



PRÉPAREZ VOTRE VISITE !

# MODERNITÉS PLURIELLES

DOCUMENT D'AIDE À LA VISITE  
POUR LES RELAIS DU CHAMP SOCIAL

Centre  
Pompidou

## CRÉDITS

Textes rédigés par Catherine Lascault

### En couverture :

Tamara de LEMPICKA (Tamara GORSKA, dit), Jeune fille en vert:

© Coll. Centre Pompidou / Service de la documentation photographique du MNAM / Dist. RMN-GP

© Tamara Art Heritage / Adagp, Paris

### Page 6

© G. Meguerditchian

### Pages 8 et 9

© coll. Centre Pompidou / G. Meguerditchian / dist. RMN-GP, © D.R

© coll. Centre Pompidou / J. Faujour / dist. RMN-GP, © Adagp, 2013

### Œuvres n°1, 2, 3, 9, 13

© Coll. Centre Pompidou / Philippe Migeat / Dist. RMN-GP

© Adagp, Paris

### Œuvre 4

© Adagp, Paris

### Œuvre 5

© Coll. Centre Pompidou / Philippe Migeat / Dist. RMN-GP

© droits réservés

### Œuvre 6

© Musée d'Orsay

### Œuvre 7

© Coll. Centre Pompidou / Jacques Faujour / Dist. RMN-GP

© droits réservés

### Œuvre 8

© Coll. Centre Pompidou / Philippe Migeat / Dist. RMN-GP

© The estate of George Grosz, Princeton, N.J. / Adagp, Paris

### Œuvre 10

© Coll. Centre Pompidou / Philippe Migeat / Dist. RMN-GP

© domaine public

### Œuvre 11

© Musée du Quai Branly, Paris

### Œuvre 12

© Coll. Centre Pompidou / Service de la documentation photographique du MNAM / Dist. RMN-GP

© Succession Picasso

### Œuvre 14

© Coll. Centre Pompidou / Service de la documentation photographique du MNAM / Dist. RMN-GP

© Man Ray Trust / Adagp, Paris

### Œuvre 15

© Coll. Centre Pompidou / Service de la documentation photographique du MNAM / Dist. RMN-GP

© Tamara Art Heritage / Adagp, Paris

### Œuvre 16

© Coll. Centre Pompidou / Jacques Faujour / Dist. RMN-GP

© domaine public

### Œuvre 17

© Coll. Centre Pompidou / Jean-Claude Planchet / Dist. RMN-GP

© Mate Mestrovic

### Œuvre 18

© Coll. Centre Pompidou / Service de la documentation photographique du MNAM / Dist. RMN-GP

© Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Adagp, Paris

### Œuvre 19

© Coll. Centre Pompidou / Jacqueline Hyde / Dist. RMN-GP

© Adagp, Paris

### Œuvre 20

© Musée du Quai Branly, Paris

© Centre Pompidou, Direction des publics, Service du développement des publics et Service de l'information des publics et de la médiation, 2013.

# SOMMAIRE

---

<b>pages 4 à 5</b>	bienvenue
<b>pages 6 à 7</b>	repères   le Centre Pompidou et son quartier
<b>pages 8 à 9</b>	repères   Modernités plurielles
<b>page 10</b>	présentation des deux thématiques
<b>pages 11 à 21</b>	œuvres à découvrir, « vie quotidienne »
<b>pages 22 à 30</b>	œuvres à découvrir, « femmes »
<b>page 31</b>	pour en savoir plus
<b>page 32</b>	localisation des œuvres dans le musée au niveau 5

# BIENVENUE

## UN LIEU DE CULTURE OUVERT À TOUS

Le Centre Pompidou a, depuis sa création en 1977, la volonté d'accueillir tous les publics et de rendre la culture accessible à chacun. Nous vous y souhaitons donc la bienvenue !

Depuis 2004, le Centre Pompidou s'est engagé, avec une vingtaine d'autres établissements culturels nationaux, dans la mission « Vivre ensemble », lancée par le ministère de la Culture et de la Communication.

Celle-là vise à initier des formes d'accueil et de médiation innovantes à destination des publics qui ne fréquentent pas habituellement les institutions culturelles.

Le Centre Pompidou propose ainsi une tarification adaptée, ainsi qu'un accompagnement spécifique aux travailleurs sociaux, professionnels et bénévoles, tout au long de l'organisation de leurs visites.

## PRÉPAREZ VOTRE VISITE

Dans le cadre de ce partenariat avec vous, « relais culturels » du champ social, nous souhaitons que vos futures visites de groupes vous donnent entière satisfaction afin de mener à bien cette mission qui nous est chère : échanger, partager, découvrir et s'épanouir par le biais de l'art et de la culture.

Dans cet objectif, nous avons conçu ce dossier d'aide à la visite en prenant en compte un ensemble de suggestions recueillies auprès de certains d'entre vous.

Si vous souhaitez accompagner votre groupe de façon

autonome, ce qui peut demander un certain investissement de votre part, nous vous proposons ce dossier afin de vous aider à préparer au mieux votre visite.

Vous y trouverez : une présentation du Centre Pompidou, des repères dans les collections, des éclairages sur une sélection d'œuvres, ainsi que des ressources et des informations pratiques.

## LES VISITES

### VISITES-CONFÉRENCES

Le Centre Pompidou propose aux groupes du champ social des visites pour tous les âges, avec des conférenciers et animateurs expérimentés, qui assurent une médiation adaptée, où l'échange et le partage autour du ressenti sensible face aux œuvres ont une large place. Il peut s'agir de visites générales du musée ou des expositions temporaires, de visites thématiques ou même de visites sur mesure, faisant écho à des sujets intéressants votre groupe.

> *Tarif* : 30 € par groupe (25 pers. max.).

### VISITES EN GROUPE AUTONOME

Si vous souhaitez accompagner votre groupe pour une visite autonome du Centre Pompidou, il est nécessaire de suivre une visite-découverte proposée aux relais du champ social. Cela vous permettra de bénéficier du droit de parole, c'est-à-dire du droit de vous adresser « en public » à votre groupe dans le musée.

> *Tarif* : gratuit pour les publics du champ social.

## COMMENT RÉSERVER ?

Contactez la cellule réservation au **01 44 78 12 57**, de 9h30 à 13h, du lundi au vendredi.

Identifiez-vous comme « relais » du champ social afin de bénéficier des tarifs spécifiques. Nous vous conseillons vivement de prévoir ces visites le plus tôt possible – trois semaines avant au minimum – pour que la cellule réservation puisse vous donner satisfaction.

Vous recevrez votre bulletin de réservation par voie postale, avec l'autocollant « Droit de parole », ainsi que les modalités de visite et de règlement.

# BIENVENUE

## À VOTRE ARRIVÉE

Orientez-vous vers la gauche et rendez-vous à l'accueil des groupes pour présenter votre **bulletin de réservation** et éventuellement déposer vos effets personnels au vestiaire.

Vos sacs à dos et vêtements pourront être déposés gratuitement dans un bac réservé à votre groupe.

Le bulletin de réservation vous sera demandé pour passer les contrôles avant votre arrivée en salle. Gardez-le précieusement tout au long de votre visite.

LE MUSÉE  
EST OUVERT  
TOUS LES  
JOURS DE LA  
SEMAINE DE  
11 H À 21 H,  
SAUF LE  
MARDI ET  
LE 1<sup>ER</sup> MAI

## INFORMATIONS PRATIQUES

- Un plan du bâtiment dans son ensemble est présenté dans le dépliant « Bienvenue ». Vous le trouverez en libre service au point information (accueil situé au centre du Forum).
- Chaque niveau est accessible par ascenseur, n'hésitez pas à demander aux agents d'accueil où ils sont positionnés.
- Des toilettes sont accessibles à tous les étages du centre. Un pictogramme vous indique leur emplacement.
- Des fauteuils roulants sont mis à votre disposition au vestiaire, des poussettes sont disponibles au 4<sup>e</sup> et au 6<sup>e</sup> étage du bâtiment.
- Afin de préserver les œuvres, les sacs à dos doivent obligatoirement être déposés au vestiaire.

Nous vous souhaitons beaucoup de plaisir dans votre découverte et nous restons à votre disposition pour de plus amples renseignements et pour la mise en place de vos projets de visites.

## VOS CONTACTS DÉDIÉS

### SERVICE DU DÉVELOPPEMENT DES PUBLICS

Pour obtenir des informations sur les activités proposées aux relais du champ social, vous pouvez contacter Delphine Rabin (01 44 78 14 37), Héroïse Jori-Lazzarini (01 44 78 45 65) ou adresser un courriel à : [champsocial@centrepompidou.fr](mailto:champsocial@centrepompidou.fr)  
Rendez-vous sur : [www.centrepompidou.fr/champsocial](http://www.centrepompidou.fr/champsocial)

# REPÈRES

## LE CENTRE POMPIDOU ET SON QUARTIER

### Vous êtes surpris par le bâtiment ?

À son ouverture, l'architecture révolutionnaire du bâtiment du Centre Pompidou a fait sensation, débat et parfois scandale. On attendait 5 000 personnes par jour, il en reçoit aujourd'hui 17 000 en moyenne. C'est le troisième bâtiment le plus visité de France après le musée du Louvre et la tour Eiffel.

### Qui a pris l'initiative de le construire ?

C'est Georges Pompidou, président de la République de 1969 à 1974. En 1972, il écrit : « Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel qui soit à la fois un musée et un centre de création où les arts plastiques voisinent avec la musique, le cinéma, les livres, la recherche audiovisuelle, le design. » Nous sommes au cœur du Paris historique, à proximité de la rue Saint-Martin, la plus ancienne de Paris, non loin des Halles, le Ventre de Paris dans les années 1970.

### Qu'y avait-il avant le Centre Pompidou ?

Un quartier insalubre, rasé dans les années 1930 et transformé en terrain vague. La Ville de Paris avait d'abord décidé d'y construire une bibliothèque publique. Mais il y avait aussi d'autres besoins : l'ancien musée national d'art moderne au Palais de Tokyo était trop petit, et, dès 1964, André Malraux, alors ministre de la Culture, voulait créer à la Défense un musée du 20<sup>e</sup> siècle et en confier la construction à l'architecte Le Corbusier. Georges Pompidou a alors réuni les deux projets : bibliothèque et musée.

À ces deux organismes s'en sont ajoutés deux autres qui allaient constituer les quatre départements du projet appelé Centre national d'art et de culture Georges Pompidou : le Centre de création industrielle et l'Ircam (Institut de recherche et de coordination acoustique/musique). Le premier occupait les salons du musée des Arts décoratifs. L'idée, qui date d'avant la guerre de 1914, est que l'art industriel fait partie intégrante de la création des 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles. On associe aux artistes



# REPÈRES

---

les designers, les architectes et tous ceux qui contribuent à créer les objets de la vie quotidienne. En 1909, Marinetti affirmait, dans le *Manifeste du Futurisme*, qu'une automobile rugissante était plus belle que la *Victoire de Samothrace*, et donc qu'un objet industriel était plus beau qu'une statue antique.

Le second organisme, l'Ircam, se donnait pour mission la recherche de nouveaux sons et de nouveaux instruments de musique. Le projet comportait également, conformément au désir du président de la République, des salles de spectacle, des cinémas, l'atelier des enfants. En somme, le Centre Pompidou allait être un lieu pluridisciplinaire ouvert à tous.

Il fallait, pour toutes ces activités, un bâtiment très commode d'utilisation. Un concours d'architecture a été lancé en 1971. Sur 681 projets, trente ont été retenus. Pour l'un avait été imaginée une gigantesque main dont chaque doigt abriterait un organisme du Centre Pompidou ; un autre, un œuf recouvert d'écailles avec un escalier en colimaçon, un autre encore, une série d'igloos reliés par des souterrains.

Le projet choisi est l'œuvre de deux jeunes architectes : l'Italien Renzo Piano et l'Anglais Richard Rogers.

## Pourquoi ce projet architectural plutôt qu'un autre ?

Il respectait les 100 000 m<sup>2</sup> de surface utile exigés dans le programme tout en n'occupant que la moitié de la surface au sol disponible, l'autre moitié étant aménagée en place publique, la Piazza, libre pour des spectacles de rue. Par ailleurs, son architecture correspondait bien à l'air du temps et à la nécessité de concevoir une nouvelle relation à l'art et aux œuvres.

Le Centre Pompidou mesure 42 mètres de haut et, du 6<sup>e</sup> niveau, la vue s'étend sur Paris et ses monuments. Sa structure comprend 28 piliers dans lesquels est enfilée la pièce maîtresse de chaque étage, la gerberette. Le Centre Pompidou est construit comme un immense pont suspendu. C'est une architecture de verre, transparente ; pour les deux architectes, la transparence est démocratique car elle permet à tous de se rencontrer.

C'est ce qu'avaient demandé les commanditaires : un espace libre et transformable. On a donc de gigantesques plateaux qui ont une surface équivalente à deux terrains de football (7 500 m<sup>2</sup>), sans murs fixes. Ce sont des espaces, et non des pièces.

La façade arrière, sur la rue Beaubourg – rue du Renard, laisse visibles les tuyaux peints selon leur fonction : bleu pour l'air, jaune pour l'électricité, vert pour l'eau, le rouge étant réservé aux circulations, c'est-à-dire aux ascenseurs et à la « chenille » qui parcourt la façade du Centre Pompidou.

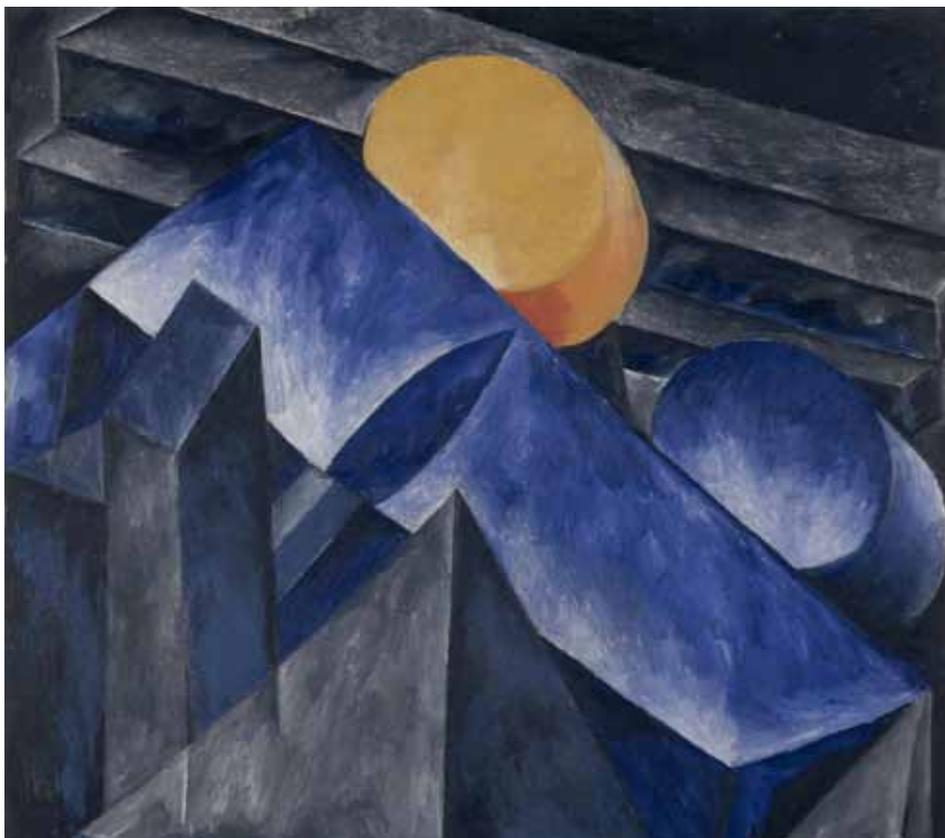
La construction a été rapide : commencé en 1972, le Centre Pompidou ouvre le 2 février 1977, trois ans après le décès de Georges Pompidou, son fondateur.

## Peut-on lire dans ce bâtiment sa fonction culturelle ?

Non. Dans l'esprit des architectes, le monde change vite et l'édifice pouvait être amené à abriter d'autres activités. Cependant, leur souhait était avant tout de réaliser un centre culturel qui ne ressemble plus à un temple de l'art et ce d'autant plus qu'il allait accueillir, non des artistes passés à l'immortalité, mais des artistes vivants et la création au moment même où elle se fait.

# REPÈRES

## « MODERNITÉS PLURIELLES », UNE NOUVELLE PRÉSENTATION DES COLLECTIONS DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE



La nouvelle présentation des collections du musée national d'art moderne exposée actuellement réinterprète l'histoire de l'art moderne. Elle change de point de vue : pour aborder l'histoire culturelle mondiale, elle part des marges et des périphéries ; pour parler de la modernité, elle s'intéresse aux histoires parallèles des différents pays du monde ; elle renverse la perspective et privilégie ce qui a été négligé : les phénomènes hybrides et la création des artistes femmes. La modernité, les échanges et les réalismes sont les trois axes principaux.

Qu'est-ce que le modernisme ? Peindre la vie moderne comme l'ont fait les impressionnistes, les futuristes, Fernand Léger ? Pratiquer la peinture de façon moderne à la façon des constructivistes russes qui voient l'art comme un mode de production ou comme les artistes polonais des années 1920 qui exposent au milieu des voitures ? Est-ce mêler la culture savante et la culture populaire, les tableaux de musée et les murs peints dans les villes, les matériaux nobles et les débris de l'industrie ?

En 1966, s'ouvrait à Dakar le « Musée dynamique » qui prenait le contrepied du musée colonial et s'ouvrait à la collecte et à l'étude du patrimoine culturel ; de même, cette nouvelle présentation des collections s'ouvre sur des zones négligées dans les musées d'Europe : l'Asie, l'Afrique, le Moyen-Orient, l'Amérique latine, l'Europe de l'Est. Au travers de très nombreuses œuvres présentes depuis longtemps dans les collections, mais rarement montrées, les échanges et les interactions entre les arts de la planète se donnent à voir. Les formes et les techniques étrangères ou extra-artistiques influencent l'Occident, et inversement, depuis la fascination de Picasso pour l'« art nègre » jusqu'à l'École de Poto-Poto à Brazzaville ou l'École de Dakar. Les arts textiles, la technique du batik, les peintures à vocation rituelle ou guérisseuse, ont marqué l'art occidental, et mêlent, eux-mêmes, cultures locales et emprunts à la tradition classique ou à la publicité.

Entre les deux guerres, être réaliste c'est être anti-moderniste, à une époque où abstraction est synonyme

d'avant-garde. Ici aussi, un changement de point de vue s'impose : au Brésil, les artistes qui se nomment les « anthropophages » (1928) opposent la revendication de la culture indigène à l'héritage colonial et incorporent la plastique cubiste dans l'image réaliste. Cette hybridation appliquée en France dans l'atelier d'André Lhote se diffuse dans le monde entier : c'est le « modernisme réaliste » pratiqué aussi par des femmes peintres (Marie Laurencin, Maria Blanchard). Les sujets privilégiés de ce réalisme sont les scènes de la vie populaire, indigène ou sociale. L'artiste est témoin de son temps : « Plus de romantisme futuriste, une ligne impersonnelle comme une construction photographique », dit George Grosz en 1921. Efficace, brutale, la peinture dénonce les malheurs du temps, et de nombreux artistes adhèrent au communisme. Cette efficacité se met au service à la fois de l'anti-fascisme, avec le réalisme grotesque et la caricature, et du fascisme, avec le mouvement Novecento en Italie et l'art de propagande des années 1930.

Autour de 1925 et de la publication de *La Déshumanisation de l'Occident* par J. Ortega y Gasset, une autre dimension du réalisme apparaît : la dimension magique. Les images hermétiques et mélancoliques de De Chirico, Schad, Max

Ernst, Foujita, Kisling annoncent alors le surréalisme et offrent une vision déshumanisée, froide, cérébrale et impassible des objets et des corps. À la même époque, lors de l'exposition internationale de Paris, l'« art déco » désigne une esthétique « moderne » et une figuration stylisée et géométrisée. On l'associe à la découverte du jazz, à l'émancipation féminine, à l'architecture et aux arts décoratifs. C'est un style hybride, adaptable à la fois aux portraits mondains et aux sujets sociaux ; de nombreux artistes étrangers venus étudier à Paris (Mestrovic, Mokhtar, Di Cavalcanti) l'adoptent et le développent.

Sous le terme de « retour à l'ordre », les pratiques artistiques sont diverses, et parfois opposées, et ce qui apparaît est une fragmentation du tissu artistique ; le moment est au doute, les réalismes relèvent d'une esthétique hybride. Le Douanier Rousseau est admiré par l'avant-garde et par Kandinsky, pour son art « qui isole (la chose) du monde pratique et de ses fins pour en dévoiler la résonance intérieure ».



Page de gauche :

**Natalia S. Gontcharova**

1881 (Russie) - 1962 (France)

*Composition*, 1913-1914

Huile sur toile

104,2 x 97 cm

Ci-dessus :

**Joaquín Torres-García**

1874 (Uruguay) - 1949 (Uruguay)

*Pez (Poisson)*, vers 1942

Bois polychrome

155 x 61 cm

# PRÉSENTATION DES DEUX THÉMATIQUES

---

Une sélection d'œuvres autour de la vie quotidienne (pages 11 à 21)

L'art est-il coupé de la vie ? Les artistes ont-ils le droit – ou le devoir – de représenter l'environnement dans lequel ils vivent ? Y a-t-il des sujets nobles et d'autres moins nobles ?

Au 17<sup>e</sup> siècle, la hiérarchie des genres (peinture d'histoire, scènes de la vie quotidienne, et genres mineurs) correspondait au statut des peintres et au prix des tableaux, les plus nobles étant aussi les plus chers. L'inspiration des artistes est aujourd'hui libre de ces contraintes et l'on attache autant de valeur aux thèmes de la vie ordinaire qu'à des sujets plus ambitieux. Le quotidien, c'est la vie même, celle de l'artiste à son époque comme celle du spectateur plus tard. C'est un flux où l'individu fusionne dans un groupe social. C'est aussi la banalité de la répétition des gestes, des rituels, des moments. Depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle, la représentation du monde du travail (paysans, artisans, ouvriers), des fêtes, des marchés, des événements heureux ou tragiques de la vie, met en scène des figures anonymes, parfois indiscernables, qui n'existent que par leur geste ou par la foule qui les entoure, mais qui, en tant qu'êtres humains, sont toujours proches du spectateur. Parfois ce quotidien sera déprimant ou effrayant, selon le contexte historique (la guerre, la mine). Parfois il sera transfiguré, et la banalité ou la laideur feront saisir la vérité de l'existence : « c'est poétiquement, disait le philosophe allemand Martin Heidegger, que l'homme habite sur cette terre ». Parfois le regard de l'artiste sera ironique ou critique face à la société où il vit (la publicité, la société de consommation). Par la peinture sur toile, le collage, l'accumulation d'objets, l'utilisation de déchets, l'usage de la technologie, l'art emprunte sa matière au réel et intervient sur lui.

Une sélection d'œuvres autour des femmes (pages 22 à 30)

Le nu féminin est au cœur de l'histoire de l'art. Plus ou moins vêtue, déesse, allégorie, modèle, sculptée ou peinte, la femme change de forme selon les époques et les sociétés. Elle symbolise la beauté, la fécondité, la grâce, la sainteté ; elle est aussi démoniaque, cruelle, redoutable, vampire. Le thème antique des trois grâces repris par Delaunay (*La Ville de Paris*, 1910) évoque la beauté et l'élégance, tandis que la femme fumant sur son lit dans la chambre bleue (Valadon, 1923) étale un corps lourd et fatigué, et que la journaliste aux doigts tordus et à la grande bouche semble une caricature de l'intellectuelle (Otto Dix, *Portrait de la journaliste Sylvia von Harden*, 1926). Les femmes sont déconstruites en plans géométriques (Picasso), transformées en cylindres, en cônes, en formes métalliques (*Nus dans la forêt*, Léger, 1909). « Je ne peins pas une femme, je fais un tableau » disait Matisse, en ajoutant : « Si j'en rencontrais de pareilles dans la rue, je me sauverais épouvanté ». La brutalité des couleurs, la déconstruction des corps, les griffures (Dubuffet, *Corps de dames*) révèlent moins une agression de la femme qu'une violence du peintre devant son tableau. Plus rarement, la femme passe de l'autre côté de la toile et cesse d'être modèle pour créer elle-même ; elle le fait avec élégance (Marie Laurencin), avec des couleurs fulgurantes (Sonia Delaunay), avec cruauté (Niki de Saint Phalle). Autour du surréalisme, des artistes et des photographes (Tamara de Lempicka, Romaine Brooks, Dora Maar, Claude Cahun) interrogent la question de l'identité en construisant l'image d'une femme moderne.

# 1. NATALIA S. GONTCHAROVA

## SALLE 2

**Temps réel ? Ou enchanté ? Illustration des travaux des mois ? Intention politique ? Paradis terrestre ?  
Ou enfer du travail ?**

Dans un paysage rythmé par trois arbres verticaux, un groupe de femmes, au premier plan, travaille la terre. Le tableau est connu sous plusieurs titres : *Plantation de pommes de terre*, *Récolte des pommes de terre*, ou, selon une inscription au dos de la toile, de la main de l'artiste, *Travaux de printemps*. En effet, la représentation est à la fois très explicite, et laisse un léger doute ; mais le ciel clair, les feuilles schématiques, neuves et propres des arbres de l'arrière-plan évoquent davantage le printemps que l'automne. Les femmes, par groupes de deux, se répartissent la tâche : l'une bêche, l'autre enfouit les pommes de terre. À gauche, l'une tend un sac de plants, l'autre en prend dans un panier. À droite, l'une bêche tandis que l'autre, un sac vide sous son bras, ausculte le ciel. À l'arrière-plan, un homme et une femme travaillent peut-être à une clôture.

La composition du tableau est très lisible. Trois zones verticales se superposent : le premier plan beige-rosé de la terre, le deuxième plan vert de la prairie, puis la bande

bleue du ciel. La quasi-totalité des femmes se trouve en frise au premier plan, seul le couple, plus petit, marque la profondeur. À la fois identiques et différentes, ces femmes vêtues de sombre ou de clair, un fichu sur la tête, ont de grands pieds nus solidement plantés sur le sol et presque de la même couleur, comme si elles faisaient corps avec la terre. Elles ne se regardent pas, chacune absorbée dans sa tâche, sauf une qui se retourne vers le spectateur et le fixe.

L'imbrication des formes, comme dans un puzzle, et l'intensité équivalente de chaque couleur rappellent l'art de Gauguin, tandis que le cerne rouge autour des troncs et des corps rattache ce style à celui des Fauves actifs dans les mêmes années (Derain, Vlaminck) et qui exaltaient la violence des couleurs. Chez Gontcharova et son mari, le peintre Michel Larionov, cette époque est celle d'un « primitivisme » à la fois urbain (les lutteurs, les soldats) et campagnard : dessin libre, recours à l'imagerie populaire, glorification de la « laideur ».



**Natalia S. Gontcharova**  
1881 (Russie) - 1962 (France)  
*Plantation de pommes de terre*, 1908  
Huile sur toile  
111 x 131 cm

# 2. MARC CHAGALL

## SALLE 2

**Est-ce un tableau ou une affiche ? Si c'était une émotion, quelle serait-elle ? Où sommes-nous ?**

Sous un ciel rouge violent, dans une ville noire, un vieux marchand de journaux s'avance vers nous. Les formes simples, le contraste du noir et blanc, le message direct s'apparentent à l'art de l'affiche. En 1914, Chagall était en effet revenu à Vitebsk, sa ville natale, pour y développer une école et éveiller la ville à la culture et à la révolution. Ici, une image forte et simple associe la ville avec ses églises surdimensionnées, la vieillesse du marchand de journaux, et l'importance de la presse. La figure du vieillard coupé à mi-corps, sort du tableau et nous fait face ; mais il ne nous regarde pas, il louche, regarde donc à la fois à droite et à gauche, et sa bouche amère lui donne une expression absente : triste ? Résignée ? Impersonnelle ? En fait il ressemble plutôt à un masque.

Devant son costume gris, des journaux se superposent ; il les présente devant lui sans les tenir, comme le ferait un homme-sandwich. Les titres de ces journaux, en russe, sont lisibles : Gazeta (journal), Ogonek, qui était un journal culturel de Saint-Petersbourg ; dans une esquisse

préparatoire, le mot Voina (guerre) apparaissait aussi, mais il a été supprimé dans la version définitive, peut-être pour dépasser la réalité immédiate. Ainsi cette figure apparaît comme une sorte d'icône vue de face, hors du temps, et immédiatement compréhensible. Par opposition à cette figure plate et frontale, la ville, à l'arrière-plan, se développe dans la profondeur et suit de longues obliques.

En 1914, le cubisme refuse la perspective, la couleur, la lisibilité des formes, et les tableaux se construisent plutôt en plans éclatés, en prismes, en transparences. Ici, le traitement des journaux, et celui de la barbe du vieillard rappellent ces œuvres. On pense, en particulier, à Braque, Picasso, Léger. « Je pars d'un choc spirituel initial, concret, donc d'une chose précise, et je m'achemine vers quelque chose de plus abstrait. »



**Marc Chagall**

1887 (Russie) - 1985 (France)

*Le marchand de journaux*, 1914

Huile sur carton

98 x 78,5 cm

# 3. RAOUL DUFY

## SALLE 2

**Dans quel pays sommes-nous ? À quelle époque ? Quel sentiment éprouvez-vous face à cette figure ?  
Si ce tableau était une odeur, quelle serait-elle ? Si c'était une musique ?**

Sur un haut panneau étroit de plus de 2 mètres, un jeune pêcheur plus grand que nature, vu de dos, tire son filet. L'image semble tronquée, et on attend une suite ; de fait, ce panneau fait partie d'une série de quatre tentures dessinées pour la maison Bianchini Férier. Sur ce format, allongé comme un vitrail, le pêcheur aux muscles ronds, pieds nus, en pantalon bleu et chemise blanche est saisi en plein effort : il tire de l'eau un grand filet ovale. L'arrondi de ses bras, la nuque fléchie à angle droit, les pieds joints, lui donnent aussi l'allure d'un danseur de flamenco.

Pendant ses années de formation, vers 1910, Dufy avait beaucoup admiré les vitraux gothiques de la cathédrale d'Evreux ; on retrouve cette influence non seulement dans le format, mais aussi dans le choix du bleu, dans le découpage des zones de couleurs, dans le dessin des mailles du filet en losanges. On pourrait aussi penser que la figure du pêcheur a quelque chose à voir avec un Christ en croix qui serait vu de dos, les pieds solidement ancrés sur une planche de bois, les mains en action et engagé dans le travail et la vie, une anti-crucifixion, en quelque sorte. La ligne qui attire l'œil est la grande courbe en « S » formée par les bras, inscrite dans l'ovale du filet. Plus bas, le plancher de la barque forme un losange, et, en haut, une horizontale délimite le ciel. Dans cette composition très décorative, l'espace est donc compartimenté et il superpose l'eau avec les poissons, le plancher avec le pêcheur et son filet, et l'air avec un oiseau noir planant. « Grâce à Poiret et à Bianchini Férier, j'ai pu réaliser cette relation de l'art et de la décoration, surtout montrer que la décoration et la peinture se désaltèrent à la même source. »

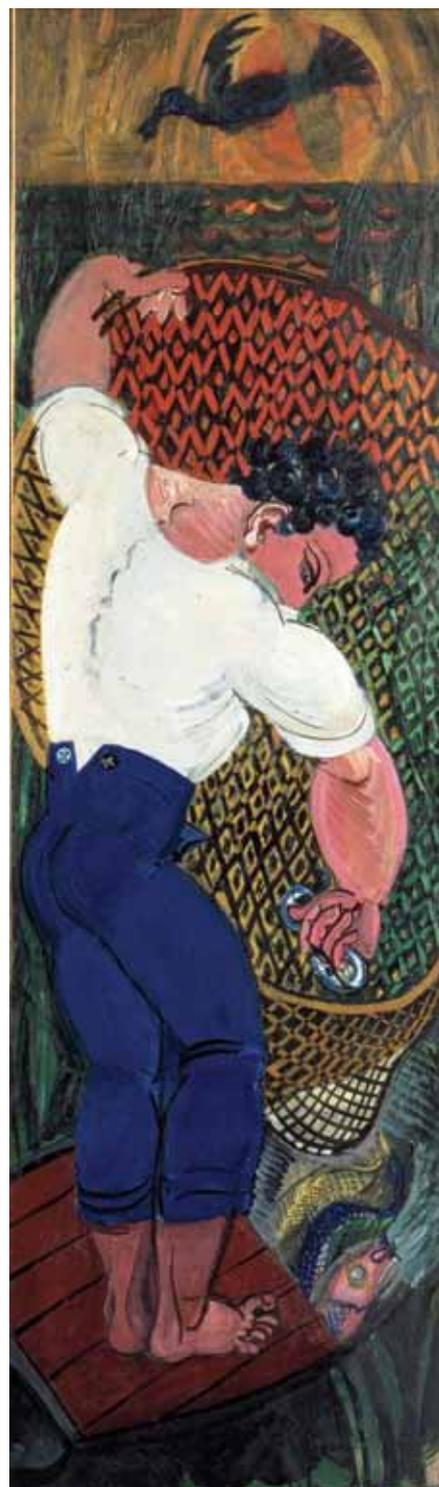
### Raoul Dufy

1877 (France) - 1953 (France)

*Pêcheur au filet*, vers 1914

Huile sur toile

220,5 x 66 cm



# 4. FERNAND LÉGER

## SALLE 6

**Au premier regard, voyez-vous des figures ? Que pensez-vous de la couleur des corps ? Avez-vous une idée du lieu où se passe la scène ? Le titre vous paraît-il clair ? Avez-vous une impression de calme ? De mouvement ?**

Cette toile de très grandes dimensions se présente d'abord comme un tumulte : de grandes vagues blanches ou jaune clair laissent entrevoir des bras, des jambes, des mains, des têtes et des chapeaux gris aux tonalités métalliques, comme des carapaces, des armures, aux angles durs et pointus qui contrastent avec quelques surfaces bleues, vertes ou roses, plus douces, des vêtements, peut-être. Le titre, *La Noce*, laisse imaginer un cortège bruyant et animé où se mêlent, parmi les voiles de la mariée, les hommes en costumes sombres, les femmes en robes colorées traversant les rues d'un village.

Pourtant, pour Léger, le sujet n'a qu'une importance secondaire ; il dit : « L'obligation du sujet n'est plus acceptée (...), c'est l'objet et la couleur pure qui

deviennent la valeur de remplacement. » Dans cette toile sans perspective, le haut et le bas remplacent le premier plan et l'arrière-plan, les formes sont fragmentées, éclatées, transparentes, ce qui caractérise les œuvres cubistes des années 1910. Mais ces œuvres-là privilégient les non-couleurs : le gris, le brun, le beige, le noir et le blanc. Au contraire, dans *La Noce*, Léger réintroduit la couleur et construit ses tableaux sur les contrastes des surfaces dures et molles, de droites et de courbes, de couleurs et de non-couleurs. De plus, contrairement aux natures mortes cubistes, tout est mouvement. Les formes se décomposent, et font écho aux recherches des photographes (Marey) et au cinéma naissant : « 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. »



**Fernand Léger**

1881 (France) - 1955 (France)

*La Noce*, 1911 - 1912

Huile sur toile

257 x 206 cm

# 5. EMILIANO AUGUSTO DI CAVALCANTI

## SALLE 17

**Ces corps sont-ils séduisants ? Sont-ils familiers ? Y a-t-il une émotion sur les visages ?  
Qu'évoquent les postures et les attitudes ? Les vêtements ?**

Un groupe compact d'hommes et de femmes plantureux, à demi-déshabillés, serrés les uns contre les autres, se déhanchent mollement. Au premier plan, un groupe de femmes assises ou affalées un verre à la main semblent épuisées par la danse et la chaleur. Des dos nus, des bras puissants, des visages inexpressifs, des vêtements campagnards évoquent davantage une fête villageoise que le carnaval de Rio. Le contraste entre les chairs nues des femmes et les vêtements couvrants des hommes, entre les dos et les faces, entre les couleurs froides (les bleus et les verts) et les couleurs ocre chaudes rappellent les théories de Fernand Léger. À la même époque, il conseillait de construire le tableau sur les contrastes de formes molles et dures, naturelles et industrielles. Ici le même couple (la femme de dos, l'homme de face) se répète deux fois avec de légères variantes.

La peinture de Di Cavalcanti est une peinture brutale mais savante, très bien informée des mouvements d'avant-garde européens, parmi lesquels le cubisme

et l'expressionnisme. À Paris, il était l'ami de Picasso, Cocteau, Satie et Léger. Il adhère au Parti communiste brésilien en 1928 et produit, entre les deux guerres, des portraits et des scènes populaires urbaines et rurales, d'inspiration sociale. Dans les années 1920, le Brésil entre dans la modernité : un groupe d'artistes résidant à Paris quitte l'Europe et s'emploie à créer à Sao Paulo un art national qui valorise les cultures indigènes et se libère de la culture coloniale. « Reviens vers la forêt vierge. C'est ce que demandent le monde, l'art, le Brésil et toi aussi » dit le poète Mario de Andrade à un peintre. Di Cavalcanti est très actif dans ce mouvement de « brésilianité ». Il faut être « régional et pur dans son époque » dit un autre poète. Dans le *Manifeste anthropophage* (1928), un architecte écrit : « La Cité de l'homme nu vise la résurrection du primitif libéré des tabous occidentaux. »



**Emiliano Augusto Di Cavalcanti**

1897 (Brésil) - 1976 (Brésil)

*Danse populaire brésilienne*, 1937

Huile sur toile

114 x 146 cm

# 6. PEDRO FIGARI

## SALLE 18

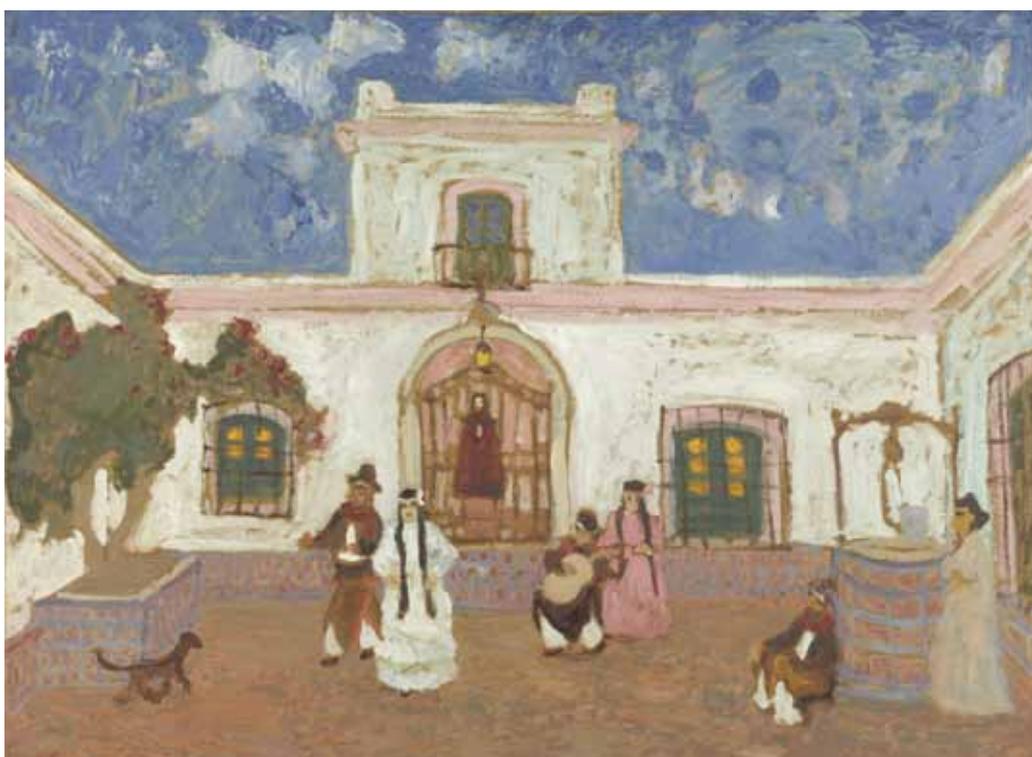
**Que vous évoque cette image ? Une carte postale ? Une illustration de conte ? Un décor de théâtre ?  
Avez-vous envie de raconter une histoire ? Quel serait son titre ?**

Une image simple, presque enfantine, comme l'illustration d'un conte, représente une scène de la vie quotidienne. En face, une façade blanche où une grille ouvre sur un arrière-plan et une statue. À droite et à gauche, deux corps de bâtiment qui ferment l'espace comme un décor de théâtre. Un puits, un arbre, un chien situent la scène dans un espace à la fois urbain et domestique. Devant un musicien et une chanteuse, un couple danse de façon assez statique. L'homme semble jouer des claquettes, et la femme en blanc, aux longues tresses, a les mains sur les hanches. Près du puits, un autre couple les regarde.

Sur ce petit tableau, de facture assez naïve, les visages, les détails des vêtements et des corps sont peints de façon allusive. Seuls les nuages dans le ciel bleu semblent mouvementés. « Je ne suis pas un peintre, disait Figari ; ce que je veux, c'est réveiller certains souvenirs, rappeler à l'esprit des épisodes

qui reflètent notre vie sociale et les embellir. » En effet, il ne s'est dédié complètement à la peinture qu'à l'âge de 60 ans, après une vie d'avocat renommé et une carrière d'ambassadeur d'Uruguay. C'est sa terre natale, les fermes de la région de la Plata, les coutumes traditionnelles, qu'il offre dans une vision poétisée.

Figari connaissait très bien les avant-gardes artistiques qu'il avait fréquentées à Paris et sur lesquelles il avait écrit. Mais le groupe de la Generación Novecientos auquel il appartenait militait pour le retour aux valeurs traditionnelles de l'esprit latin, pour la création d'un art national, et même « indigène ». « Je ne cherche pas à définir ou à donner une vue précise de la vie de tous les jours, de la réalité objective, mais plutôt j'offre, grâce à des échantillons de celle-ci plus ou moins poétisée, ma propre réaction face à celle que j'ai pu trouver dans mon observation et mes souvenirs. » (Dans une lettre à Eduardo de Salterain y Herrera, 6 janvier 1933).



**Pedro Figari**

1861 (Uruguay) - 1938 (Uruguay)

*Scène créole*, entre 1861 et 1927

Huile sur carton

84,5 x 63,5 cm

# 7. MARUJA MALLO

## SALLE 25

**Où sommes-nous ? Qui sont les spectateurs, qui sont les acteurs ? Entendez-vous quelque chose ? Pourquoi y a-t-il des figures de dos ?**

*Kermesse* fait partie d'une série de quatre grandes toiles réalisées entre 1927 et 1928, lorsque Maruja Mallo (de son vrai nom Ana María Gómez González) n'a que 26 ans. Dans un espace sans air ni arrière-plan, une foule bigarrée, déguisée et masquée se presse devant un castelet. Le spectacle de marionnettes se donne, étrangement, comme le miroir des spectateurs qui le regardent. Car ces spectateurs sont eux-mêmes des clowns, des prêtres, des anges aux ailes en carton-pâte chevauchant des cochons. Les personnages statiques, relativement immobiles, semblent emportés dans un tournoiement effréné ; la fête apparaît comme un lieu où se mêlent cultures, races et traditions. De cette série, elle écrit elle-même : « j'avais alors beaucoup de sympathie pour l'esprit moqueur et irrévérencieux envers l'ordre établi. J'ai mis en scène un monde multicolore et bruyant, désinvolte. Hommes et pantins, femmes et fantoches, mille objets de foires, s'accumulaient dans ces compositions bigarrées... »

Maruja Mallo est l'une des rares femmes membre d'un groupe littéraire et artistique d'avant-garde, « la generación de 27 ». Ce groupe de la résidence d'étudiants de Madrid rassemblait, entre autres, le cinéaste Luis Buñuel, le poète Federico García Lorca, le peintre Salvador Dalí. Ils tentaient d'effacer les frontières entre les arts et de trouver les éléments communs entre les traditions littéraires savantes et populaires espagnoles et les avant-gardes européennes.

Les intérêts du groupe pour des projets théâtraux trouvent un écho dans ces kermesses où toutes les couches de la société se donnent elles-mêmes en spectacle, où les différences de classe s'abolissent. Folklore hispanique, la kermesse dépasse les frontières et trouve une dimension européenne.



**Maruja Mallo**

1902 (Espagne) - 1995 (Espagne)

*Kermesse*, 1928

Huile sur toile

120 x 166 cm

# 8. GEORGE GROSZ

## SALLE 26

**Que voyez-vous au premier regard ? Repérez-vous des formes ou des couleurs qui se répètent ?  
Est-ce un tableau appétissant ? Que regardent les femmes ? Où vont-elles ?**

Devant l'étal d'une boucherie, une bourgeoise et une servante en tablier noir regardent le boucher qui découpe une carcasse de bœuf. Les femmes de dos sont des « observatrices déléguées » : placées entre le spectateur du tableau et le spectacle offert, elles cachent et montrent à la fois ce qui est donné à voir. Dès le 14<sup>e</sup> siècle, le peintre Giotto avait utilisé ce procédé pour faire entrer le spectateur dans la réalité de l'image peinte. Le titre de l'œuvre est plus brutal que l'image elle-même : la chair, c'est celle de l'animal mort, celle des êtres humains broyés par la Grande Guerre, guettés par la mort. Comme d'autres artistes de sa génération, Grosz a participé à la Première Guerre ; il en est revenu totalement antimilitariste et opposé à la société qui avait produit cette tragédie. Communiste, engagé pour un art prolétaire, il organise avec Raoul Hausmann et John Heartfield la première foire internationale Dada à Berlin, le 5 juin 1920.

Avec une exagération caricaturale, il présente des êtres déshumanisés, sans visage. Le boucher, sans yeux, se réduit à une touche de lumière ; il n'existe que dans son geste qui fend la carcasse. La pièce de veau couchée sur l'étal est presque obscène, rose comme un corps de femme sans tête, couchée sur le ventre. Bien avant Grosz, Rembrandt avait peint un bœuf écorché pendu par les pattes comme un Christ supplicié. Entre la viande animale et la chair humaine, il y a peu de différences.

Pour présenter, dans les années 1930, cette réalité crue, la peinture ne doit pas être abstraite, mais elle doit décrire de façon réaliste. Ni le cubisme, ni l'abstraction ne peuvent exprimer efficacement la révolte et les traumatismes. « L'artiste d'aujourd'hui, dit Grosz, s'il ne veut pas tourner à vide, être un raté passé de mode, ne peut choisir qu'entre la technique et la propagande pour la lutte des classes. Dans les deux cas, il doit abandonner l'art pur. »



**George Grosz**

1893 (Allemagne) - 1959 (Allemagne)

*Weg allen Fleisches II (Ainsi va toute chair II)*, 1931

Huile sur toile

100,5 x 81 cm

# 9. ÉDOUARD PIGNON

## SALLE 27

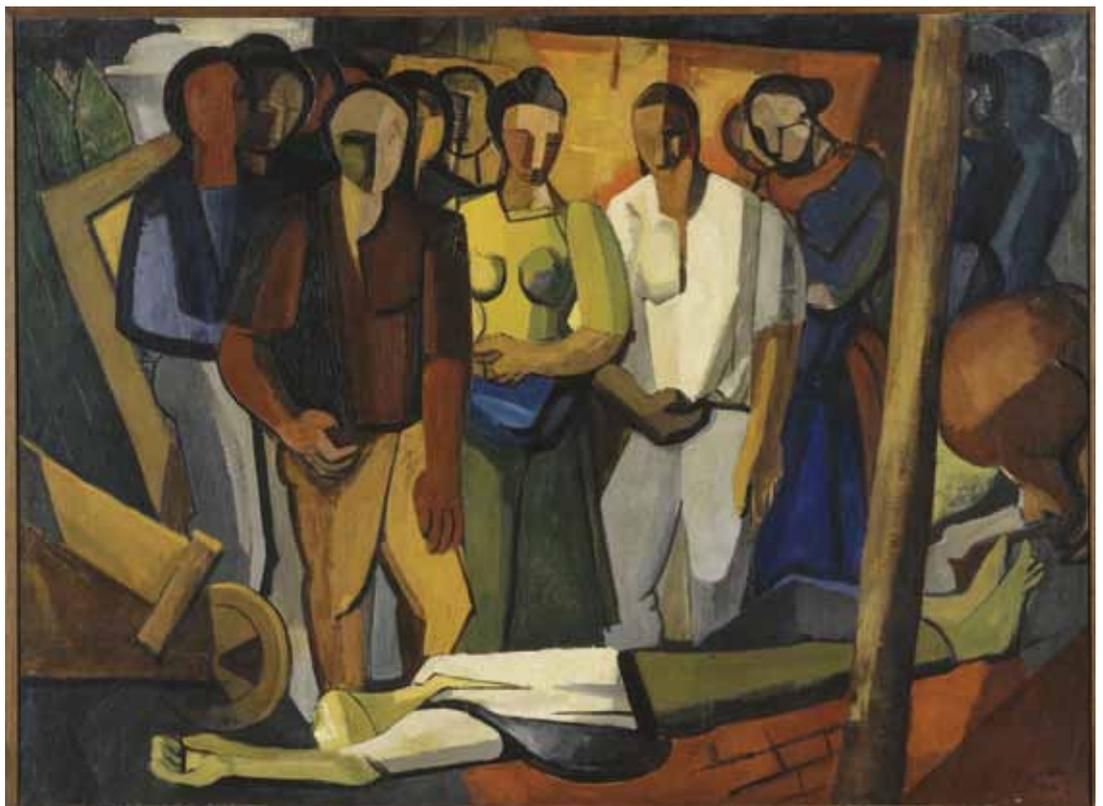
**Qui sont ces gens ? Est-ce une cérémonie ? À quelle époque se passe la scène ? Vous sentez-vous témoin ?**

Au premier plan, un homme, presque grandeur nature, est étendu, mort. Derrière lui, un groupe compact, recueilli, le regarde et semble le veiller. Le titre est très explicite : ce mort est un ouvrier, victime d'un accident du travail qui vient d'arriver. Une brouette, une poutre ou un élément d'échafaudage déséquilibré par un bloc, situent la scène sur un chantier. S'agit-il d'une mine ? D'une construction ? Un éboulement s'est-il produit ? Les vêtements sont propres, les assistants se présentent comme dans une scène religieuse, devant un Christ mort qui pourrait ressusciter.

Les grandes dimensions de la toile donnent à la scène à la fois une majesté historique et une réalité très brutale. Le spectateur rentre dans le tableau, il regarde l'ouvrier mort, comme ses camarades de l'autre côté de la toile, il fait partie du groupe, il est menacé lui aussi. Le malheur des hommes est mis en scène avec grandeur. Pourtant, ces hommes et ces femmes puissants, poings fermés,

n'ont pas de visage. La scène est à la fois réelle et dépersonnalisée, ce ne sont pas des portraits, mais des formes humaines, masculines et féminines, légèrement géométrisées.

Édouard Pignon, fils de mineur, communiste, a été marqué dans son enfance par un accident à la mine. C'est un milieu qu'il connaissait bien. Il le traduit dans un langage influencé par la peinture cubiste : les formes de la nature sont rendues par des volumes (la sphère, le cube). Or, en 1936, le cubisme né dans les années 1908-1911 a cessé depuis longtemps d'être un courant dominant. Cela n'empêche pas Pignon, comme d'autres artistes, de se servir de ce langage, non pas pour émouvoir face à une anecdote, mais dans une volonté militante : « Il fallait trouver une peinture moderne, qui soit révolutionnaire et en liaison étroite avec les aspirations du prolétariat. »



**Édouard Pignon**

1905 (France) - 1993 (France),

*L'ouvrier mort*, 1936

Huile sur toile

134 x 180 cm

# 10. ERNEST PROCTER

## NICHE / VITRINE 39

**Vous sentez-vous photographe devant cette toile ? Comment auriez-vous envie de prolonger cette image ?  
Que lisez-vous dans ces regards ? Fascination ? Inquiétude ? Interrogation ? Sérénité ? Où se déroule la scène ?**

Cette petite toile semble être un fragment d'une scène beaucoup plus grande, comme un zoom dans une foule. Un groupe de personnages regarde presque tous dans la même direction, dans une attitude de fascination religieuse. Fidèles la tête rasée, hommes en turbans colorés, femmes, mères et enfants, ont des visages peu individualisés. Le titre situe la scène en Birmanie ; ce sont des veilleurs, assistant sans doute à une cérémonie qui se déroule sous un ciel nuageux, près des pentes d'une montagne et d'un tronc d'arbre aux feuilles d'or.

Nous ne voyons pas ce que regardent ces veilleurs, mais cela projette sur les visages une lumière vive, presque surnaturelle. Les traits des visages asiatiques, de même que la technique picturale, très lisse, glacée, presque dorée, évoquent une peinture orientale. Pourtant, Ernest Procter, peintre anglais, a commencé sa carrière sous l'influence des impressionnistes, mais bien après la fin de ce mouvement.

Une expérience importante a été la commande de la décoration du Palais de Kokine à Rangoon en Birmanie. En travaillant avec des plâtriers, des doreurs et des sculpteurs indiens, birmans et chinois, il a alors découvert un artisanat précieux et raffiné qui se transmet, à peu près à l'identique, de génération en génération et ne se préoccupe ni des modes ni des ruptures esthétiques. L'art a une fonction décorative, il s'insère dans l'architecture et ne se limite pas au tableau, acheté, vendu, installé dans des contextes très différents. À la suite de cette expérience, Procter réalisera, en Angleterre, des peintures d'église. C'est aussi la lumière dorée de l'architecture et de la peinture birmanes qui l'amèneront à créer une peinture émaillée qui possède en elle-même sa propre lumière (les Diaphenicons).



**Ernest Procter**

1886 (Grande-Bretagne) - 1935 (Grande-Bretagne)

*The watchers... Birma, 1921*

Huile sur toile

76,5 x 61 cm

# 11. NICOLAS ONDONGO

## SALLE 36

**Comment décririez-vous l'atmosphère de ce tableau ? Dans quel état faut-il être pour le peindre ? Pour l'apprécier ? À jeun ? Halluciné ? Dans quelle position ? Couché ? Dansant ?**

Sur un fond rouge monochrome, dix silhouettes féminines de taille inégale, sinueuses, longilignes et bigarrées portent des Calebasses sur la tête, ou bien les ont posées à terre. Elles sont vêtues d'étoffes rayées, imprimées de motifs multicolores. C'est un marché en Afrique, mais l'image n'est pas descriptive, c'est une vibration de formes et de couleurs qui produit un effet hallucinatoire.

Ondongo fait partie de l'école des peintres de Poto-Poto, fondée en 1951 par Pierre Lods, peintre et professeur de mathématiques. Dans ce quartier populaire de Brazzaville, la méthode pédagogique de Lods était celle du «laisser-faire». Il se contentait de mettre à la disposition des élèves papier, toile, pinceaux et gouaches et il les laissait créer, inspirés par la vie quotidienne, par les traditions, par le paysage de latérite rouge sans horizon. Les couleurs posées en aplats, cernées de noir, rappellent certaines techniques textiles du Congo traditionnel : sur les costumes de danse rituelle, les kuba,

des silhouettes géométrisées ou abstraites évoquent le tournoiement et le vertige.

En même temps, ces compositions se nomment « style Mickey », ce qui se réfère à la fois aux dessins animés et au mot lingala « mike » qui signifie petit. Si Lods était français, il n'a pas imposé dans cette « école » un langage européen, et la vitalité créative le long du Zaïre, bariolé et scintillant, s'est manifestée par plusieurs autres écoles : celle de Lubumbashi, ou celle du Stanley Pool à Kinshasa, toutes très proches de la tradition décorative des villages, de la peinture sur les corps, sur les murs des cases, sur les tissus. Un chant incantatoire rythme le mouvement d'un monde où foisonnent le mythe, le proverbe et la fable. L'art « nègre », découvert par les artistes occidentaux au début du 20<sup>e</sup> siècle, a exercé une influence profonde sur Picasso, sur Modigliani. Cela dit Ondongo s'est lui-même peu laissé contaminer par les formes européennes.



**Nicolas Ondongo**

1933 [Congo] – 1990 [Congo]

*Marché en A.E.F., avant 1959*

Huile sur toile

62,1 x 73,8 cm

# 12. MARTIAL RAYASSE

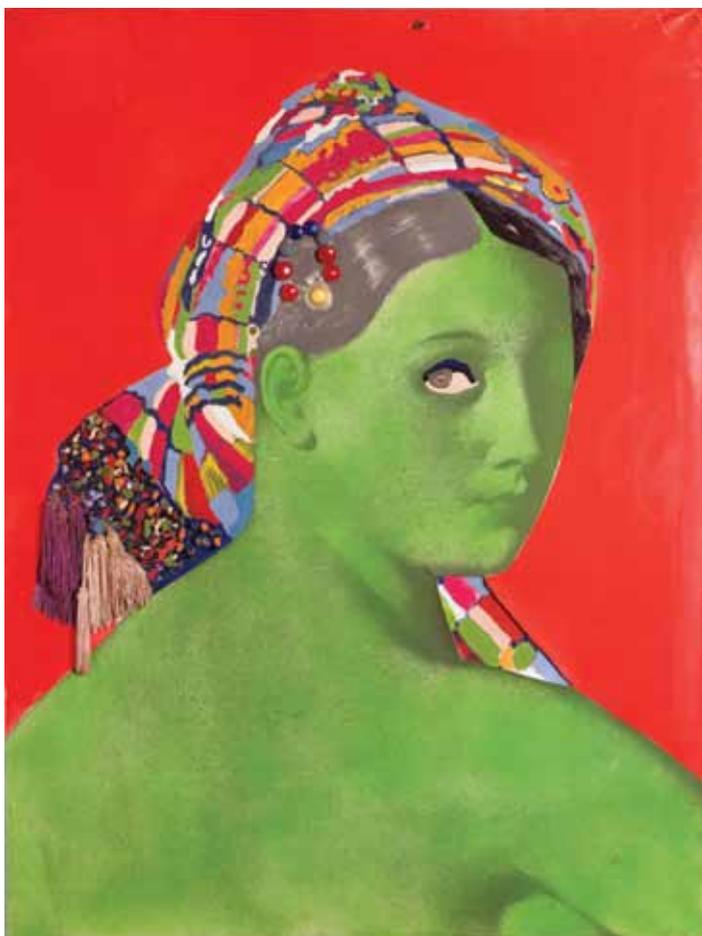
## SALLE 7

**Que pensez-vous de ces couleurs ? Vous font-elles penser à une affiche ? Connaissez-vous cette femme ? Pourquoi n'a-t-elle qu'un œil ? Comment nous regarde-t-elle ?**

Sur un fond d'un rouge violent, le visage et les épaules vert pomme d'une femme à l'œil unique agressent le spectateur. Elle est d'autant plus agressive que l'on reconnaît un fragment d'un tableau célèbre conservé au Louvre, *La Grande odalisque*, peinte par Ingres en 1814. Ce tableau avait d'ailleurs lui-même fait scandale à l'époque, car le corps de la femme y était déformé. Martial Raysse qui a fait partie, au début des années 1960, du nouveau réalisme, était également le jeune créateur français le plus proche du pop art américain. Il s'agissait, alors, pour les artistes, de s'appropriier le monde, et en particulier les images banales : « J'ai voulu un monde neuf, aseptisé, pur et au niveau des techniques utilisées, de plain-pied avec les découvertes technologiques du monde moderne : les objets en plastique, les couleurs fluo, les visages de publicité stéréotypés. Je suis un peintre qui utilise les techniques modernes pour exprimer un monde moderne. » Ce sont donc les objets de grande

consommation, les images de la publicité, mais aussi les images banalisées de la culture, qu'il emprunte. Il reprend ici une photo noir et blanc, agrandie et recadrée, de l'œuvre d'Ingres, et la peint avec des bombes de peinture acrylique ; puis il la colle sur la toile (il la maroufle), et y pose ensuite d'autres matériaux : du verre pilé, de la passementerie et une mouche. L'œuvre est donc un collage.

Elle appartient à une série d'une quinzaine d'œuvres (*Made in Japan*) qui détournent des tableaux célèbres et en donnent des versions en technicolor. Détourner, c'est changer le sens d'une œuvre, c'est aussi se l'approprier, s'inscrire dans une filiation. La mouche collée est un clin d'œil à la virtuosité des peintres de la Renaissance qui, parfois, inséraient une mouche peinte en trompe-l'œil sur un portrait ou une nature morte pour en accentuer la réalité.



**Martial Raysse**

1936 (France) -

*Made in Japan - La Grande odalisque, 1964*

Peinture acrylique, verre, mouche,  
passementerie en fibre synthétique,  
sur photographie marouflée sur toile

130 x 97 cm

# 13. PABLO PICASSO

## SALLE 7

**Est-ce un dessin ou une peinture ? De quelle couleur est cette chair ? S'agit-il d'un vrai modèle qui a posé ? Cette femme vous rappelle-t-elle quelque chose ? Est-ce une manière délicate de peindre ?**

« Qu'est-ce que cela veut dire, pour un peintre, faire du "Untel" ou imiter un autre ? Qu'est-ce qu'il y a de mal ? C'est cela qu'il y a de bien au contraire. Il faut tout le temps essayer de faire du "quelqu'un d'autre". Mais c'est qu'on ne peut pas !... On voudrait bien en faire ! On essaie ! Mais on rate tout... Et c'est à ce moment-là où l'on rate qu'on est soi-même. » nous dit Picasso.

Picasso, qui pratiquait un « cannibalisme pictural sans précédent dans l'histoire de l'art » emprunte ici à Delacroix l'une des figures féminines des *Femmes d'Alger* (1834). Entre 1954 et 1955, il peint une quinzaine de variations autour de ce tableau. La femme nue, assise par terre, sur un fond neutre, ne porte qu'un grand turban noué sur la tête. Le corps est déconstruit, fragmenté en plans violemment cernés de noir et décalés les uns par rapport aux autres. Les yeux et les seins asymétriques, les pieds et les mains monstrueux ont, en apparence,

bien peu de rapport avec le modèle de Delacroix. Mais, comme le dit Picasso, c'est justement à ce moment là qu'il est lui-même.

En s'appuyant sur les maîtres du passé, il libère son art : « la peinture est plus forte que moi, elle me fait faire ce qu'elle veut ». Peindre, dit Picasso, c'est tomber dans le vide, et il cherche sans cesse à s'éloigner de ce qui l'a précédé, tout en explorant avec fascination les grands tableaux du passé ; il les analyse, les dissèque. Or, au milieu du 20<sup>e</sup> siècle, les éditions Skira publiaient des ouvrages d'art riches en photos de détail. Fragments d'œuvres, zooms sur une main, un drapé, une chevelure, ces images guident Picasso dans cette exploration, ce découpage quasi-chirurgical et cette déconstruction. Le dialogue amoureux et cannibale avec les œuvres donne vie et élan à sa propre peinture.

**Pablo Picasso**

1881 (Espagne)- 1973 (France)

*Femme nue au bonnet turc*, 1955

Huile sur toile

116 x 89 cm



# 14. MAN RAY

## SALLE 7

**Quel pouvait être le violon d'Ingres de Man Ray ? La peinture ? La photographie ? Le corps de Kiki de Montparnasse ?**

Le titre évoque Ingres, le peintre du nu féminin du début du 19<sup>e</sup> siècle. Un célèbre tableau du Louvre, *Le Bain turc*, représente au premier plan une femme assise de dos, enturbannée, et jouant de la musique ; c'est évidemment à cette œuvre que pense Man Ray en photographiant sa muse, Kiki, qui fut son modèle pendant 7 ans. Le titre est un jeu de mots sur le violon d'Ingres qui désigne le passe-temps favori de ce peintre. Or, dans les années 1920 à l'époque du surréalisme, le jeu de mots était chargé d'intentions poétiques et subconscientes. Il provoquait la rencontre insolite de plusieurs mondes. « Je photographiais comme je peignais, transformant le sujet comme le ferait un peintre. Comme lui, j'idéalisais ou déformais mon sujet. »

Au premier regard, un corps de femme vu de dos, sans bras ni jambes visible. Autrement dit, un tronc. La tête couverte d'un turban, le profil perdu, centrent l'attention sur le dos dont la forme presque géométrique se détache, claire et lumineuse, sur le fond sombre et neutre. La forme se dresse, la colonne vertébrale droite comme une colonne grecque. Avec Man Ray, la photographie

devient une forme d'art qui permet de donner une réalité au rêve. Sur le corps réel du modèle, deux « ouïes », les ouvertures caractéristiques des instruments à cordes, dessinées à l'encre de chine, transforment le corps en violoncelle. Elles font jouer l'imaginaire, brouillent les pistes entre le son et le silence, entre la souplesse de la peau et la dureté du bois.

Le noir et blanc de la photographie donnent une importance particulière aux ouïes, très noires et symétriques. Mais aussi à l'imprimé du turban, géométrique mais cassé par les plis de l'étoffe, au drapé qui encadre les fesses et au tissu en damier sur lequel elle est assise. Ce damier, ou cet échiquier, change cette forme féminine en une pièce puissante et active du jeu d'échecs : la reine. Le damier noir et blanc joue aussi dans les tableaux de la Renaissance un rôle important puisqu'il exprime et met en scène les jeux de la perspective. Au vieil adage chinois « une image vaut mille mots », Man Ray répond lors d'une conférence « une image peut produire mille mots ».



**Man Ray**

1890 (États-Unis) - 1976 (France)

*Le Violon d'Ingres*, 1924

Épreuve gélatino-argentique

31 x 24,7 cm

# 15. TAMARA DE LEMPICKA

## SALLE 20

**Si cette image était tirée d'un film, qui serait cette jeune fille ? Une Cendrillon moderne ? La méchante reine de Blanche-Neige ? Si c'était une image publicitaire, pour quel produit ?**

Le corps d'une jeune fille occupe toute la surface de cette petite toile. Sans doute debout, adossée à quelque chose, elle est cadrée de façon inhabituelle, à mi-cuisse. Elle vient de s'arrêter dans un mouvement de course ou de poursuite. Le vent fait voler son écharpe et son chapeau qu'elle retient de deux doigts. Dans ce geste, elle guette quelque chose ou quelqu'un que nous ne voyons pas. Elle le redoute peut-être : le geste de sa main gauche marque la défense mais paradoxalement son regard est langoureux. Elle veut voir sans être vue. Vêtue d'une somptueuse robe verte, soyeuse et brillante, elle est en même temps tout-à-fait nue : les seins, les hanches, le nombril, et l'attache des cuisses transparaissent comme sous une draperie mouillée.

Ce corps rappelle assez précisément celui de la *Vénus de Milo*. La ligne des épaules et celle des hanches s'inclinent en sens contraire (le contrapposto). Le pli du drapé souligne le ventre – ici inversé par rapport à celui de la statue. La position du bras gauche pourrait être celle de

la *Vénus*. Le thème de la draperie mouillée est fréquent dans la sculpture antique.

Tamara de Lempicka, née en Pologne, avait suivi à Paris en 1920 l'enseignement de deux peintres : Maurice Denis et André Lhote. C'est là qu'elle a développé son style, à la fois très imprégné de la tradition de l'Antiquité et des grands maîtres, et marqué par le traitement géométrique du cubisme. Le cou de la jeune fille en forme de pyramide, les cheveux qui semblent des copeaux de bois, l'écharpe formant une série de tubulures, les seins comme des cônes, le ventre semblable à une pomme, pourraient faire de cette jeune fille une abstraction. Pourtant elle garde une grande sensualité. Les stars du cinéma des années 1920 et 1930 (par exemple Greta Garbo), qui fascinaient Tamara de Lempicka ont aussi ce côté sculptural et charnel. « Je veux qu'au milieu de cent autres, on remarque une de mes œuvres au premier coup d'œil. »



**Tamara de Lempicka**

1898 (Pologne) - 1980 (Mexique)

*Jeune fille en vert*, 1927 - 1930

Huile sur toile

61,5 x 45,5 cm

# 16. MAHMOUD MOKHTAR

## SALLE 21

**Quel âge a cette figure ? Comment interprétez-vous sa position ? Que tient-elle dans la main ? Que regarde-t-elle ? Avez-vous envie de tourner autour de la statue pour voir son visage ?**

Sculpteur égyptien, Mahmoud Mokhtar a commencé son apprentissage aux Beaux-arts du Caire, puis reçoit une bourse pour étudier à Paris où il part en 1912. Il y reste très attaché puisqu'il dirige le musée Grévin pendant deux ans, et revient régulièrement en France pour exposer ses œuvres. Aujourd'hui, ses œuvres monumentales ornent les villes du Caire et d'Alexandrie.

*La Fiancée du Nil*, adolescente agenouillée au long torse et aux formes androgynes, a beaucoup de points communs avec les sculptures qui ornent depuis l'Exposition internationale de 1937 les jardins du Trocadéro à Paris (Louis Lejeune, Daniel Bacqué, Léon-Ernest Drivier). La figuration du corps nu découle directement de l'enseignement auprès de sculpteurs occidentaux, Mahmoud Mokhtar leur a emprunté son style qui ne doit rien à la tradition égyptienne. Dans son cas, comme dans celui de quelques autres artistes, l'esthétique qu'il s'est

forgée par sa formation et son apprentissage en France est profondément adoptée. Si elle n'a rien de commun avec un art « national », on peut cependant penser qu'elle renoue avec la tradition pharaonique. La position assise sur les pieds, le corps très juvénile, se rattachent aux reliefs des tombes égyptiennes du deuxième millénaire avant J.-C. Il disait lui-même que c'était un lourd fardeau à porter que d'être le premier sculpteur égyptien depuis 2000 ans.

Cet art qui nous semble aujourd'hui académique doit être replacé dans un contexte où la figuration humaine, et celle du nu en particulier, relèvent d'un interdit. Au Caire, le musée consacré à l'artiste contient 85 œuvres en bronze, basalte, granit et plâtre. Il est considéré comme le « père » de la sculpture égyptienne moderne.



**Mahmoud Mokhtar**

1891 (Égypte) - 1934 (Égypte)

*Arous El-Nil (La Fiancée du Nil)*, vers 1929

Pierre

150 x 36 x 24 cm

# 17. IVAN MESTROVIC

## SALLE 21

**Est-ce une sculpture ? Un tableau en relief ? Peut-on tourner autour ? Comment la figure rentre-t-elle dans le cadre ? Voyez-vous l'instrument de musique indiqué dans le titre ? Quelles sont les lignes qui se répètent ?**

Reconnu comme le plus célèbre sculpteur croate et yougoslave du 20<sup>e</sup> siècle, Mestrovic incarne la figure héroïque de l'art national du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes. Formé à l'École viennoise des beaux-arts, en 1900, il crée d'abord des œuvres fidèles au style sécessionniste qui prédominait à Vienne autour de 1900 : lignes sinueuses, formes inspirées du monde végétal, stylisation décorative étaient communes en Europe sous le nom d'Art Nouveau. Mais la tragédie de la Première Guerre lui fait abandonner cette douceur pour un style plus puissant et des références à la religion.

Dans la villa qu'il se fait construire à Split (1931-1939), il développe toute une série d'allégories musicales et de personnages mythologiques. La figure serpentine d'une muse jouant de la harpe en est un exemple. Ce haut-relief est un moulage en bronze qui reproduit l'un des panneaux décoratifs en marbre situés dans le portique de la villa. Un peu plus grande que nature, elle a une ligne en « S » soulignée par ses cheveux, les plis de son drapé, qui font écho aux cordes de la harpe. Son visage en profil perdu laisse toute l'importance à la ligne harmonieuse du dos, à la main qui pince l'instrument.

Panneau décoratif, ce n'est pas une sculpture autonome ; elle s'inscrit précisément dans une architecture, et dans un étroit encadrement rectangulaire qu'elle occupe tout entière. En ce sens, elle répond aux principes de la sculpture du Moyen-âge qui fait correspondre la figure et son cadre : l'espace n'existe pas en dehors de ce corps et de la harpe. Mestrovic était marqué par le style gothique et l'art byzantin. La harpe ne fait pas partie des instruments traditionnels des Balkans, qui sont plutôt la vièle et la flûte, mais elle se réfère plutôt à l'époque médiévale et à la mythologie.

### Ivan Mestrovic

1883 (Yougoslavie) - 1962 (États-Unis)

*Femme à la harpe*, avant 1932

Haut relief

Bronze

198 x 71,05 cm



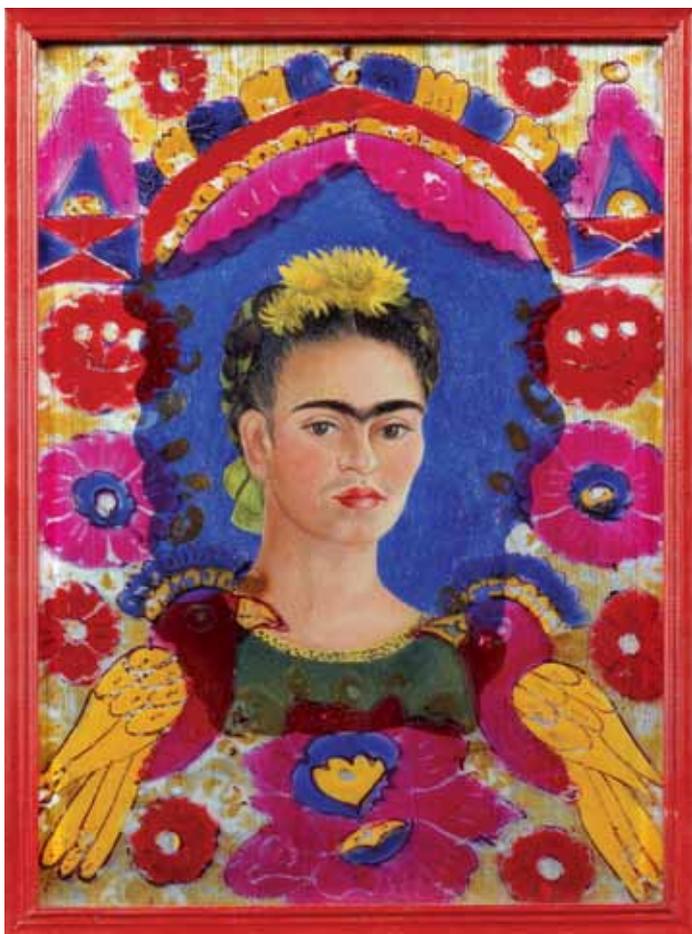
# 18. FRIDA KAHLO

## SALLE 22

**Pour vous, quel pays évoque ce costume ? Cette femme serait-elle une divinité ? Une sorcière ?  
Quel sentiment éprouvez-vous face à cette image ? Dans quel lieu imaginez-vous ce portrait ?**

*The Frame* se présente comme une image de dévotion populaire : sur le fond d'un fixé sous verre artisanal mexicain, Frida Kahlo a inséré une fine feuille d'aluminium où elle peint son autoportrait. Elle donne d'elle une image de sainte encadrée par des fleurs et deux oiseaux protecteurs symétriques. Et en effet, depuis sa mort en 1954, Frida Kahlo fait l'objet d'un véritable culte. C'est une martyre : son corps souffrant a été mutilé plusieurs fois, par la poliomyélite d'abord, puis par un accident d'autobus suivi de trente-cinq opérations chirurgicales. C'est une figure politique : mariée, divorcée, re-mariée avec le peintre Diego Rivera, peintre muraliste qui mettait son art au service du peuple, et auprès de qui elle militait « pour l'indépendance spirituelle du Mexique ». Elle a été également l'amante de Trotsky exilé. C'est une femme liée au surréalisme, même si elle dit : « On me prenait pour une surréaliste. Ce n'est pas juste. Je n'ai jamais peint de rêve. Ce que j'ai représenté était ma réalité. »

Femme de l'excès de la souffrance, de la passion, elle vivra son mariage avec Diego Rivera dans l'ardeur, l'affliction, les ruptures répétées, les retours, des moments de haine et d'adoration. Dans ses cauchemars, elle imagine ses « ailes brisées », ses « racines » longues et en partie coupées, la « table cassée » d'une Cène avant la Passion d'une femme, d'un Christ androgyne, les fleurs exotiques et vénéneuses, les fruits épanouis et inquiétants. Elle s'intéresse à la psychanalyse et au marxisme. Elle mêle les croyances bouddhiques, les mythes aztèques, les poèmes de l'Antiquité, les cérémonies populaires de l'Amérique du Sud, le folklore... Dans son *Journal*, elle parle de sa palette : « Le jaune est la folie, la maladie, la peur et le soleil, la joie... Jaune verdâtre : davantage de folie et de mystère ; tous les fantômes portent des vêtements de cette couleur, ou du moins des sous-vêtements... Rouge : sang ? Eh bien, qui sait ! »



**Frida Kahlo**

1907 (Mexique) - 1954 (Mexique)

*The Frame* [Le Cadre], 1938

Huile sur aluminium, fixé sous verre et cadre en bois peint

28,5 x 20,7 cm

# 19. LÉONARD FOUJITA

## SALLE 23

**Où se trouve exactement le spectateur ? Où est la femme ? Dans quel espace sommes-nous ?  
Quels sentiments produit ce tableau ? Vous paraît-il exotique ?**

Assise dans un café de Montmartre, sur une banquette de cuir, sous une glace qui reflète l'intérieur et l'extérieur du café, une jeune femme pensive, le menton dans sa main, rêve devant un verre de vin et une lettre qu'elle a du mal à écrire. Dans le miroir, deux silhouettes d'hommes, de dos, regardent vers l'extérieur. L'espace est à la fois très réduit, entre le premier plan de la table et le miroir, et très étiré, dans le reflet qui ouvre sur la rue. Cette scène de café évoque Manet, avec le *Bar aux Folies Bergères* (1882), Degas et *l'Absinthe* (1876). De plus, le grand front bombé et le visage ovoïde s'inspirent de ceux de Constantin Brancusi (*Mademoiselle Pogany*, 1912).

Foujita était arrivé à Paris en 1913. Cultivé, lettré, excentrique, dandy original et raffiné, il s'était vite intégré à la vie artistique ; ses amis étaient Apollinaire, Diego Rivera, Desnos, Picasso, Modigliani, et d'autres. Dans son

atelier de la rue Delambre, il accueillait Man Ray et Kiki de Montparnasse.

C'est toute la nostalgie de cette époque qu'il évoque dans cette toile peinte à une période sombre de sa vie. Voyageant entre l'Europe, l'Amérique latine, le Japon, il disait : « Mon corps a grandi au Japon, mais ma peinture a grandi en France ». Dans les techniques qu'il utilisait, l'Europe et le Japon se mêlent ; l'encre et l'huile, l'encre sur toile, et une technique traditionnelle du Japon, le gofun, qui est un mélange de poudre de coquillage et de colle. Utilisé dans la peinture traditionnelle pour renforcer la blancheur des visages, il donne ici à la carnation de la jeune femme transparence et finesse. « Si je devais définir la femme en un mot, ce serait "mystère". L'espèce "femme" est comme celle des plantes. Elle est très compliquée. »



**Léonard Foujita**

1886 (Japon) - 1968 (Suisse)

*Au café*, 1949

Huile sur toile

76 x 64 cm

# 20. ANONYME

## SALLE 36

**Cette figure est-elle effrayante ? Pourquoi est-elle représentée de face ?**

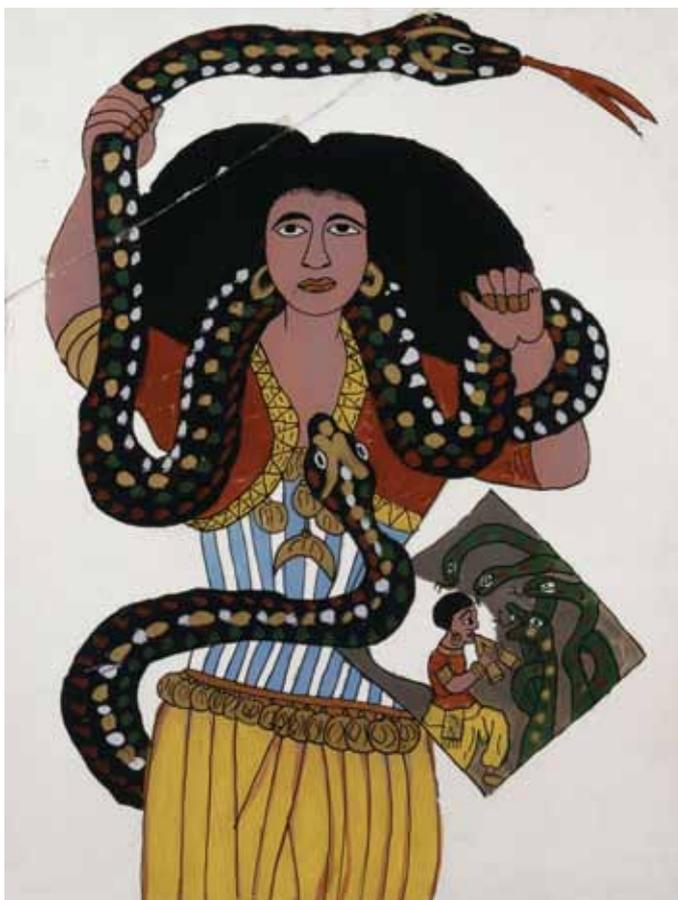
**Que pensez-vous du petit personnage à droite ? Pouvez-vous imaginer une chanson, un conte ou une prière ?**

Objet populaire très courant en Afrique de l'Ouest, les fixés sous verre (souwere en wolof), sont réalisés par des artisans qui les vendent sur les marchés. Ils choisissent des sujets religieux, mais aussi des scènes de la vie quotidienne. Le fixé sous verre obéit à une technique complexe qui remonte à la Renaissance : c'est, à cette époque, un art savant et virtuose qui devient un art populaire en Europe dans la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle. Il faut, en effet, contrairement aux habitudes, travailler à l'envers et commencer par peindre les détails sur le support de verre, puis exécuter les plages de couleurs du motif et enfin le fond.

Mami Watta est une figure protectrice et redoutable. Représentée de face, ses yeux noirs fixant le spectateur, elle a une abondante chevelure noire, d'imposants bijoux, et son corps est enserré dans les anneaux de deux grands serpents qu'elle maîtrise. Des vêtements très colorés couvrent son corps dont le bas n'est pas visible. Dans

une petite vignette, une charmeuse de serpents joue de la double flûte face à quatre ou cinq serpents verts menaçants.

Cette iconographie complexe semble être le résultat de plusieurs influences, en partie occidentales : la *Méduse* du Caravage réinterprétée en 1926 par l'Allemand Arnold Schleisinger, diffusée par des chromolithographies, et une affiche des années 1880 figurant une charmeuse de serpents. La nature même de Mami Watta est complexe, soit femme très belle et dangereuse, soit sirène qui entraîne sous l'eau ses victimes, et parfois les relâche en leur donnant puissance et richesse. Quant à son nom, il dérive soit de l'anglais (*mommy water*), soit de racines africaines signifiant la lèpre ou la jambe. En Afrique de l'Ouest, elle symbolise la puissance suprême, tandis que dans le vaudou haïtien, c'est la déesse mère des Eaux et de l'Océan destructeur.



**Anonyme**

*Mami Watta*, vers 1950

Fixé sous verre, verre, papier gommé.

48,2 x 36,9 cm

# POUR EN SAVOIR PLUS

## SOUHAITEZ-VOUS ALLER PLUS LOIN ET EN APPRENDRE D'AVANTAGE ?

Sur les collections d'art moderne, sur la vie et les préoccupations des artistes, sur l'histoire des œuvres, sur leurs significations, consultez les catalogues et les ouvrages édités par le Centre Pompidou.

### SUR PLACE AU CENTRE POMPIDOU :

- La Bpi (Bibliothèque publique d'information), entrée libre et gratuite, accessible rue Beaubourg. Les ouvrages sont en libre accès : vous les prenez sur les rayons. Les bibliothécaires sont à votre écoute et vous guident dans vos recherches.

### SUR LE RÉSEAU :

[www.histoiredesarts.culture.fr](http://www.histoiredesarts.culture.fr)

Le site « Histoire des arts » destiné notamment aux enseignants des collèges et des lycées : plus de 4 500 ressources sont regroupées venant de nombreuses institutions et centres culturels en France.

### SUR LE SITE INTERNET DU CENTRE POMPIDOU :

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

- Les dossiers pédagogiques, plus de 125 dossiers sont actuellement en ligne : des monographies d'artistes modernes et contemporains, de chorégraphes, de designers et d'architectes, de cinéastes, des dossiers sur les grands mouvements du 20<sup>e</sup> siècle, les nouveaux médias ou la photographie, sur l'architecture du Centre Pompidou...

Vous trouverez des dossiers en lien avec l'accrochage « Modernités plurielles », tels que les réalismes, les modernités africaines du Moyen-Orient et du Maghreb, des informations sur les artistes majeurs, etc.

- De nombreuses vidéos sont en ligne et vous permettent de voir et d'écouter directement les artistes : conférences, portraits d'artistes, présentation des expositions...

- La base de données de la collection du musée national d'art moderne (Mnam) comprend 73 000 œuvres.

- Les ressources pour les publics en situation de handicap s'adressent à tous : des analyses d'œuvres sur différents médias (vidéos, sons, textes), des conférences enregistrées, vidéos en LSF sous-titrées...

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

11 NICOLAS ONDONGO  
20 ANONYME

10 ERNEST PROCTER

8 GEORGE GROSZ

7 MARIUJA MALLO

19 LÉONARD FOUJITA

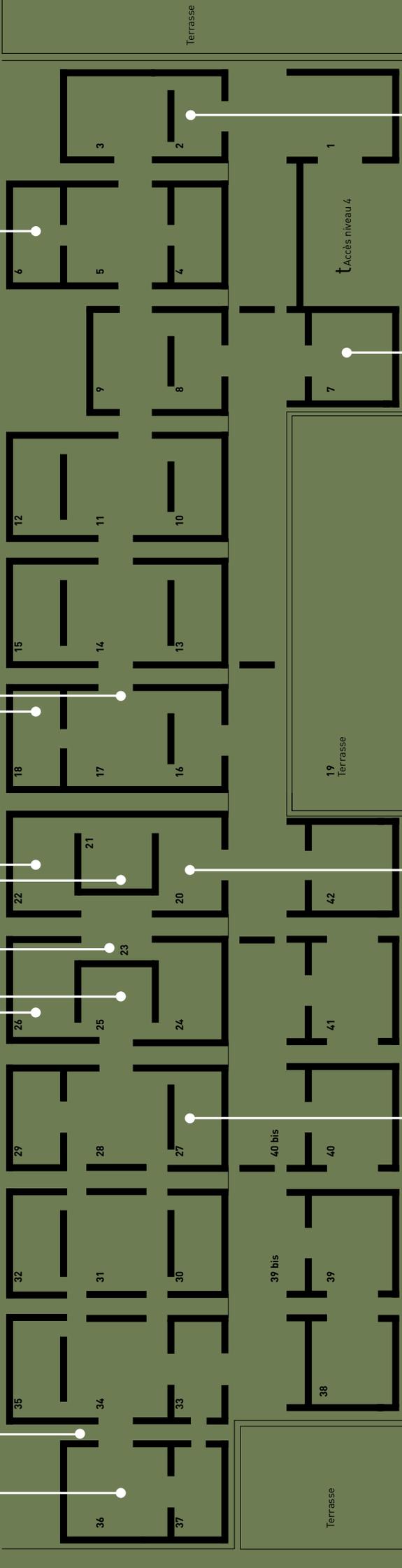
16 MAHMOUD MOKHTAR  
17 IVAN MESTROVIC

18 FRIDA KAHLO

6 PEDRO FIGARI

5 EMILIANO AUGUSTO DI CAVALCANTI

4 FERNAND LÉGER



1 NATALIA S. GONTCHAROVA  
2 MARC CHAGALL  
3 RAOUL DUFY

12 MARTIAL RAYSSÉ  
13 PABLO PICASSO  
14 MAN RAY

15 TAMARA DE LEMPICKA

9 ÉDOUARD PIGNON

Terrasse

↑ Accès niveau 4

19 Terrasse

Terrasse

39 bis

40 bis

38

40

42

41

35

29

22

15

6

34

28

21

14

9

33

27

20

13

8

37

30

23

16

7

36

32

26

18

10

3

25

17

11

5

2

31

24

12

4

1

28

19

10

3

2

30

20

11

2

1

32

22

15

6