENCE. »

Extrait 6. Carlos Cruz-Diez, in Hans Ulrich Obrist, *Conversations*, t. 1, traduction Charles Arsène-Henry, J. Fabioux, M. Ghil et al., Paris, Manuella, 2008, p. 143, cité dans Catherine Grenier. *Modernités plurielles 1905-1970*, Paris, Centre Pompidou, 2013, p. 203.

« Depuis toujours, même jusqu'à Joseph Albers, la couleur a été conçue comme un élément figé. Autrement dit, la couleur était celle d'une surface colorée. Ou encore elle était l'anecdote d'une forme, que ce soit un simple carré, une pomme ou le ciel. Elle n'avait qu'un rôle anecdotique : donner la couleur à la forme. On dessinait d'abord et on mettait la couleur ensuite. Mais la couleur, c'est bien autre chose ! C'est un événement, c'est la perception de l'ambigu, de l'éphémère. »

Extrait 6bis. Carlos Cruz-Diez, « La construction d'un langage », in Cruz-Diez. *Reflexión sobre el color*, Caracas, Fabriart, 1989, traduction in *Art d'Amérique latine, 1911-1968*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, p. 385. Voir aussi *Art d'Amérique latine 1911-1968*.

« J'arrivai donc à la conclusion que la perception du phénomène chromatique était une chose instable et que cette caractéristique ne fut jamais utilisée par les artistes. [...] Cette constatation ainsi que toutes les expériences antérieures sur la couleur, m'aidèrent à inventer un support qui permette de matérialiser et de mettre en évidence cette condition mutante du fait chromatique. La solution que je trouvai, à l'éternel problème du binôme forme couleur, fut de fractionner la forme en transformant le plan coloré en une succession de parallèles de couleur, disposées verticalement et que j'appelai « modules d'événement chromatique ». Cette structure me permit de matérialiser l'évidence suivante : la couleur se crée constamment, elle évolue dans le temps. »

Extrait 7. Joaquín Torres-García, « Vouloir construire ». *Cercle et carré*, Paris, n° 1, mars 1931, cité in *Art d'Amérique latine, 1911-1968*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, p. 379-380. Voir aussi *Art d'Amérique latine 1911-1968*.

« Qu'est-ce que la construction ? Du moment que l'homme quitte la copie directe de la nature et fait à sa façon une image, sans vouloir se souvenir de la déformation visuelle qu'impose la perspective, c'est-à-dire dès qu'on dessine plutôt l'idée d'une chose et non la chose dans l'espace mesurable, commence une certaine construction. Si en plus on ordonne ces images, cherchant à les accorder rythmiquement de façon qu'elles appartiennent plus à l'ensemble du tableau qu'à ce qu'elles veulent exprimer, on a déjà atteint un degré plus élevé de construction. [...] ce qui est bien à nous est cette valeur absolue que nous donnons à la forme indépendamment de ce qu'elle peut représenter. Et de la même façon la structure ou construction : qui passe, de simple échafaudage pour ordonner les formes, à prendre la place de celui-ci et à constituer l'œuvre elle-même. Avec cela disparaît une dualité qui a toujours existé dans le tableau : le fond et les images : où la structure prend la place des images surajoutées il n'y aura plus de dualité entre le fond et les images et le tableau aura recouvert son identité première l'unité. »

Extrait 8. Yaacov Agam, « Un art à quatre dimensions », *Preuves*, n° 7, 1971, cité in Bertrand Vieillard (2011) *La perception. Un choix de textes philosophiques*.

« Quand on regarde une de mes œuvres, on a aussitôt vingt façons différentes (ou cent, ou dix) d'en prendre connaissance. Selon qu'on se déplace à gauche ou à droite, selon qu'on la contourne, selon qu'on s'en éloigne ou s'en rapproche, de nouvelles figures apparaissent, certaines formes s'estompent, d'autres se nouent ou se dénouent, la ligne devient un autre ordre, puis un désordre, c'est une symphonie de couleurs mise à plat, tout en conservant ses reliefs, comme une partition orchestrale qui serait entièrement audible dans un espace limité visuellement. Y a-t-il une clé ? Oui, et c'est précisément la musique. [...] La musique, ce sont les intervalles. Et le contrepoint. En réfléchissant à la peinture, j'ai constaté qu'on n'utilisait jamais le contrepoint. C'était telle structure, ou bien telle autre. J'ai essayé de transférer à la peinture l'art des intervalles, des gammes, du contrepoint. »



5. Bibliographie

Essais

Gaston Bachelard (1950), *La dialectique de la durée*, Paris, PUF (l'ouvrage est consultable sur le site [Les classiques des Sciences sociales](#) dans la deuxième édition Paris, PUF, 1963).

Gaston Bachelard (1957) *La poétique de l'espace*, Paris, PUF (l'ouvrage est consultable sur le site [Les classiques des Sciences sociales](#) dans la troisième édition Paris, PUF, 1961).

Georges Bataille, *Documents. Archéologie Beaux-Arts Ethnographie Variétés*. 1. 1930. Consultable sur [Gallica](#)

Henri Bergson (1907), *L'évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 1959 (l'ouvrage est consultable sur le site [Les classiques des Sciences sociales](#)).

Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, Félix Alcan, 1934 (l'ouvrage est consultable sur le site [Les classiques des Sciences sociales](#) dans l'édition Paris, PUF, 1969).

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*. 1. *Arts de faire*, Paris, Folio Essais, 1990.

Maurice Merleau-Ponty (1961), *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964 (l'ouvrage est consultable sur le site [Les classiques des Sciences sociales](#)).

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

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

[Exposition Erre variations labyrinthiques. Metropolis.](#)

Norbert Godon (2010) [L'art cinétique](#).

Margherita Leoni-Figini (2007) [L'œuvre et son espace](#).

Margherita Leoni-Figini (2007) [Le corps dans l'œuvre](#).

Vanessa Morisset (2007) [Le mouvement des images](#).

Vanessa Morisset (2007) [Les œuvres et leur contexte. Accrochage des collections modernes \(1906-1960\)](#).

Vanessa Morisset (2003) [La naissance de l'art abstrait](#).

Vanessa Morisset (2007) [Le cubisme](#). 2007.

Vanessa Morisset (2007) [Futurisme, rayonnisme, orphisme. Les avant-gardes avant 1914](#).

Marie José Rodriguez (2013) [Modernités plurielles. Une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 à 1970. Les réalismes](#).

Bertrand Vieillard (2011) [La perception. Un choix de textes philosophiques](#).

Bertrand Vieillard (2013) [Cercles et carrés](#).

Catalogues d'exposition

Art d'Amérique latine, 1911-1968, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1992.

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

Le Futurisme : 1909-1916, Paris, Mnam, 1973.

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

Paris-Moscou 1900-1930, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1979.



Paris-New York 1908-1968, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1977.

Paris-Paris 1937-1957, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1981.

Littérature de jeunesse

Elizabeth Auge, *L comme Léger*, Paris, Éditions du Centre Pompidou Enfance de l'art, 1997.

Claire-Hélène Blanquet, *Miró : terre et ciel*, Tournai, Casterman, 1993.

Claire-Hélène Blanquet, *Klee : la musique de la ligne*, Tournai, Casterman, 1995.

Quint Buchholz, *Le collectionneur d'instants*, Paris, Milan, 2000.

Isabelle Chabot, *Le mouvement : c'est tout un art !* Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011.

Isabelle Chabot (2011). *Les formes : c'est tout un art !* Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011.

Sophie Curtil, Miloš Cvach, *L'Art par quatre chemins*, Paris, Milan Jeunesse, 2003.

Yvan Pommaux, *John Chatterton détective*, Paris, L'école des loisirs, 1993.

Anne Weiss, *Mon Kandinsky à moi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010.

Anne Weiss, *Mon Léger à moi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011.

Anne Weiss, *Mon Malevitch à moi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012.

Philippe Yenawine (1994). *Formes*, New York / Paris, Moma - Albin Michel, 1994.

Philippe Yenawine (1994). *Lignes*. New York / Paris : Moma - Albin Michel, 1994.



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

B.O. n° 32 du 28 août 2008

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

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

Collège		
Thématique « Arts, espace, temps »		
Définition	Pistes d'étude	Repères
Cette thématique permet d'aborder les oeuvres d'art à partir des relations qu'elles établissent, implicitement ou explicitement, avec les notions de temps et d'espace	* <i>L'oeuvre d'art et l'évocation du temps et de l'espace</i> : construction (vitesse, durée, répétition ; perspectives, profondeur de champ ; illusions d'optique, etc.) ; découpages (unités, mesures, âges de la vie, époques, âge d'or, etc.) ; formes symboliques (clôture, finitude, mélancolie, nostalgie, Vanités, Thanatos ; ouverture, infinité, euphorie, Eros, etc.).	L'homme dans l'espace : l'homme qui marche, se déplace, voyage ; mouvement ; ailleurs, frontière.
	* <i>L'oeuvre d'art et les grandes figures culturelles du temps et de l'espace</i> : mythes (Hermès/ Mercure ; Cronos, etc.), héros épiques et légendaires (Ulysse, Pénélope, etc.), figures historiques (Alexandre le Grand, Marco Polo, Christophe Colomb, etc.).	L'homme dans le temps : passé, présent, futur ; rythme, mémoire, oubli.
	* <i>L'oeuvre d'art et la place du corps et de l'homme dans le monde et la nature</i> (petitesse/ grandeur ; harmonie / chaos ; ordres/ désordres, etc.) ; les déplacements dans le temps et l'espace (voyages, croisades, découvertes, expéditions, migrations) et leur imaginaire (rêves, fictions, utopies).	Nature, corps, cosmos, etc.

Lycée 1. CHAMP ANTHROPOLOGIQUE		
Thématique « Arts, corps, expressions »		
Définition	Pistes d'étude	Repères
Cette thématique invite à interroger les oeuvres d'art comme lieux et supports d'expressions en lien avec le corps.	* <i>Le corps, présentation</i> (discipliné/ libéré ; singulier/ collectif, abstrait/ concret ; spiritualisé/ charnel ; prosaïque/ sublime ; platonique/ érotique ; complet/ en détail ; blasonné/ en pied) et représentation (anatomies ; standards, modèles, canons ; déstructurations, défigurations).	Mouvement, espace, surfaces.
	* <i>Le corps et l'expression créatrice</i> : instrument (voix, danse, geste, cris, souffles, etc.), sens (rythme, poésie, symbole), matière et support (maquillages, tatouages, peintures rituelles, transformations physiques, prothèses, piercings ; masques, costumes, vêtements, etc.), acte (geste, outil, rythme, instruments, manipulations, postures, théâtralité).	Emotion, humeur. Perception, sensation, émotions.
	* <i>Le corps, l'âme et la vie</i> : expression des émotions, des caractères et des états (humeurs, tempéraments, passions, sentiments, postures, etc.), des fonctions organiques (alimentation, procréation, excréations, etc.).	Portrait, autoportrait, blason, Psychisme, etc.

Lycée 4. CHAMP ESTHÉTIQUE		
Thématique « Arts, artistes, critiques, publics »		
Cette thématique invite à replacer les oeuvres d'art dans leur contexte de production et de réception et éclaire les relations qui unissent les différents acteurs du champ de la création artistique.	* <i>L'art, la critique et l'autocritique</i> : les critiques comme médiateurs du goût et instances de légitimation ; les rapports des artistes et de la critique dans l'histoire de la réception (artistes reconnus, méconnus, plébiscités, oubliés, etc.). Le regard de l'artiste sur son art (autoportraits ; représentation de l'acte artistique dans l'oeuvre d'art).	Figures de l'artiste. Critiques, théoriciens, historiens de l'art, musicologues, esthéticiens.
	* <i>L'art, l'artiste et le public</i> : représentations socioculturelles de l'art et de l'artiste (inutile ; nocif ;	Histoire de la réception.



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

	maudit ; génial ; inspiré ; fou) ; statut social (artiste solitaire ou membre d'un groupe artistique ; protégé, subventionné, etc.). Une carrière d'artiste. Représentations du public dans l'oeuvre d'art. Catégories de publics (amateurs, dilettantes, initiés, etc.).	
	<i>* L'art et ses lieux d'exposition et de diffusion</i> dédiés, détournés, ouverts, fermés, prestigieux, banals et leur impact sur la création et la réception (spectacles de rue, foires, cirques ; musées, biennales, galeries ; salles de cinéma, de théâtre, de concert ; bibliothèques, médiathèques, etc.) ; les institutions muséales comme discours de la société sur l'oeuvre d'art (exposition, célébration, diffusion, vulgarisation, démocratisation, etc.).	Publics. Patrimoine, conservation, lieux de diffusion.