



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

## THÉMATIQUE : ARTS ET TECHNIQUES

1. Le parcours Arts et techniques 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. Correspondances. Extraits de textes complémentaires
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  
[myriam.gasparini@centrepompidou.fr](mailto:myriam.gasparini@centrepompidou.fr)

### Concepteur-rédacteur :

Jean-Marie Baldner



## THÉMATIQUE : ARTS ET TECHNIQUES

La thématique s'ouvre sur deux conceptions des rapports des arts et des techniques :

### Les techniques comme moyen d'expression et de création

À l'analyse par Walter Benjamin de la perte de l'aura des œuvres d'art avec l'apparition des techniques modernes de reproduction répond l'utilisation de ces moyens (par exemple la photographie et le cinématographe) par les artistes dans le processus de création.

### La création comme moyen de penser les rapports de la société aux techniques

À la différence de l'art classique où la virtuosité cherche plutôt à faire oublier la matérialité artificielle de l'art, les artistes modernes d'une part considèrent les techniques comme source d'inspiration et procédé de création (voir par exemple le *Manifeste du futurisme* ou le *Manifeste réaliste*), d'autre part rendent visible l'artifice de l'art, donnant à l'objet technique le statut d'œuvre (Marcel Duchamp).

La détermination duale, réaliste et autoréflexive, « une peinture de la vie moderne et une pratique moderne de la peinture » (voir Michel Gauthier (2013) « Abrégé d'histoire du modernisme ». In Catherine Grenier. *Modernités plurielles. 1905-1970*. Paris : Centre Pompidou. p. 32-34), initiée entre autres par Édouard Manet et par les rapprochements entre les arts et les arts appliqués, opérés notamment par Sonia Delaunay et Sophie Taeuber-Arp, aboutit, avec le constructivisme russe, à la conception de l'art comme mode de production et de l'artiste comme ingénieur (Maria Gough (2005). *The Artist as Producer. Constructivism in Revolution*. Berkeley : University of California Press : Bibliothèque Kandinsky et partiellement disponible sur Internet).

La porosité entre le travail de l'artisan et de l'ingénieur et la création de l'artiste, dans le ready made par exemple et plus particulièrement encore dans l'œuvre en série, réoriente la double problématique de l'utilité et de la durabilité. L'artiste moderne, qui maîtrise la connaissance technique nécessaire à la programmation et à la réalisation de son œuvre – l'artiste n'est pas nécessairement celui qui réalise matériellement l'œuvre –, n'est cependant pas cantonné dans une spécialité technique ; il continue à travailler dans l'inconnu, combinant des médiums et des matériaux multiples, entre autres des matériaux industriels, dont, par l'assemblage, il ne programme pas, et souvent ne maîtrise pas, la durée de vie. Dans l'architecture et le design, la porosité entre l'artiste, l'artisan et l'industriel se fait plus innovante par la réinvention mutuelle de l'utile et du formel.

Cette dualité se manifeste aussi par les contextes d'exposition et les modalités d'accrochage des œuvres, par exemple les expositions de Blok (avec entre autres les œuvres d'Henryk Berlewi) se tiennent chez des concessionnaires automobiles. George Grosz prône une figuration impersonnelle « comme une construction photographique » (Januar 1921. « Zu meinen neuen Bildern ». *Das Kunstblatt*, Heft 1. Cité in Jean Clair (1980), *Les Réalismes 1919-1939*. Paris : Éditions du Centre Pompidou. p. 508). En architecture, le débat (Le Corbusier, El Lissitzky, Karel Teige) autour du projet utopique du *Mundaneum* met en évidence les limites de l'objectivité et du fonctionnalisme. Avec les artistes cinétiques, c'est le « temps réel » qui est introduit dans l'œuvre.



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

### 1. Le parcours Arts et techniques 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.

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](#). (voir le catalogue, Catherine Grenier. *Modernités plurielles. 1905-1970* (2013) Paris, Centre Pompidou)

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
C-L		Murs de revues		<a href="#">La diffusion de l'art à travers les revues</a> <a href="#">De la lettre à l'image.</a> <a href="#">Un choix d'œuvres dans les collections du musée</a>	Stéphane Mallarmé (1897). « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». <i>Cosmopolis</i> . Armand Colin, mai 1897, T6, N17. p. 417-427.
CL	Entrée	Jean Tinguely (1925 Fribourg Suisse - 1991 Berne Suisse). <a href="#">Requiem pour une feuille morte</a> (1967). Acier et bois peints, cuir. 305 x 1105 x 80 cm.		Clerc-Renaud Bernard (2012). <i>Jean Tinguely : Requiem pour une feuille morte</i> (1967). Focus sur une œuvre. Vidéo. 4' 25" <a href="#">Le nouveau réalisme</a> (2002). Dossier pédagogique.	<i>Le Cyclop</i> [ <a href="http://www.lecyclop.com/">http://www.lecyclop.com/</a> ]  Antonio Agostini (2000). <i>Excavatrice de l'espace 2 (Musique pour Jean Tinguely IX)</i> .
C1/ C2/ C3 L2.1/ L2.2/ L2.3	S4	Henry Valensi (1883 Alger - 1960 Baille). <a href="#">Symphonie printanière</a> . Film (1936-1960).	<a href="#">Symphonie vitale</a> (1952). Huile sur toile. 159x131 cm.  <a href="#">Expression de l'auto</a> (1920). Huile sur toile. 114x195 cm		Charles Baudelaire (1857). « Correspondances ». <i>Les Fleurs du mal</i> . Paris : Poulet-Malassis et de Broise.  Jonathan Huxley. <i>Figurescapes</i> [ <a href="http://www.jonathanhuxley.com/">http://www.jonathanhuxley.com/</a> ]
C2 L2.3	S5	Luigi Russolo (1885 Portogruaro Italie - 1947 Cerro Italie). <a href="#">Automobile in corsa</a> (1912). Huile sur toile 106 x 140 cm.	Natalia Gontcharova (1881 Nagaev Russia - 1962 Paris) <a href="#">La lampe électrique</a> (1913). Huile sur toile 105 x 81,5 cm.	<a href="#">Futurisme.</a> <a href="#">rayonnisme.</a> <a href="#">orphisme.</a> <a href="#">Les avant-gardes avant 1914</a> (2005). Dossier pédagogique.  <a href="#">Le mouvement des images</a> (2006). Dossier pédagogique.	<i>Musica futurista</i> .  Francesco Balilla Pratella. <i>War</i> Luigi Russolo. <i>The awakening of a city</i> ; Luigi Grandi. <i>Dogfight (Aeriduello)</i> .  Maurice Lemaitre (1954). <i>L'art des bruits de Luigi Russolo</i> . Paris : Centre de créativité. 2003.  Arnaldo Ginna et Bruno Corra (Arnaldo et Bruno Ginanni-Corradini dits) (1916). <i>Vita Futurista</i> .  Anton Giulio Bragaglia et Riccardo Cassano (1917). <i>Thais ou Perfido incanto</i> .  Jacques Réda (1989). « La bicyclette ». <i>Retour au calme</i> . Paris : Gallimard.



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

C1/ C2 L2.1/ L2.2/ L2.3	S5	<p>Raymond Duchamp Villon (1876 Damville - 1918 Cannes), <a href="#">Le Grand cheval</a> (1914 / 1955). Bronze, 100x55x95 cm.</p> <p>Jacques Villon (1875 Damville - 1963 Puteaux). <a href="#">Soldats en marche</a> 1913 Huile sur toile 65 x 92 cm.</p> <p>Fernand Léger (1881 Argentan - 1955 Gif-sur-Yvette). <a href="#">Contraste de formes</a> 1913 Huile sur toile 100x81cm.</p>	<p>Wladimir Baranoff-Rossiné (1888 Kherson Russie - 1945, Auschwitz Pologne) <a href="#">La forge</a> Huile sur toile 162 x 210,5 cm.</p> <p>Georges Yakoulov (1882 Tbilissi Russie - 1928 Yerevan U.R.S.S), <a href="#">Sulky</a> (1919). Huile sur bois mince, 102,5 x 150 cm.</p> <p>Pierre Albert-Birot (1876 Angoulême - 1967 Paris), <a href="#">Étude finale pour « la guerre »</a> (1916). Huile sur contre plaqué vissé sur isorel, 42,5 x 42 cm.</p> <p>Mikhail Larionov (1881 Tiraspol Russie - 1964 Fontenay-aux-Roses). <a href="#">Journée ensoleillée</a> (1913). Huile, pâte à papier et colle sur toile. 89 x 106,5 cm.</p>	<p><a href="#">Le cubisme</a>. Dossier pédagogique</p> <p><a href="#">Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive</a> (2009). Dossier pédagogique.</p> <p>Jablonka Ivan. « La décomposition du mouvement » <a href="http://www.histoire-image.org/">[http://www.histoire-image.org/]</a></p>	<p>Gaudier-Brzeska (Henri Alphonse Séraphin Gaudier, dit. 1891 Saint-Jean-de-Braye - 1915 Neuville-Saint-Vaast) <i>Homme-machine</i> [1914] Fusain sur papier 48 x 31,2 cm</p> <p>Etienne Jules Marey (1899). <i>La chronophotographie</i>. Paris : Gauthier-Villars. <a href="http://gallica.bnf.fr">[http://gallica.bnf.fr]</a></p> <p>Eadweard Muybridge (1955). <i>The human figure in motion</i>. New Ork : Dover Publications.</p> <p>Fernand Léger, Dudley Murphy (1923-1924). <i>Le Ballet mécanique</i>. Film 35 mm nb, muet. Musique : Georges Antheil.</p> <p>Michel Frizot (1984). <i>La Chronophotographie avant le cinématographe : temps, photographie et mouvement autour de E.-J. Marey</i>. Beaune : Association des amis de Marey.</p> <p>Charlie Chaplin (1936). <i>Les Temps modernes</i>. United artist. Charlie Chaplin, Paulette Goddard. Photographie : Roland Totheroh, Ira Morgan.</p> <p>Didier Trénet (2002). <i>Transmissions</i>. <a href="http://www.cpiif.net/">[http://www.cpiif.net/]</a></p>
C1/ C2 L2.1/ L2.2	S5	<p>František Kupka (1871 Opatowitz Autriche-hongrie - 1957 Puteaux) <a href="#">Lignes animées</a> 1920 / 1933 Huile sur toile 193x200 cm.</p>	<p><a href="#">Musique</a> (1930 - 1932). Huile sur toile. 85 x 93 cm.</p> <p><a href="#">Disques de Newton. Étude pour Amorpha, fugue à deux couleurs</a>. (1911 - 1912). Huile sur toile. 49,5 x 65 cm.</p>	<p>Rousseau Pascal (2012). <i>Télépathie, le rêve absolu de l'abstraction</i>. Paris : Centre Pompidou, Captation, 01h 28m 29s.</p> <p><a href="#">Danser sa vie</a> (2012). Dossier pédagogique parcours exposition.</p> <p><a href="#">Cercles et carrés</a> (2013). Dossier pédagogique.</p>	<p><i>La Foire ou La Contredanse</i> (1912-1913). Huile sur toile, 73 x 283 cm. Museum Kampa. Prague. <a href="http://www.museumkampa.com/en/">[http://www.museumkampa.com/en/]</a></p> <p>Arthur Honegger (1923). <i>Pacific 231. Mouvement symphonique n° 1</i>. H. 53.</p> <p>John Cage (1946-1948). <i>Sonates et interludes pour piano préparé</i>.</p>
C2 L3.2	V Picabia	<p>Francis Picabia (1879 Paris - 1953, Paris). « Ici, c'est Stieglitz, foi et amour » (1915-1916). <i>Revue 291</i>.</p>			<p>Guillaume Apollinaire, René Dalize, André Tudesq et André Billy (1912-1913). Guillaume Apollinaire, Serge Férat (Sergueï Nikolaiévitch Jastrebzoff) et Jean Mollet (1913-1914). <i>Les Soirées de Paris</i> (voir « Zone »).</p> <p>Alfred Stieglitz, Marius de Zayas, Agnes Ernest Meyer et Paul Haviland. 291.</p>
	S14	<p>Joris Ivens (1898 Nimègue Pays-Bas - 1989, Paris) <a href="#">Philips radio (Symphonie industrielle)</a> (1931).</p>	<p>Eugène Deslaw (1899 Tahantcha Russie - 1966, Nice) <a href="#">La Marche des machines</a> (1929). Film 35 mm nb, muet, 11'53". Caméra : Boris Kaufman.</p>		<p>František Kupka (1871 - 1957). <i>Machine comique</i> (1927 - 1928). Huile sur toile. 75 x 85,4 cm.</p> <p><i>Machinisme</i> (1926 - 1933). Huile sur toile. 65 x 65 cm.</p> <p>Jean Tinguely (1925 - 1991). <i>Études pour 'Machine à peindre' ?</i> (vers 1955 - 1956). Encre noire sur papier ligné. 21 x 29,6 cm.</p>



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

C1 L2.1	S10	Charles Sheeler, Paul Strand. <a href="#">Manhatta</a> (1921). Film 16 mm nb, silencieux 9'48".	Bernard Boutet de Montvel (1884, Paris - 1949, Açores). <a href="#">Usine</a> (vers 1928). Huile sur toile.		Émile Verhaeren (1895). « Les usines » et « Vers le futur ». <i>Les Villes tentaculaires</i> . Bruxelles : EDM Deman. <a href="http://gallica.bnf.fr">http://gallica.bnf.fr</a>  Éric de Chassey (2003). « <a href="#">Paul Strand. frontalité et engagement</a> ». Etudes photographiques. N° 13. p. 136-157.
C1 L2.1	S10	Alexander Calder (1898 Philadelphie États-Unis - 1976 New York États-Unis). <a href="#">Fish Bones. (Arêtes de poisson)</a> (1939). Mobile suspendu, Tôle, tiges et fils métalliques peints, 207,2 x 192 x 137,1 cm.		<a href="#">Alexander Calder. Les années parisiennes (1926-1933)</a> (2009). Dossier pédagogique.	Edgar Varese (1922-1923). <i>Hyperprism</i> .  Adel Abdessemed (1971). <i>Habitati</i> (2006). Verre de Murano, cheveux naturels, fils et attaches métalliques.
C2-3 L2.1/L2.2/L2.3	S11	Sonia Delaunay (Sarah Sophie Stern Terk, dit). <a href="#">Les Montres Zénith</a> [1914] Dessin, Collage 66 x 81,5 cm.	Sonia Delaunay <a href="#">Rythme</a> (1938). Huile sur toile 182 x 149 cm.  Robert Delaunay. <a href="#">Rythme sans fin</a> (1934). Huile sur toile 207 x 52 cm.  Sonia Delaunay. <a href="#">Prismes électriques</a> (1914). Huile sur toile 250 x 250 cm.	<a href="#">La couleur</a> . Dossier pédagogique.	Arthur Rimbaud (1870-1871). « Voyelles ». <i>Lutèce</i> .  Sonia Delaunay & Blaise Cendrars. <i>La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France</i> (1913). Aquarelle, texte imprimé sur papier simili Japon, reliure parchemin peint, 199 x 36 cm.  Jan Bons. <i>Petit journal</i> n° 10 Galerie Anatome <a href="http://www.nago.nl/">http://www.nago.nl/</a>
C1 L2.3	S11	Robert Delaunay. <a href="#">Manège de cochons</a> . 1922. Huile sur toile, 248 x 254 cm.	Marcel Duchamp (1887 Blainville-Crevon - 1968 Neuilly-sur-Seine). <a href="#">Rotoreliefs</a> , disque en carton, imprimé en lithographie offset, diamètre: 20 cm.	<a href="#">L'œuvre de Marcel Duchamp</a> . Monographie.	Michel-Eugène Chevreul (1839). <i>De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries...</i> Paris : Pitois-Levrault.  Guillaume Apollinaire (1913). <i>Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques</i> . Paris : Figuière.  Robert Delaunay, Anatole Jakovsky (1939). <i>Clefs des pavés</i> . Paris : [s.n.].  Synchronisme : Russell Morgan, Stanton Macdonald-Wright  Agam Yaacov (1953). <i>Assemblage mouvant (relief transformable)</i> .  Gerhard Richter (1932). <i>1024 Farben (350-3) (1024 couleurs (350-3))</i> (1973). Laque sur toile. 254 x 478 cm.  Pierre Huyghe (2002). <i>L'Expédition Scintillante</i> .
	S11	Gaston Karquel (1906 - 1971). <a href="#">"10 mètres". Étude publicitaire pour des ampoules (Projet encart Lampe fotos)</a> (vers 1938). Photomontage. 35,2 x 23,3 cm.	László Moholy-Nagy (1895 Bacsbarsod Hongrie - 1946 Chicago États-Unis) <i>Photogrammes</i> (1925-1928).  László Moholy-Nagy. <a href="#">Ein Lichtspiel schwarz-weiß-grau (Jeu de lumière noir-blanc-gris)</a> (1930). Film 35 mm nb, silencieux.	<a href="#">L'objet dans l'art du XXe siècle</a> (2004). Dossier pédagogique.	Boris Vian (1955). « Complainte du progrès ». Musique Alain Gorraguer.  Andy Warhol (1963). <i>Ten Lizes</i> . Encre sérigraphique et peinture à la bombe sur toile. 201 x 564,5 cm.  Arman (1928 - 2005). <i>Miaudulation de friture</i> (1962). Accumulation de lampes de radio et polyester dans une boîte sous plexiglas. 120 x 160 x 8 cm.  Ernesto Neto (1964). <i>We stopped just here at the time</i> (2002). Lycra, clou de girofle, curcuma, poivre. 450 x 600 x 800 cm.



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

C1 L2.1/L2 .3	S14	Vladimir Tatline (1885 Kharkov Russie - 1953 Novodevechi U.R.S.S). <a href="#">Maquette du monument à la troisième internationale</a> (1919/1979). Bois et métal, 420 x 300 cm.	Antoine Pevsner (1884, Klimovitchi Russie - 1962 Paris). <a href="#">Construction dans l'espace</a> 1933 Alliage cuivreux peint et cristal de Baccarat 64 x 84 x 70 cm.  Vladimir et Gueorgii Stenberg (1919/1973). <a href="#">Appareillage spatial. KPS4</a> Cornières métalliques.		Michel Aubry. <i>Reconstruction du monument à la IIIe Internationale de Vladimir Tatline, 1921-2000</i> . Canne de Sardaigne, bois, carton, deux anches. 460 x 350 cm  William Kentridge (2008). <i>Everyone Their Own Projector</i> . Paris : Captures.  Sergueï Eisenstein (1929). <i>La Ligne générale</i> . film 35mm nb muet, 121'.  Dziga Vertov (1896 Bialystok - 1954 Moscou). <i>L'Homme à la caméra</i> (1929).
C1 L2.1/L2 .3	S14 S34	Vladimir Tatline. <a href="#">Fauteuil</a> (1927). Edition Tube d'acier chromé et cuir 78 x 52 x 60 cm.	Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997). <a href="#">Prototype de chaise</a> 1948 75.5 x 44.5 x 46 cm.  Joseph Kosuth (Toledo, Ohio, 1945). <a href="#">One and Three Chairs</a> (1965). Installation : chaise en bois et 2 photographies. 200 x 271 x 44 cm.		Pierre Jeanneret (1896 - 1967), Le Corbusier (1887 - 1965), Charlotte Perriand (1903 - 1999). <i>Fauteuil B 302</i> (1928). Structure en tube. 73 x 60 x 58 cm.  Pierre Paulin (1982 - 2009). <i>Siège 304</i> (1967). Structure en polyuréthane moulée par injection et laquée. 60 x 82 x 72 cm.  Eero Saarinen (1910 - 1961). <i>Fauteuil Womb Chair</i> (1946 - 1947). Coque moulée en polyester renforcé de fibre de verre. Piètement tubulaire en acier laqué. Rembourrage en mousse de latex. Textile polyester. Coussins amovibles. 90 x 100 x 88 cm.  Joseph Kosuth (Toledo, Ohio, 1945). <i>One and Three Chairs</i> (1965). Installation: chaise en bois et 2 photographies. 200 x 271 x 44 cm.
C1 L2.1/L2 .3	S14	László Moholy-Nagy (1895 Bacsbarsod Hongrie - 1946 Chicago États-Unis) <a href="#">Composition A.XX</a> (1924). Huile sur toile. 135,5 x 115 cm.	EI Lissitzky (1890 Polchinok Russie - 1941 Schodnia U.R.S.S.), <a href="#">Proun R.V (étude)</a> . 1923, Mine graphite et gouache sur papier vergé, 20x20 cm.		László Moholy-Nagy. <i>Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau (Jeu de lumière noir-blanc-gris)</i> (1930). Film 35 mm nb, silencieux.
	S15	Aleksandr Rodtchenko. In Vladimir Maïakovski et Ossip Brik (1923-1925). <a href="#">LEF</a> .  <i>Bauhaus ; Blok</i> Theo van Doesburg. <i>Mécano</i> .		<a href="#">De la lettre à l'image</a> . Dossier pédagogique.	Raoul Hausmann (1886 - 1971). <i>Plakatgedicht (Poème-affiche)</i> . 1918. Tirage typographique sur papier orange, contrecollé sur papier. 33 x 48 cm.
C1	S14	Florence Henri (1893 New York États-Unis - 1982 Compiègne). <a href="#">Structure (intérieur du Palais de l'Air, Paris, Exposition Universelle)</a> <a href="#">Exposition internationale</a> , 1937, Tirage de 1977 Épreuve gélatino-argentique 17,5 x 17,5 cm.	Eli Lotar (1905 Paris - 1969 Paris) <a href="#">La Tour Eiffel</a> vers 1929 Épreuve gélatino- argentique 40 x 6 cm.  Jaroslav Rössler (1902 - 1990). <a href="#">Eiffel Tower, Paris</a> , photographies noir et blanc, 1923-1930.  Aleksandr Rodtchenko (1891 - 1956). <i>L'Escalier</i> (1930). Épreuve gélatino-argentique. 29,6 x 42 cm.	<a href="#">Expérimentations photographiques en Europe. Des années 1920 à nos jours</a> (2008). Dossier pédagogique.  <a href="#">La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film</a> (2009). Dossier pédagogique.	« Les artistes contre la Tour Eiffel » et réponse de Gustave Eiffel. Lettre ouverte adressée à M. Alphand, commissaire de l'Exposition » (1887). Guillaume Apollinaire (1913). « Zone ». <i>Alcools</i> . « Tour Eiffel ». <i>Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre</i> (1913-1916). Paris : Mercure de France. 1918. Blaise Cendrars (novembre 1913). « Tour ». <i>Der Sturm</i> . N° 184-185. In <i>Dix-neuf poèmes élastiques</i> (1919). Paris : Au Sans Pareil.  Raymond Queneau (1959). <i>Zazie dans le métro</i> . Louis Malle (1960). Voir aussi <a href="http://www.ouliipo.net/">http://www.ouliipo.net/</a>  Patrick Tosani (1954 - ). <i>CDD XXXV</i> (1996). Épreuve chromogène. 50,5 x 39,5 cm.



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

C1 L2.2	S14	Henryk Berlewi (1894 Varsovie Pologne - 1967 Paris) <a href="#">Mécano-facture</a> 1924/1961 Sérigraphie sur papier 60,9 x 50 cm.	Henryk Berlewi. <a href="#">Kontrasty mechano-fakturowe</a> (1923). Pochoir « mécano facture » sur papier. 110 x 79 cm.	<a href="#">L'identité visuelle du Centre Pompidou</a>	Theo van Doesburg. <i>Architype Van Doesburg</i> (1919).  Kurt Schwitters (1930). <i>Die neue Gestaltung in der Typografie</i> [www.moma.org].  Willem Hendrik (Wim) Crowel (Groningen 1928). <i>New Alphabet</i> (1967).  Mathieu Mercier (1970 Conflans-Sainte-Honorine), <i>Caractères</i> (2001). Enseigne lumineuse rouge composée de 10 caissons lumineux en forme de lettres. 40 x 450 cm.
C1/C2 L2.1		Georges Kroutikov (1899 Voronej Russie - 1958, Moscou URSS). <i>Ville volante</i> (1928). Photostat. 54,5 x 43 cm.			Archigram. <i>Plug-in City (La Ville-branchement)</i> (1964). Coupe, tirage et film plastique monté sur carton. 58,8 x 121 cm. Projet de Peter Cook.  <i>Walking City (La ville ambulante)</i> (1964). Tirage et mine de plomb sur papier. 59 x 86 cm. Projet de Ron Herron.  Gyulia Kosice (1924, Kosice Tchécoslovaquie). <i>Maqueta de la Ciudad Hidroespacial</i> (1947). Plexiglas, eau. 28 x 56 x 52 cm.  Alain Bublex (1921 - ). <i>Plug-in City (2000) Expérience monumentale</i> (2003). Épreuve chromogène sous Diasec. Chaque photographie : 180 x 180 cm.
L2.2	Rue Nord	Martha Boto (1925 Buenos Aires Argentine - 2004 Paris). <a href="#">Essaim de reflets</a> (1965). Acier inoxydable, aluminium, Plexiglas, moteur. 52 x 59 x 59 cm.	Gregorio Vardanega (1923, Possagno Italie - 2007, Paris). <a href="#">Couleurs sonores n° 3</a> (1963 – 1966). Aluminium, altuglas, ampoules, moteur, bois 204,5 x 45 x 45 cm.		
C3 L2.2	Rue Nord	Jesús Rafael Soto (1923 Ciudad Bolívar Venezuela - 2005 Paris). <a href="#">Extension</a> (1989). Formica et métaux peints 50 x 400 x 300 cm.	Carlos Cruz-Diez (1923, Caracas Venezuela). <a href="#">Physchromie n° 506</a> (1970) Peinture acrylique sur lamelles de PVC collé sur contre-plaqué, lamelles de Plexiglas, cadre en aluminium 180 x 180 cm.		Nicolas Schöffer (1912 Kalocsa Hongrie - 1992 Paris). <i>Lux 1</i> (1957). Aluminium et résine synthétique. 107 x 101 x 86 cm ; <i>Variations luminodynamiques 1</i> (1961). Film 16 mm nb sonore. Réalisation Jean Kerchbron. ORTF avec le trio Martial Solal, Gordon Heath, Hélène Longuet et Jean Beaufort. Chorégraphie Derick Mendel.
C3 L2.2	S37	Gyula Kosice (Fernando Fallik dit) (1924, Kosice Tchécoslovaquie). <a href="#">Architecture de l'eau mobile dans une demi-sphère</a> (1959). Aluminium, plexiglas, eau. 118 x 114 x 55 cm.	<a href="#">Escultura luminica Madi (Sculpture Lumière Madi)</a> (1946). Néon, bois peint. Plexiglas. 64 x 47 x 17 cm.		
C1/C2 L2.1	S41	Raj Rewal (1934 Hoshiarpur Inde). <a href="#">Académie nationales des sciences. New Delhi, Inde</a> (1983-1990). Maquette Bois, médium, matériaux synthétiques Maquette d'architecture. 70 x 104,5 x 86 cm.	Tadao Ando (1941, Osaka Japon) <a href="#">Église de la lumière</a> . Osaka, Japon Projet réalisé 1987-1989 Maquette 1987 - 1989 Béton Maquette d'architecture 95,5 x 223 x 101,5 cm.	<a href="#">Découvrir l'architecture du Centre Pompidou</a> (2007). Dossier pédagogique.  <a href="#">Paris-Delhi-Bombay. L'Inde vue par des artistes indiens et français...</a> (2011). Dossier pédagogique.	Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret, dit). Claude Parent (1923 Neuilly-sur-Seine). Peter Fischli (1952) et David Weiss (1946 - 2012). <i>Mauer (Mur)</i> . Élastomère de couleur noire. 42 x 92 x 34 cm. Thomas Heatherwick (1970 Londres). Neutelings Riedijk Architecten. <i>Maquette</i> (1999 - 2006). Bois et plastique souple. 11 x 30 x 30 cm. Marc Fornes & Theverymany™



C3	S42	Pierre Ichac (1901 Paris - 1978 Paris). <i>Vues aériennes</i> (s.d. vers 1938). <i>Photographies</i> .			Voir : Nadar, James Wallace Black, Léon Gimpel, Germaine Krull, Umbo, Wolfgang Tillmans, Margaret Bourke-White, Alex MacLean  László Moholy-Nagy (1928). <i>From the Radio Tower. Bird's Eye View. Berlin (Vue de Berlin depuis la tour de la Radio)</i> . Épreuve gélatino-argentique collée sur carton. 24,5 x 18,9 cm (1936). « Photographie, forme objective de notre temps ». <i>Telehor</i> . n° 1-2 (extrait 9).
		Matta (1911, Santiago Chili - 2002 Civitavecchia Italie). <a href="#">Les puissances du désordre (L'heure de la vérité)</a> (1964-65). Huile sur toile. 298 x 993 cm.			

## 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 et les techniques. La visite au musée n'est pas enfermement entre des cimaises. Elle est ouverture sur le quotidien à travers le regard porté par les œuvres : l'immeuble du coin de la rue, l'affiche publicitaire, l'éclairage de l'abribus, les dénivellations du sol urbain, la « une » d'un journal ou le document iconographique d'un manuel. Chaque changement d'un argument dans une des problématiques du texte de l'histoire des arts invite à modifier le parcours, à en déplacer les repères en acceptant les impasses comme autant de possibilités de se réorienter.

### 2.1. Métaphores et matériaux

Certaines œuvres s'exposent comme métaphores de la modernité intégrant dans le titre comme dans la représentation les référents de cette modernité (scientificité, machinisme, vitesse, artificialité, objets industriels...), d'autres, réalisées ou non par les mêmes artistes, s'affichent sur des supports (Isorel, contreplaqué, aluminium, Rhodoïd..., photographie, film, son, vidéo etc.), dans des matériaux (celluloïd, acier inoxydable, Plexiglas...) ou des gestes et techniques (reproductibilité, processus, mouvement...) de la modernité. Tout en explorant, à partir notamment des cartels des œuvres du parcours, les champs lexicaux de la modernité, noter et classer ces différentes références. Constituer de nouveaux parcours d'au maximum une dizaine d'œuvres à partir des classes obtenues. Argumenter sur les choix et les limites de ce type de parcours.

### 2.2. Lumière – couleur

Découper deux formes rectangulaires approximativement selon les proportions relatives des formes rouges et noires centrales de la *Couverture de berceau* de Sonia Delaunay (1911. Tissus cousus sur toile. 111 x 82 cm). Les peindre à la gouache ou à l'acrylique des mêmes couleurs noire et rouge. Après avoir lu l'extrait *De la loi du contraste simultané des couleurs* de Michel-Eugène Chevreul, les placer sur une feuille A4. Compléter la feuille avec d'autres couleurs, de façon :

- 1) à mettre en évidence l'un ou les deux rectangles
- 2) à atténuer leur présence visuelle.

Argumenter les choix en s'appuyant sur la *Loi du contraste simultané des couleurs* de Chevreul. À partir de cette expérience, décrire et analyser une des œuvres de Sonia ou de Robert Delaunay.



Analyser de la même manière les tableaux suivants (voir les œuvres et leur analyse dans le dossier pédagogique Vieillard. *La couleur, op. cit.*)

- František Kupka. *La Gamme jaune*. 1907. Huile sur toile. 79 x 79,4 cm.
- Francis Picabia. *L'Arbre rouge [Grimaldi après la pluie]* (vers 1912). Huile sur toile. 92,5 x 73,4 cm.
- Pablo Picasso. *Femme en bleu* (1944). Huile sur toile. 130 x 97 cm.
- Joseph Albers. *Affectionate (Homage to the Square)* (1954). Huile sur Isorel. 81 x 81 cm.
- Yaacov Agam. *Double métamorphose III. Contrepoint et enchaînement* (1968-69). Huile sur relief d'aluminium. 124 x 186 cm.

### 2.3. Mouvement

À partir de la reprise de deux formes colorées de base (cercle, rectangle, carré, triangle...) extraites d'une des œuvres du parcours et placées sur une feuille blanche, exprimer le mouvement à l'aide du dessin de courbes, d'aplats et de volumes réalisés au crayon, à l'encre, au pastel, à la peinture... :

mouvement lent ou rapide d'une des formes

mouvement différentiel des deux formes.

Comparer avec les œuvres suivantes en analysant comment les artistes ont rendu le mouvement :

- 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.

Montrer comment les artistes issus du mouvement cinétique créent l'illusion de l'image en mouvement en jouant de la persistance rétinienne chez le spectateur qui se déplace devant l'œuvre, comment d'autres artistes décomposent ou assemblent les temps, par exemple (œuvres sur le site du Centre Pompidou et dans le dossier pédagogique [Le mouvement des images](#)) :

- 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.
- Walter Leblanc. *Torsions Mobilo-Static* (1962). Bandes de polyvinyle blanc sur fond noir. 103 x 103 x 5 cm.
- 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.
- Jeff Wall, *Picture for Women* (1979). Épreuve cibachrome, caisson lumineux. 161,5 x 223,5 x 28,5 cm.

Compléter par la lecture du dossier [Hors pistes. Un autre mouvement des images](#), visionnement et l'étude de quelques-unes des vidéos présentées dans le dossier pédagogique.

### 2.4. Machinisme

Après avoir collecté une série de mots et d'expressions du champ lexical des rapports homme / machine, découper ou scanner dans des journaux ou des revues des photographies de machines et de personnages pour réaliser un ou plusieurs – présentés en série – montages photographiques sur un ou plusieurs mots et expressions. Présenter, analyser et comparer avec *l'Homme-machine* de Gaudier-Brzeska et « Ici, c'est Stieglitz, foi et amour » de Francis Picabia, puis avec les œuvres suivantes (visuels accessibles sur Internet) :

- Hannah Höch. *Das schöne Mädchen [La jolie jeune-fille]* (1920). Collage ; (1919-1920). Photomontage. 114 x 90 cm. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.
- Raoul Hausmann. *Tatlin at Home* (1920). Collage et gouache. Statens Konstmuseer, Moderna Museet, Stockholm.
- John Heartfield. *Die Eroberung der Maschinen (La conquête de la machine)* (1923). Photomontage.



- Roger Parry (1929) in Léon-Paul Fargue (1930). *Banalité*. Paris : Gallimard.
- Janusz Maria Brzeski. [Naissance du robot, toujours plus vite](#) (1933).
- de magazines découpées et collées sur carton de couleur. 32 x 24 cm ; *Madame Picabia* (vers 1959). Illustrations de magazines découpées et collées sur carton de couleur. 31,5 x 24 cm.
- Linder

Après avoir vu la vidéo de Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen* (1975. Betacam SP, PAL, noir et blanc, son) et écouté la « Complainte du progrès » de Boris Vian, rédiger un scénario et réaliser un story-board autour des rapports d'un ou de plusieurs personnages avec un objet technique du quotidien.

## 2.5. Typographie

Relever les différents termes employés par Kurt Schwitters (*Die neue Gestaltung in der Typographie*, 1930. p. 13) pour qualifier le *Futura* selon les différents champs lexicaux de la simplicité, de la précision, de l'apparence, de la lisibilité, etc. En se concentrant sur une lettre (majuscule et minuscule), par exemple le « a » ou le « m », observer et relever les différents types de caractères utilisés sur les murs de revues. Certains répondent-ils aux critères de qualité selon Schwitters :

« La qualité des caractères signifie simplicité et beauté. La simplicité implique la clarté, une forme évidente adéquate, le renoncement à toute chose inutile, telles les fioritures et toutes les formes inutiles au regard du noyau nécessaire du caractère. La beauté signifie le bon équilibre des rapports. »

« Thèses sur la typographie », *Merz 11, Typoreklame. Pelikannummer* (1924). Traduction in Serge Lemoine, Didier Semin (1994). *Kurt Schwitters, catalogue de l'exposition*. Paris : Centre Pompidou – RMN. p.189.

Les caractères dits sans-serif sont les polices de référence de l'art du photomontage (Heinrich Jost (1929). « Für Fotomontage Futura ». *Gebrauchsgraphik*, vol. 6, no 3 ; César Domela. (1931) *Fotomontage. Catalogue d'exposition*. Berlin. etc.) et des ouvrages de photographie (Walter Dexel (1929). *Fotografie der Gegenwart* (« Photographie du présent»). Magdebourg...) dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. En s'appuyant sur les murs de revues, argumenter sur ce que serait le caractère répondant le mieux à la modernité technique.

Dans le collage *Les Montres Zénith*, Sonia Delaunay utilise le papier découpé pour réaliser les caractères. Plus récemment des artistes comme Jan Bons (*Jan Bons. Petit journal* n° 10 Galerie Anatome et <http://www.nago.nl/>) ont utilisé le papier déchiré pour réaliser des affiches. Analyser ce qui fait l'identité graphique de la marque, de la compagnie..., la typographie, les lettres et leur agencement, leur position dans l'espace, les techniques utilisées, les déclinaisons colorées et formelles.

À partir des propositions et des exemples précédents imaginer et réaliser une identité typographique pour une revue d'art contemporain centrée sur l'utilisation artistique des objets de consommation tels que tablettes et smartphones. Cette police pourra être construite selon une forme classique, réalisée sur la base de pictogrammes ou composée de signes graphiques, typographiques, mathématiques, d'émojis... (voir le site de Trafik : [www.lavitrinedetrafik.fr/](http://www.lavitrinedetrafik.fr/) ).

## 2.6. Architecture

Est-il possible de mettre en correspondances ou d'établir des liens entre la *Ville volante* (1928) de Georges Kroutikov, la maquette de la *Ciudad Hidroespacial* (1947) de Gyulia Kosice, la *Ville flottante* (2007) de Kisho Kurokawa et l'un des projets présentés dans l'accrochage « Modernités plurielles » ?

Rechercher sur la toile le maximum d'informations sur le projet et l'architecte retenus : la biographie de l'architecte, le lieu, les constructions et l'implantation urbaine (plan de la ville, plan masse, vues aériennes et images satellites, photographies et cartes postales...), puis argumenter sur les rapports entre l'utopie urbanistique et les réalisations, en s'appuyant par exemple sur l'analyse de *Plug-in City* (2000) d'Alain Buxle, *Plug-in City (La Ville-branchement)*. Peter Cook. 1964) et *Walking City (La ville ambulante)*. Ron Herron. 1964) du



collectif Archigram [ces œuvres figurent sur le site du Centre Pompidou].

À partir de ces réflexions proposer sous forme de croquis d'architecture ou de photographie retouchée, sur écran ou sur papier, sous forme d'écrit (article de revue grand public ou spécialisée, projet d'édile urbain ou d'architecte, texte d'association d'habitants, tract...) un projet de rénovation d'îlot urbain proche.

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

#### Le dossier Arts et techniques

Avant la visite, pour la préparation et l'utilisation en classe, le dossier *Arts et techniques*, à télécharger sur le site du Centre Pompidou, propose une approche philosophique documentée sur le sujet. Les propositions et les extraits d'œuvres d'Alain, Henri Bergson, Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, Martin Heidegger... qu'il cite n'ont donc pas été repris dans ce dossier.

[Art et technique. Un choix de textes philosophiques. Parcours d'œuvres dans les collections du musée.](#) Centre Pompidou. *Dossiers pédagogiques / Art et philosophie.*

**Extrait 1.** Walter Benjamin (1939, Deuxième version). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduction Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz. In *Œuvres III*. Paris : Gallimard Folio Essais, 2000, p. 276 et 301.

« [...] on pourrait dire : à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. Ce processus a valeur de symptôme ; sa signification dépasse le domaine de l'art. *On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit.*

[...] La possibilité technique de reproduire l'œuvre d'art modifie l'attitude de masse à l'égard de l'art. Très rétrograde vis-à-vis, par exemple d'un Picasso, elle adopte une attitude progressiste à l'égard, par exemple, d'un Chaplin. Le caractère d'un comportement progressiste tient ici à ce que les plaisirs du spectacle et de l'expérience s'associent, de façon directe et intime, à l'attitude de l'expert. »

**Extrait 2.** Filippo Tommaso Marinetti (20 février 1909). « Le Futurisme ». *Le Figaro*, p. 1 (téléchargeable sur Gallica). Voir aussi Centre Georges Pompidou (2009). *Dossiers pédagogiques - Parcours exposition. Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive.*

« Manifeste du Futurisme

[...] 4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux, tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille est plus belle que la *Victoire de Samothrace*.

[...] 11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées ; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitrail qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapeaux et des applaudissements de foule enthousiaste. »



**Extrait 3.** Francis Picabia (24 octobre 1915). « French Artists Spur on an American Art ». *New York Tribune*, section IV: 2, 3. Traduction J.-M.B.

“Almost immediately upon coming to America it flashed upon me that the genius of the modern world is in machinery and that through machinery art ought to find a most vivid expression... The machine has become more than a mere adjunct of human life. It is really a part of human life – perhaps the very soul. In seeking forms through which to interpret ideas or by which to expose human characteristics I have come at length upon the form which appears most brilliantly plastic and fraught with symbolism. I have enlisted the machinery of the modern world, and introduced it in my studio.”

« Presque immédiatement après mon arrivée en Amérique, un éclair m’a traversé l’esprit que la machine est le génie du monde moderne et que c’est à travers la machine que l’art doit trouver une expression plus vive ... La machine est devenue plus qu’un simple complément de la vie humaine. C’est vraiment une partie de la vie humaine – peut-être même son âme véritable. En cherchant des formes à travers lesquelles interpréter des idées ou pour exposer les caractéristiques humaines j’en suis venu à la longue à la forme qui semble plastiquement la plus brillante et la plus chargée de symbolisme. J’ai choisi la machinerie du monde moderne, et l’ai introduite dans mon atelier. »

**Extrait 4.** Walter Gropius (1919). *Manifest*. Berlin : Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung [<http://www.bauhaus.de/bauhaus1919/manifest1919.htm>]. Traduction J.-M.B.

“Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine "Kunst von Beruf". Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers.”

« Architectes, sculpteurs, peintres, nous devons tous revenir à l’artisanat. Car il n’y a pas de ‘professionnel de l’art’. Il n’y a pas de différence essentielle entre l’artiste et l’artisan. L’artiste est un artisan au superlatif. »

**Extrait 5.** Naum Gabo et Anton Pevsner (1920). *Manifeste* 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. Traduction Nathalie Brunet. Catalogue de l’exposition *Qu’est-ce que la sculpture moderne ?* Paris : Centre Pompidou, musée national d’art moderne, 1986. Voir aussi Centre Georges Pompidou. *Dossiers pédagogiques - Collections du Musée. Un mouvement, une période.* [Art cinétique](#)

Nous disons : Aucun des systèmes artistiques nouveaux ne résistera à la poussée de la demande de la nouvelle culture en formation tant que les bases mêmes de l’art ne seront pas assises sur le sol ferme des lois réelles de la vie. Tant que les artistes ne diront pas avec nous : tout est mensonge – seules sont véritables la vie et ses lois.

[...] 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. »

**Extrait 6.** Marinetti, Balla, Benedetta, Dottori, Fillia, Prampolini, Somenzi, Tato (22 septembre 1929). « Manifeste de l’aéropeinture », in « Prospettive di volo » *Gazzetta del Popolo*. Turin. Cité dans Gérard-Georges Lemaire (1995). *Futurisme*. Paris : Éditions du Regard. p. 80. Voir aussi Lista Giovanni (1973). *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*. Lausanne : L’Age d’Homme. p. 224-227.



« Noi Futuristi dichiariamo che:

1. le prospettive mutevoli del volo costituiscono una realtà assolutamente nuova e che nulla ha di comune con la realtà tradizionalmente costituita dalle prospettive terrestri;
2. gli elementi di questa nuova realtà non hanno nessun punto fermo e sono costruiti dalla stessa mobilità perenne;
3. il pittore non può osservare e dipingere che partecipando alla loro stessa velocità;
4. dipingere dall'alto questa nuova realtà impone un disprezzo profondo per il dettaglio e una necessità di sintetizzare e trasfigurare tutto;
5. tutte le parti del paesaggio appaiono al pittore in volo : a) schiacciate b) artificiali e) provvisorie d) appena cadute dal cielo;
6. tutte le parti del paesaggio accentuano agli occhi del pittore in volo i loro caratteri di: folto sparso elegante grandioso;
7. ogni aeropittura contiene simultaneamente il doppio movimento dell'aeroplano e della mano del pittore che muove matita, pennello o diffusore;
8. O il quadro o complesso plastico di aeropittura deve essere policentrico;
9. si giungerà presto a una nuova spiritualità plastica extra-terrestre. »

« Nous autres futuristes déclarons que :

1. les perspectives changeantes de vol constituent une réalité absolument nouvelle, et qui n'a rien de commun avec la réalité traditionnelle des perspectives terrestres ;
2. les éléments de cette nouvelle réalité n'ont aucune base ferme et sont construits par la mobilité même perpétuelle ;
3. le peintre ne peut observer et reproduire qu'en participant à cette même mobilité ;
4. peindre de haut cette nouvelle réalité impose un profond mépris du détail et une nécessité totale de synthèse et de transfiguration ;
5. toutes les parties du paysage apparaissent au peintre en vol, écrasées, artificielles, provisoires, à peine tombées du ciel ;
6. toutes les parties du paysage accentuent aux yeux du peintre en vol leur caractère : dense, dispersé, élégant, grandiose ;
7. toute aéropeinture renferme simultanément le double mouvement de l'aéroplane et de la main du peintre qui manie le crayon ou le pinceau ;
8. le tableau ou ensemble plastique d'aéropeinture doit être polycentrique ;
9. on arrivera bientôt à une nouvelle spiritualité plastique extra-terrestre ».

**Extrait 7.** Kurt Schwitters (1930). *Die neue Gestaltung in der Typographie*. p. 13.  
Traduction JMB. Voir Alexandre Dumas de Raully et Michel Wlassikoff (2011). *Futura. Une gloire typographique*. Norma Éditions.

“DIE GEEIGNETE SCHRIFT

FUTURA

ihre Vorzüge:

konstruktiv und bestimmt im Ausdruck,  
klar, exakte Formen, gleichmäßiger Lauf, schmucklos,  
elegant, rassig, klassisch rein, edel, ebenmäßig in den Verhältnissen, abstrakte Strenge,  
neutral, große Ruhe des Satzbildes, lebendig im Versalsatz, vielseitig,  
leicht lesbar, Betonung formaler Gegensätze der einzelnen Buchstaben, knapp, präzise,  
gespannt, bewegt charaktersvoll, technisch,  
geistreich trotz des sauberen Stils der Maschine, daher suggestive.

NICHT DAS KLEINE a

unterscheidet die Futura wesentlich,

Sondern Ihre Gestalt, Ihr Reichtum, Ihre Durcharbeit.“

« LE CARACTÈRE APPROPRIÉ FUTURA

ses avantages :

constructif et précis dans son expression,  
formes claires, exactes, traces proportionnelles, sans ornements,  
élégant, racé, classique, noble, harmonieux dans ses proportions, d'une sévérité  
abstraite,  
neutre, image très tranquille de l'alphabet, majuscules vivantes, variées



facile à lire, mettant l'accent de façon précise et mesurée sur les contrastes formels des différentes lettres  
vif, plein de caractère, technique  
plein d'esprit, malgré le style mécanique ; donc suggestif  
CE N'EST PAS LE a MINUSCULE  
qui fait toute la différence dans le Futura  
mais c'est son aspect, sa richesse, le travail consciencieux de sa création. »

**Extrait 8.** Henry Valensi (1936). Avant-propos d'André Devaux. *Le Musicalisme*. Paris : Sedrowski. p. 36. [<http://www.musicalisme.fr>]

« Les premières œuvres cubistes montraient aussi un côté évocateur et non représentatif, un dynamisme dans le temps, des recherches d'harmonies linéaires, et de rythmes.  
Les Futuristes, si prompts à adopter autrui, ne sont que de proches parents. Si, comme les Musicalistes, ils se sont bien inspirés de la vie moderne, ils en ont davantage vu la forme extérieure qu'ils n'ont senti son esprit intérieur. *Héritiers des portraitistes* de la Renaissance, ils ont vu la Machine dans son aspect extérieur qu'ils ont décomposé pour donner son dynamisme, tandis que les Musicalistes ont exprimé en quoi notre vie a changé en profondeur, grâce à son rythme accéléré, que la Machine synthétise ou facilite seulement. »

**Extrait 9.** László Moholy-Nagy (1936). « Photographie, forme objective de notre temps ». *Telehor*. n° 1-2. Repris in *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie* (1993). Traduction Catherine Wermester, Jean Kempf et Gérard Dallez. Paris : Gallimard Folio essais. 2007. p. 216-217. Voir Olivier Lugon (1998). « La photographie mise en espace. Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930) ». *Études photographiques*. n° 5 Novembre 1998. [<http://etudesphotographiques.revues.org/168>].

« À travers la photographie (et plus encore le film), nous avons acquis de nouvelles expériences de l'espace, avec leur aide et celle des nouvelles écoles d'architecture nous avons atteint à l'élargissement et à la sublimation de notre appréciation de l'espace. Par la compréhension de la nouvelle culture de l'espace - grâce aux photographes - l'humanité a acquis le pouvoir de percevoir son entourage et sa vraie existence avec des yeux nouveaux. »

**Extrait 10.** Victor Vasarely (1955). *Notes pour un manifeste* (dit le *Manifeste jaune*). Paris : Galerie Denise René. Voir aussi Centre Georges Pompidou. *Dossiers pédagogiques - Collections du Musée. Un mouvement, une période*. [Art cinétique](#)

« La **DIAPOSITIVE** sera à la peinture ce que le disque est à la musique : maniable, fidèle, complexe, autrement dit un document, un outil de travail, une oeuvre. Elle constituera une nouvelle fonction transitoire entre l'image fixe et la future image mouvante. • **L'ECRAN EST PLAN MAIS, PERMETTANT LE MOUVEMENT, IL EST AUSSI ESPACE. Il n'a donc pas deux, mais quatre dimensions.** Le 'mouvement-temps' illusoire de la composition pure, dans la nouvelle dimension offerte par l'écran, et grâce à l'unité, devient **mouvement réel**. [...] **Nous possédons donc, et l'outil et la technique, et enfin la science pour tenter l'aventure plastique - cinétique.** [...] L'investissement méthodique du **DOMAINE CINEMATOGRAPHIQUE par la discipline abstraite. Nous sommes à l'aube d'une haute époque. L'ERE DES PROJECTIONS PLASTIQUES SUR ECRANS PLATS ET PROFONDS, DANS LE JOUR OU L'OBSCURITE, COMMENCE.** »



**Extrait 11.** Jean Tinguely (1959). *Für Statik*. Tract lancé dans le ciel de Düsseldorf. Traduction J.-M.B. Voir aussi (1986). *1960, les nouveaux réalistes*. Paris : Musée d'Art moderne de la ville de Paris. p. 261.

#### FÜR STATIK

“Es bewegt sich alles, Stillstand gibt es nicht. Lasst Euch nicht von überlebten Zeitbegriffen beherrschen. Fort mit den Stunden, Sekunden und Minuten. Hört auf, der Veränderlichkeit zu widerstehen. SEID IN DER ZEIT – SEID STATISCH, SEID STATISCH – MIT DER BEWEGUNG. Für Statik. Im Jetzt stattfindenden JETZT. Widersteht den angstvollen Schwächeanfällen, Bewegtes anzuhalten, Augenblicke zu versteinern und Lebendiges zu töten. Gebt es auf, immer wieder 'Werte' aufzustellen die doch in sich zusammenfallen. Seid frei, lebt!”

Hört auf, die Zeit zu 'malen'. Lasst es sein, Kathedralen und Pyramiden zu bauen, die zerbröckeln wie Zuckerwerk. Atmet tief, lebt Jetzt, lebt auf und in der Zeit. Für eine schöne und absolute Wirklichkeit !”

#### POUR LA STATIQUE

« Tout bouge, il n'y a pas d'immobilité. Ne vous laissez pas dominer par des concepts temporels périmés. Laissez tomber les heures, les secondes et les minutes. Cessez de résister au changement. SOYEZ DANS LE TEMPS – SOYEZ STATIQUE – SOYEZ STATIQUE – AVEC LE MOUVEMENT. Pour la statique. Pour le présent se déroulant MAINTENANT. Résistez aux assauts effrayés de faiblesse, aux arrêts du mouvement, à la pétrification des instants, à la mort du vivant. Renoncez à ériger en permanence des 'valeurs' qui de toute façon s'effondrent. Soyez libre, vivez !

Arrêtez de 'peindre' le temps. Cessez de construire des cathédrales et des pyramides, qui s'effritent comme des confiseries. Respirez profondément, vivez dans le présent, vivez sur et dans le temps. Pour une réalité belle et absolue ! »

**Extrait 12.** , Gilbert Simondon (1982). « Sur la techno-esthétique ». *Papiers du Collège International de Philosophie*, n° 12, 1992.

« [...] la Tour Eiffel (tour de l'exposition) et le viaduc de Garabit sur la Truyère ont une indéniable force esthétique. À sa naissance, la tour Eiffel n'avait guère de fonctions pour justifier son érection sauf celle d'être un belvédère élevé. Mais elle a été bientôt la meilleure antenne d'émission de France. Et l'est encore et même de plus en plus : les aériens de télévision surmontent son dernier étage et la grandissent encore.

Garabit, sur la Truyère, est encore peut-être plus merveilleux, par la forme en chaînette inversée de son arc principal, et par le scellement dans les rochers des piliers. Et aussi parce qu'il est en pleine nature. Il traverse la nature et est traversé par elle. Et aussi et encore plus peut-être par les conditions de sa construction.

[...] Et depuis ce temps le viaduc existe en son unité, en sa pleine perfection. C'est bien une œuvre de techno-esthétique, parfaitement fonctionnelle, parfaitement réussie et belle, simultanément technique et esthétique, esthétique parce que technique, technique parce qu'esthétique. »

**Extrait 13.** Dominique Château (1999). *Duchamp et Duchamp*. Paris : L'Harmattan. p. 43.

« La modernité, c'est d'abord l'état actuel du monde, marqué par l'urbanisation, l'industrialisation et le machinisme, dont les artistes ne cessent de découvrir la puissance et l'attrait depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1912, Marcel [Duchamp] découvre l'aviation dans le Jura en compagnie d'Apollinaire et Picabia ; quelques temps après, il visite le Quatrième Salon de la locomotion aérienne avec Léger et Brancusi à qui il adresse cette remarque souvent citée : 'C'est fini la peinture. Qui ferait mieux que cette hélice ? Dis, tu peux faire ça ?' Un peu plus tard, après Picabia, qui voit dans New York 'la cité cubiste, la cité futuriste', qui 'exprime la pensée moderne dans son architecture, sa vie, son esprit', Duchamp intègre la métropole américaine dans ses modèles de créativité. Puisque la modernité est un donné en transformation constante, elle signifie à la fois l'imitation de l'actuel et sa création. »



#### 4. Correspondances. Extraits de textes complémentaires

**Extrait 1.** Michel-Eugène Chevreul (1839). *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries...* Paris : Pitois-Levrault. p. 7 et 14. [<http://gallica.bnf.fr>]

« Si l'on regarde à la fois deux zones inégalement foncées d'une même couleur, ou deux zones également foncées de couleurs différentes qui soient juxtaposées, c'est-à-dire contiguës par un de leurs bords, l'œil apercevra, si les zones ne sont pas trop larges, des modifications qui porteront dans le premier cas sur l'intensité de la couleur, et dans le second sur la composition optique des deux couleurs respectives juxtaposées. Or, comme ces modifications font paraître les zones, regardées en même temps, plus différentes qu'elles ne sont réellement, je leur donne le nom de contraste simultané des couleurs; et j'appelle contraste de ton, la modification qui porte sur l'intensité de la couleur, et contraste de couleur, celle qui porte sur la composition optique de chaque couleur juxtaposée. [...] Tous les phénomènes que j'ai observés dépendent d'une loi très simple, qui, dans le sens le plus général, peut être énoncée en ces termes : dans le cas où l'œil voit en même temps deux couleurs contiguës, il les voit les plus dissemblables possibles, quant à leur composition optique et quant à la hauteur de leur ton. Il peut donc y avoir à la fois contraste simultané de couleur proprement dit et contraste de ton. »

**Extrait 2.** « Les artistes contre la Tour Eiffel. Lettre ouverte adressée à M. Alphand, commissaire de l'Exposition » et Eiffel Gustave. « Réponse à la Lettre ouverte adressée à monsieur Alphand. « Les artistes contre la Tour Eiffel ». Le *Temps* (14 février 1887). p. 2. (la lettre et la réponse sont téléchargeables sur Gallica)

« Nous venons, écrivains, peintres, sculpteurs, architectes, amateurs passionnés de la beauté, jusqu'ici intacte, de Paris, protester de toutes nos forces, de toute notre indignation, au nom du goût français méconnu, au nom de l'art et de l'histoire français menacés, contre l'érection, en plein cœur de notre capitale, de l'inutile et monstrueuse Tour Eiffel, que la malignité publique, souvent empreinte de bon sens et d'esprit de justice, a déjà baptisée du nom de « Tour de Babel ».

Sans tomber dans l'exaltation du chauvinisme, nous avons le droit de proclamer bien haut que Paris est la ville sans rivale dans le monde. Au-dessus de ses rues, de ses boulevards élargis, du milieu de ses magnifiques promenades, surgissent les plus nobles monuments que le genre humain ait enfantés. L'âme de la France, créatrice de chefs-d'œuvre, resplendit parmi cette floraison auguste de pierres. L'Italie, l'Allemagne, les Flandres, si fières à juste titre de leur héritage artistique, ne possèdent rien qui soit comparable au nôtre, et de tous les coins de l'univers Paris attire les curiosités et les admirations.

Allons-nous donc laisser profaner tout cela ? La ville de Paris va-t-elle donc s'associer plus longtemps aux baroques, aux mercantiles imaginations d'un constructeur de machines, pour s'enlaidir irréparablement et se déshonorer ? Car la Tour Eiffel, dont la commerciale Amérique elle-même ne voudrait pas, c'est, n'en doutez point, le déshonneur de Paris. Chacun le sent, chacun le dit, chacun s'en afflige profondément, et nous ne sommes qu'un faible écho de l'opinion universelle, si légitimement alarmée.

Enfin lorsque les étrangers viendront visiter notre Exposition, ils s'écrieront, étonnés : « Quoi ? C'est cette horreur que les Français ont trouvée pour nous donner une idée de leur goût si fort vanté ? » Et ils auront raison de se moquer de nous, parce que le Paris des gothiques sublimes, le Paris de Jean Goujon, de Germain Pilon, de Puget, de Rude, de Barye, etc., sera devenu le Paris de M. Eiffel.

Il suffit d'ailleurs, pour se rendre compte de ce que nous avançons, de se figurer un instant une tour vertigineusement ridicule, dominant Paris, ainsi qu'une gigantesque cheminée d'usine, écrasant de sa masse barbare Notre-Dame, la Sainte-Chapelle, le dôme des Invalides, l'Arc de triomphe, tous nos monuments humiliés, toutes nos architectures rapetissées, qui disparaîtront dans ce rêve stupéfiant. Et pendant vingt ans, nous verrons s'allonger sur la ville entière, frémissante encore du génie de tant de siècles, nous verrons s'allonger comme une tache d'encre l'ombre odieuse de l'odieuse colonne de tôle boulonnée. »



« Quels sont les motifs que donnent les artistes pour protester contre le maintien de la tour ? Qu'elle est inutile, monstrueuse ! Que c'est une horreur ! Nous parlerons de l'utilité tout à l'heure. Ne nous occupons pour le moment, que du mérite esthétique sur lequel les artistes sont plus particulièrement compétents. Je voudrais bien savoir sur quoi ils fondent leur jugement. Car, remarquez-le, monsieur, cette tour, personne ne l'a vue et personne, avant qu'elle ne soit construite, ne pourrait dire ce qu'elle sera. On ne la connaît jusqu'à présent que par un simple dessin géométral qui a été tiré à des centaines de mille d'exemplaires. Depuis quand apprécie-t-on un monument au point de vue de l'art sur un dessin géométral ?

Et, si ma tour, quand elle sera construite, au lieu d'une horreur était une chose belle et intéressante, les artistes ne regretteraient-ils pas d'être partis si vite et si légèrement en campagne contre la conservation d'un monument qui est encore à construire ? Qu'ils attendent donc de l'avoir vue. Je vous dirai toute ma pensée et toutes mes espérances. Je crois, moi, que ma tour sera belle. Parce que nous sommes des ingénieurs, croit-on donc que la beauté ne nous préoccupe pas dans nos constructions et qu'en même temps que nous faisons solide et durable nous ne nous efforçons pas de faire élégant ? Est-ce que les véritables conditions de la force ne sont pas toujours conformes aux conditions secrètes de l'harmonie ? Le premier principe de l'esthétique architecturale est que les lignes essentielles d'un monument soient déterminées par la parfaite appropriation à sa destination. De quelle condition ai-je eu, avant tout, à tenir compte dans ma tour ? De la résistance au vent. Eh bien ! je prétends que les courbes des quatre arêtes du monument telles que le calcul me les a fournies, donneront une impression de beauté, car elles traduiront aux yeux la hardiesse de ma conception. »

**Extrait 3.** Sonia Delaunay avec la collaboration de Jacques Damase et de Patrick Raynaud (1978). *Nous irons jusqu'au soleil*. Paris : Robert Laffont. 1978. Voir « Textes. Ce que disent les artistes » in dossier pédagogique *La couleur, op. cit.* Voir aussi *Robert et Sonia Delaunay. Le centenaire* (1985). Catalogue. Paris : éditions Paris/Musées/SAMAM.

« Tous les peintres ont étudié la lumière, mais c'était la lumière posée sur des objets, c'était une lumière complètement descriptive. Tandis que là, nous nous sommes attaqués à l'origine de la lumière, c'est-à-dire le soleil, la lune, c'est-à-dire le prisme des couleurs, quelque chose effectivement qui semblait une bombe dans l'histoire de la peinture.[...] Les lois scientifiquement découvertes par Chevreul et vérifiées par lui sur l'expérience de couleurs pratiques, furent observées par Robert et par moi dans la nature, en Espagne et au Portugal où l'irradiation de la lumière est plus pure, moins brumeuse qu'en France. La qualité même de cette lumière nous permit d'aller plus loin que Chevreul et de trouver, en plus des accords fondés sur des contrastes, des dissonances, c'est-à-dire des vibrations rapides qui provoquent une exaltation plus grande de la couleur par le voisinage de certaines couleurs chaudes et froides. »

**Extrait 4.** Guillaume Apollinaire (1913). « Zone ». *Alcools*.

« J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom  
Neuve et propre du soleil elle était le clairon  
Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes  
Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent  
Le matin par trois fois la sirène y gémit  
Une cloche rageuse y aboie vers midi  
Les inscriptions des enseignes et des murailles  
Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent  
J'aime la grâce de cette rue industrielle  
Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes. »

**Extrait 5.** Blaise Cendrars (1919). « La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France », *Du monde entier*.

« Les rythmes du train  
La "moelle chemin-de-fer" des psychiatres américains  
Le bruit des portes des voix des essieux grinçant sur les rails congelés



Le ferlin d'or de mon avenir  
Mon browning le piano et les jurons des joueurs de cartes dans le compartiment d'à côté  
L'épatante présence de Jeanne  
L'homme aux lunettes bleues qui se promenait nerveusement dans le couloir et me regardait en passant  
Froissis de femmes  
Et le sifflement de la vapeur  
Et le bruit éternel des roues en folie dans les ornières du ciel  
Les vitres sont givrées  
Pas de nature! »

**Extrait 6.** André Gide (1923). *Si le grain ne meurt*, p. 519-520.

« Un autre jeu dont je raffolais, c'est cet instrument de merveilles qu'on appelle kaléidoscope : une sorte de lorgnette qui, dans l'extrémité opposée à celle de l'œil, propose au regard une toujours changeante rosace, formée de mobiles verres de couleur emprisonnés entre deux feuilles transparentes. L'intérieur de la lorgnette est tapissé de miroirs où se multiplie symétriquement la fantasmagorie des verres que déplace entre les deux feuilles le moindre mouvement de l'appareil. Le changement d'aspect des rosaces me plongeait dans un ravissement indicible. Je revois encore avec précision la couleur, la forme des verroteries : le morceau le plus gros était un rubis clair ; il avait forme triangulaire ; son poids l'entraînait d'abord et par dessus l'ensemble qu'il bousculait. Il y avait un grenat très sombre à peu près rond ; une améthyste en lame de faux ; une topaze dont je ne revois plus que la couleur ; un saphir et trois petits débris mordorés. Ils n'étaient jamais tous ensemble sur scène ; certains restaient cachés complètement ; d'autres à demi, dans les coulisses, de l'autre côté des miroirs ; seul le rubis, trop important, ne disparaissait jamais tout entier. Mes cousines qui partageaient mon goût pour ce jeu, mais s'y montraient moins patientes, secouaient à chaque fois l'appareil afin d'y contempler un changement total. Pour moi je ne procédais pas de même : sans quitter la scène des yeux, je tournais le kaléidoscope doucement, doucement, admirant la lente modification de la rosace. Parfois l'insensible déplacement d'un des éléments entraînait des conséquences bouleversantes. J'étais autant intrigué qu'ébloui, et bientôt voulus forcer l'appareil à me livrer son secret. Je débouchai le fond, dénombrai les morceaux de verre, et sortis du fourreau de carton trois miroirs ; puis les remis, mais, avec eux, plus que trois ou quatre verroteries. L'accord était pauvre ; les changements ne causaient plus de surprise ; comme on suivait bien les parties ! comme on comprenait bien le pourquoi du plaisir ! »



## 5. Bibliographie

- Catherine Grenier (2013). *Modernités plurielles 1905-1970*. Paris : Centre Pompidou.
- Theodor W. Adorno (1966-1969). *Théorie esthétique*. Traduction Marc Jimenez et Eliane Kaufholtz. Paris : Klincksieck, 1995
- Giorgio Agamben (2006). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Traduction Martin Rueff. Paris : Payot & Rivages. 2007
- Alain (1920). *Système des Beaux-Arts*. Paris : Gallimard. (disponible sur le site *Les classiques des sciences sociales* : <http://classiques.ugac.ca/> ).
- Gaston Bachelard (1953). *Le matérialisme rationnel*. Paris : PUF. 1972.  
<http://classiques.ugac.ca/>
- Walter Benjamin (1939, Deuxième version). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduction Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz. In *Œuvres III*. Paris : Gallimard Folio Essais, 2000. <http://classiques.ugac.ca/> . Est aussi disponible sur le site *Les classiques des sciences sociales : Petite histoire de la photographie*]
- Henri Bergson (1939). *La pensée et le mouvant. Essais et conférences* (1969). Articles et conférences datant de 1903 à 1923. Paris : P.U.F. 1969 <http://classiques.ugac.ca/>
- Jean-Louis Déotte (2004). *L'époque des appareils*. Paris : Lignes & Manifeste.
- Martin Heidegger (1953). « La question de la technique ». in *Essais et conférences*. Traduction André Préau. Paris : Gallimard, 1958.
- Martin Heidegger (1953). « L'Origine de l'œuvre d'art » in *Chemins qui ne mènent nulle part*. Traduction Wolfgang Brokmeier. Paris : Gallimard, 1962.
- Gilbert Simondon (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier. 2012.
- Gilbert Simondon (1982). « Sur la techno-esthétique ». *Papiers du Collège International de Philosophie*, n° 12, 1992

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

- [Alexander Calder. Les années parisiennes \(1926-1933\)](#) (2009)
- [Cercles et carrés](#) (2013)
- Clerc-Renaud Bernard (2012). *Jean Tinguely : Requiem pour une feuille morte* (1967). Focus sur une œuvre. Vidéo. 4' 25"
- [Danser sa vie](#) (2012).
- [De la lettre à l'image. Un choix d'œuvres dans les collections du musée.](#)
- [Découvrir l'architecture du Centre Pompidou](#) (2007)
- [Expérimentations photographiques en Europe. Des années 1920 à nos jours](#) (2008)
- [Fernand Léger, dans les collections du Musée.](#)
- [Futurisme, rayonnisme, orphisme. Les avant-gardes avant 1914](#) (2005)
- [L'art cinétique, dans les collections du Musée](#) (2010)
- [L'identité visuelle du Centre Pompidou](#)
- [L'objet dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle](#) (2004)
- [L'œuvre de Marcel Duchamp.](#)
- [La diffusion de l'art à travers les revues.](#)
- [La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film](#) (2009)
- [Le cubisme, dans les collections du Musée](#) (2007)
- [Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive](#) (2009)
- [Le fauvisme et ses influences sur l'art moderne](#) (2001).
- [Le mouvement des images](#) (2006)
- [Le nouveau réalisme](#) (2002)
- [Les avant-gardes avant 1914 : futurisme, rayonnisme, orphisme.](#)
- [Naissance de l'art abstrait](#) (2007).
- [Paris-Delhi-Bombay. L'Inde vue par des artistes indiens et français...](#) (2011).
- [La couleur.](#) (2001)
- [Art et technique. Un choix de textes philosophiques. Parcours d'œuvres dans les collections du musée.](#) (2013)



### **Catalogues d'exposition**

Architectures en France - Modernité / Post-Modernité. (1981)  
Charlotte Perriand. (2005)  
Frantisek Kupka. (2003)  
Images et imaginaires d'architecture. Dessin. Peinture. Photographie. Arts Graphiques.  
Théâtre. Cinéma en Europe... (1984)  
Laszlo Moholy-Nagy. (1976)  
Le Futurisme à Paris : Une avant-garde explosive. (2008)  
Nathalie Gontcharova, Michel Larionov. (1995)  
Paris - Delhi - Bombay... (2011)  
Paris- Moscou 1900 - 1930. (1979)  
Paris Paris 1937-1957 Créations en France. (1981)  
Paris-Berlin (1900-1933). (1992)  
Robert Delaunay, 1906-1914. (1999)  
Sons & Lumières : Une histoire du son dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle. (2004)



## 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 du collège et L1.1, 2, 3, L2.1, 2, 3 et L3.1, 2, 3 pour les tableaux et items concernant le lycée.*

Collège		
Thématique « Arts, techniques, expressions »		
Définition	Pistes d'étude	Repères
Cette thématique permet d'aborder les œuvres d'art comme support de connaissance, d'invention, l'expression en relation avec le monde technique.	* <i>L'œuvre d'art et l'influence des techniques</i> : œuvre d'ingénieur ou d'inventeur (chronophotographie, cinématographe) ; liée à l'évolution technique (architecture métallique, en verre, etc.) ou à des techniques spécifiques (perspective, anamorphose, enregistrement, etc.).	Inventions, innovations techniques et technologique.
	* <i>L'œuvre d'art et la technique, source d'inspiration</i> (mouvement, vitesse, machine, industrie, etc.). <i>Les grandes figures artistiques et techniques</i> (Icare, Dédale, Golem, Frankenstein, Faust, etc.).	Supports, outils. Figures, concepts, métaphores technique.
	* <i>L'œuvre d'art et la prouesse technique</i> : preuve d'ingéniosité (automates, robots, etc.) ou de virtuosité liée à une contrainte formelle ou technique (art cinématique, etc.).	Virtuosité, etc.
Lycée 3. CHAMP SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE		
Thématique « Arts, contraintes, réalisations »		
Définition	Pistes d'étude	Repères
Cette thématique permet de souligner les contraintes qui conditionnent la création, la réalisation et la diffusion de l'œuvre d'art.	* L'art et la contrainte : la contrainte comme obstacle à la création (contraintes extérieures : économiques, politiques et sociales, etc.) ; la contrainte comme source de créativité (contraintes que s'impose l'artiste). Les contraintes de diffusion (composition/ notation/ interprétation musicales; expositions monumentales, mises en scène, machineries théâtrales, etc.).	Règles, principes, démarches.  Commandes, programmes, contrats.
	* <i>L'art et les étapes de la création</i> (palimpsestes, esquisses, essais, brouillons, repentirs, adaptations, variantes, <i>work in progress</i> , etc.).	Idée première, genèse, gestation, projet, réalisation.
	* L'art et l'échec : œuvres restées virtuelles (inachevées, non réalisées, restées à l'état de simulation, de projet, de synopsis, de rêve, etc.) ; l'artiste face à l'échec (inachèvement, sublimation, dépassement, etc.).	Inachèvement, échec.

Lycée 3. CHAMP SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE		
Thématique « Arts, sciences et techniques »		
Définition	Pistes d'étude	Repères
Cette thématique invite à souligner les relations entre l'art, la science et la technique, et leurs incidences sur la création.	* <i>L'art et les innovations scientifiques et techniques</i> du passé ou actuelles (béton armé, verre, etc.). Les technologies numériques en arts plastiques, cinéma, design, littérature, musique, théâtre. L'objet technique dans l'œuvre d'art (formes et fonctions).	Invention, expérimentation, réalisation.
	* <i>L'art et la démarche scientifique et/ou technique</i> : processus de conception, de réalisation, d'expérimentation. Les concepts scientifiques et l'art (transpositions, analogies, convergences, créations, etc.).	Concept, connaissance. Mécanisation, reproduction technique; originalité, « aura », etc.
	* <i>L'art et son discours sur les sciences et techniques</i> (utopie, critique) ; la technique comme motif d'inspiration (éloge du progrès, dénonciation de l'entropie, etc.). Les figures, thèmes et mythes de l'univers technique et scientifique (l'automate, la machine, le robot, l'ingénieur, le savant, etc.).	Représentations de la technique et de la science.
Lycée 3. CHAMP SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE		
Thématique « Arts, informations, communications »		
Définition	Pistes d'étude	Repères
Cette thématique invite à replacer l'œuvre d'art dans la circulation des échanges symboliques et à interroger ses rapports avec le monde de l'information.	* L'art, l'information et la communication : concepts (code, émetteur, récepteur, rhétorique, sémiotique, effets, etc.) ; genres patrimoniaux (vitraux médiévaux, gazettes, almanachs, placards, dazibao, réclames, etc.) et contemporains (affiches publicitaires et politiques ; médias écrits ; cinéma documentaire, reportages radiophoniques télévisuels ou cinématographiques, etc.).	Techniques de communication. Médias, journaux, télécommunications
	* L'art et l'utilisation des techniques d'information et de communication (le télégraphe, les écrans, la photocopie, internet, etc.). L'art et ses relations avec les médias.	Code, émetteur, récepteur. Messages
	* <i>L'art et ses fonctions</i> : émouvoir, exprimer, plaire, enseigner ( <i>dulce/ utile</i> ; <i>placere/ docere</i> ), attester, témoigner, convaincre, informer, galvaniser, tromper, choquer, etc.	Fonctions de l'art.