



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

THÉMATIQUE : Arts, États et pouvoir

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

Contact :

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

Concepteur-rédacteur :

Jean-Marie Baldner



THÉMATIQUE : Arts, États et pouvoir

Dans l'imaginaire collectif la modernité pose, plus que beaucoup d'autres époques, la question de la conciliation entre les enjeux esthétiques et les enjeux politiques. De nombreux artistes engagés avec ou contre les pouvoirs politiques, économiques, sociaux, esthétiques dans l'émancipation ou la normalisation des idées, dans l'émancipation ou la formation des peuples, se sont pensés un rôle, une fonction et une place dans la marche du temps et l'accomplissement de l'histoire, que traduit, dans les déclarations comme dans la lutte, la notion militaire d'avant-garde.

Modernités plurielles, étayé par les critiques et les recherches actuelles, révèle les ambiguïtés et les oublis d'une interprétation sous forme d'évolution conventionnelle, linéaire et aut centrée, en lien plus ou moins étroit avec les événements politiques, telle qu'elle apparaît encore souvent dans les manuels scolaires, pour faire du musée « le premier lieu d'expression publique [d'un] chantier historique collectif, ainsi que des nouvelles narrations qui en émaneront » (Catherine Grenier, « Le monde à l'envers ? », *Modernités plurielles 1905-1970*, Paris, Centre Pompidou, 2013, p. 18).



1. Le parcours *Arts, États et pouvoir* dans « Modernités plurielles »

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

- Marie José Rodriguez (2013) *Modernités plurielles. Une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 à 1970. Les réalismes.*
- Vanessa Morisset (2009) *La Diffusion de l'art à travers les revues*

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

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

Ref. B.O	Salle	Œuvre 1	Œuvre 2	Références et dossiers	Correspondances
C1 C2 C3 L1.2 L3.1 L3.3	Rue Sud - entrée	Ismaël De La Serna (1900-1968), <i>Europe</i> (1935), Titre attribué : <i>composition fantastique</i> , Huile sur toile, 200,5 x 123,5 cm.		Marie José Rodriguez (2013) <i>Modernités plurielles. Une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 à 1970. Les réalismes.</i>	Paul Hindemith, <i>Mathis des Malers</i> . 1933-1935. Olivier Messiaen, <i>Quatuor pour la fin du temps</i> . 1940. René Clément, <i>Paris brûle-t-il ?</i> 1966, d'après Larry Collins et Dominique Lapierre, Paris, Robert Laffont, 1964. <i>Resisting the Present. Mexico 2000-2012</i> , Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, 2012.
C2 L3.3	Terrasse Sud	Germaine Richier (1904-1959), <i>L'Orage</i> 1947 - 1948, Bronze, 200 x 80 x 52 cm (Atelier Alexis Rudier).	Germaine Richier, <i>L'Ouragane</i> , 1948-1949, Bronze, 179 x 67 x 50 cm (Susse Fondateur)		Blaise Cendrars (1945), <i>L'homme foudroyé</i> , Paris, Gallimard Folio, 1973.
C2 L1.1	S3	Anonyme, <i>Le combat du glorieux Erouslan chevauchant le serpent pour sauver la tsarine Anastasia</i> , 1880 - 1900 <i>Loubok</i> Gravure rehaussée de couleurs, 35,3 x 44 cm			<i>Almanach der Blaue Reiter</i> (Vassily Kandinsky)
C2 L1.1 L3; 3	S5	Jacques Villon (1875-1963), <i>Soldats en marche</i> 1913, Huile sur toile, 65 x 92 cm.		Marie-José Rodriguez (2008) <i>Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive.</i> Vanessa Morisset (2007) <i>Futurisme, rayonnisme, orphisme. Les avant-gardes avant 1914.</i>	



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

C1 C2 L2.1 L3.3	S6	Fernand Léger (1881-1955), <i>Le réveil-matin (Le réveil-matin)</i> , 1914, Huile sur toile, 100 x 81 cm.	Fernand Léger, <i>Liberté</i> , 1953, Crayon, lettres imprimées et huile sur toile, 31,8 x 130 cm.	Vanessa Morisset, Florence Thireau (2010) <i>Fernand Léger</i> .	Paul Eluard (1942), « Liberté », <i>Poésie et vérité</i> , repris in <i>Œuvres complètes</i> , tome 1, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 1105-1107. Paul Eluard, Fernand Léger, <i>Liberté, j'écris ton nom</i> , Paris, Seghers, 1953. Jean Lurçat (1892-1966), <i>Liberté (Poème de Paul Eluard)</i> , 1943, Tapisserie, laine 4 fils 8/10 au cm, 283 x 330,5 cm.
L3.2 L3.3	S10	Alexandre Hogue (1898-1994), <i>Drought survivors</i> (Les rescapés de la sécheresse – le dernier survivant), 1936, Huile sur toile, 76,5 x 122 cm	Alexandre Hogue. <i>Oil in the Sandhills</i> (Pétrole dans les dunes), 1944, Huile sur toile, 77 x 107 cm.		Walker Evans (1903-1975), MOMA, <i>Farm Security Administration Library of Congress</i> . Dorothea Lange (1895-1955), MOMA, <i>Farm Security Administration Library of Congress</i> .
C1 C2 L2.1 L2.2 L3.1	S13	Alexandre Rodtchenko (1891-1956), <i>L'Armée rouge</i> , 1935. Photogramme, épreuve gélatino-argentique, 34,2 x 26,5 cm.	Alexandre Rodtchenko. <i>Gymnastique</i> , 1935, Epreuve gélatino-argentique, 58 x 40,5 cm. Alexandre Rodtchenko. <i>Pionnier jouant de la trompette</i> , 1930, Epreuve gélatino-argentique, 38,5 x 29,5 cm.		Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein (1898-1948), <i>Le Cuirassé Potemkine</i> , 1925, musique Edmund Meisel, Dimitri Chostakovitch ; <i>Octobre</i> , 1927 ; <i>Que Viva Mexico</i> , 1932, musique Emine Kharchatourian, Sergei Skaïpka, Vladimir Tsetline ; <i>Ivan le Terrible</i> , 1944-1946, musique Sergueï Prokofiev.
C1 L2.1 L3.2	S14	Vladimir Tatline (1885-1953), <i>Maquette du monument à la troisième internationale</i> (1919/1979), Bois et métal, 420 x 300 cm.			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 Mikhaïlovitch Eisenstein (1898-1948) (1929), <i>La Ligne générale</i> , 1929, film 35mm nb muet, 121'. Dziga Vertov (1896-1954), <i>L'Homme à la caméra</i> , 1929.
C1 L2.1 L3.2	S14	Pavel Mansouroff (1896-1983), <i>Banderole. Projet de décoration de la Place Rouge pour le 1er mai 1921</i> , Aquarelle sur papier, 30,5 x 48,2 cm.	Pavel Mansouroff. <i>Esquisse pour l'édification d'une tribune I, II et III</i> [1921], Encre, aquarelle et gouache sur papier, 55,5 et 56 x 37,5 cm.		Dziga Vertov (1896-1954), <i>Trois chants sur Lénine</i> , 1934, Musique Yuri Shaporin, 60' nb.
C1 L2.1 L3.2	S14	Alexandra Exter (1882-1949) <i>Construction pour scène plastique et gymnastique</i> , 1923, Crayon, encre de Chine, aquarelle et gouache sur papie, 47,4 x 54 cm			
C1 L2.1 L3.2	S14	Boris Iofan (1891-1976), <i>Palais des Soviets, Moscou</i> , 1934 - 1935 Projet lauréat du concours, non réalisé Perspective (1933) Mine de plomb sur papier Dessin d'architecture, 35 x 43 cm (Avec Vladimir Guelfreikikh et Vladimir Chtchouko)	Boris Iofan. <i>Palais des Soviets, Moscou</i> , 1931 - 1939. Mine de plomb sur papier, 28,5 x 39,7 cm (Avec Vladimir Guelfreikh et Vladimir Chtchouko), Projet lauréat du concours, non réalisé. Esquisses.		
C1	S14	Kasimir Malevitch (1878-1935), <i>Thèmes pour des</i>	Kasimir Malevitch. <i>Ornements</i>	Vanessa Morisset (2003) <i>La</i>	



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

L2.1 L3.2		<u>monuments architecturaux</u> dans des parcs et sur des places. 1927 – 1932, Plâtre, 58 cm.	<u>suprématistes</u> , 1927-1978, Plâtre. 27,5 x 45 x 60 cm.	<u>naissance de l'art abstrait</u> . Marie-José Rodriguez (2012) <u>Le monochrome. Parcours dans les collections modernes et contemporaines. 2011-2012.</u>	
C1 L3.1 L3.3	S18	<u>Candido Portinari</u> (1903-1962), <u>Composition</u> . 1945, Huile sur toile, 179x150 cm.			<u>Candido Portinari, Série Biblica</u> . 1942-1943 sur le site dédié à <u>Candido Portinari</u> <u>Pablo Picasso</u> (1881-1973), <u>Guernica</u> , 1937, Huile sur toile, 349,3 x 776,6 cm. <u>Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia</u> . <u>Luis Quintanilla</u> (1893-1978), <u>Dibujos de Guerra</u> , 1937 et <u>Franco's Black Spain</u> , 1938, <u>Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia</u> .
C1 L2.1 L2.2	Rue centre	<u>Erwin Blumenfeld</u> (1897-1969), <u>Le Dictateur</u> , 1937, Epreuve gélatino-argentique, collée sur carton, 10,4 x 8 cm.	<u>Francis Picabia</u> (1879 - 1953), <u>L'Adoration du veau</u> , 1941 – 1942, Huile sur toile, 106 x 76,2 cm.		<u>John Heartfield</u> (1891-1968), Voir <u>John Heartfield : photomontages politiques 1930-1938</u> , Strasbourg, Musées de Strasbourg. <u>The blind man</u> , New York, n° 1 avril 1917, n° 2, mai 1917, <u>The International Dada Archive</u> at The University of Iowa Libraries. <u>André Masson</u> . <u>Paysage franquiste</u> . 1937, Encre de Chine sur papier, 38,7 x 62,8 cm.
C1 L2.1 L2.2 L3.1 L3.3	Rue centre	<u>Jean Fautrier</u> (1898-1964), <u>Tête d'otage</u> , 1945, Huile sur papier marouflé sur toile, 35 x 27 cm.	<u>Jean Fautrier</u> . <u>Tête de partisan</u> , 1956, Huile, colle, pastel, aquarelle sur papier marouflé sur toile, 27 x 22 cm, Inscriptions : « Sur l'écho de mon enfance / j'écris ton nom : Liberté » / F [...]	<u>Vanessa Morisset</u> (2007) <u>Les œuvres et leur contexte. Accrochage des collections modernes (1906-1960)</u> . <u>Fautrier. Dossier pédagogique</u> , Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.	<u>Jean Fautrier</u> , <u>Oradour 1943</u> , in <u>Fautrier l'enragé</u> , 1949, héliogravure, eau-forte et aquarelle, 28,7 x 23,2 cm (Cabinet des estampes, Genève). <u>Paul Eluard</u> (1942), « Liberté », <u>Poésie et vérité</u> , repris in <u>Œuvres complètes</u> , tome 1, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 1105-1107. <u>Francis Poulenc</u> , <u>Figure humaine</u> , 1943, cantate pour double chœur mixte. <u>André Masson</u> (1896-1987), <u>La résistance</u> , 1944, Huile sur toile. 176 x 139 cm. <u>Philippe Baraduc</u> , <u>Fautrier l'enragé</u> avec Jean Fautrier et Jean Paulhan, Les films de la Lanterne – ORTF, 1964, INA, 15'10''.
C1 L2.1 L2.2 L2.3	S20	<u>Max Ernst</u> (1891 - 1976), <u>Ubu Imperator</u> , 1923 Huile sur toile, 81 x 65 cm.		<u>Pierre Ryngaert</u> (2009) <u>La subversion des images. Surréalisme, photographie, film</u> .	<u>Alfred Jarry</u> (1896), <u>Ubu roi</u> , Paris, Libro, 2013. <u>Georges Rouault</u> (1871-1958), <u>Ubu roi (harmonie verte et rose)</u> de la série : <u>Réincarnations du Père Ubu</u> , 1929 – 1939, Huile sur papier marouflé sur toile, 39,2 x 27 cm. <u>Victor Brauner</u> , <u>Force de concentration de Monsieur K</u> . 1934, Huile sur toile, celluloïd, papier, fil de fer, 148,5 x 295 cm. <u>Dora Maar</u> (1907-1997), <u>Portrait d'Ubu</u> , 1936, Epreuve gélatino-argentique. 24 x 18 cm. <u>Le Corbusier</u> (1887-1965), <u>Ubu IV</u> , 1940 – 1944, Huile sur toile, 100 x



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

					80 cm.
C1 L2.3	V21	Victor Luciano Rebuffo (1903-1983), Ensemble de quinze gravures (1931-1955) : <i>La Rebelión</i> , 1935, 32 x 25,5 cm ; <i>Manifestación</i> , 1933, Xylographie avec encre de Chine sur papier végétal, 13,5 x 21 cm.			
C1 L2.3	S22	Demetrio Urruchúa (1902-1978), <i>Muertos en lucha</i> (Morts en lutte), 1936, Monotype à l'encre sur papier, 66 x 52 cm.	Demetrio Urruchúa. <i>Combatiente</i> , 1936, Monotype à l'encre sur papier, 52 x 66 cm.		
C1 L2.1 L2.2 L2.3 L3.1 L3.3	S24	Otto Dix (1891-1969), <i>Erinnerungen an die Spiegelsäle von Brüssel</i> (Souvenirs de la galerie des glaces à Bruxelles), 1920, Huile et glacis sur fonds d'argent sur toile, 124 x 80,4 cm.			Otto Dix, <i>Die sieben Totsünden</i> (Les Sept Péchés capitaux), 1933, technique mixte sur bois, 179 x 120,5 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
C1 L2.1 L2.3 L3.3	S26	George Grosz (Georg Ehrenfried Gross dit, 1893-1959), <i>Weg allen Fleisches II</i> (Ainsi va toute chair II), 1931, Huile sur toile, 100,5 x 81 cm.			George Grosz, <i>Cain ou Hitler en enfer</i> , 1944, Huile sur toile, 124,5 x 99 cm, Reproduction sur le site de l'Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux.
C1 L2.1 L2.3 L3.3	S27	Victor Brauner (1903-1966 Paris), <i>Hitler</i> , 1934, Huile sur carton, 22 x 16 cm.	Victor Brauner, <i>Sans titre</i> (<i>Hindenburg</i>), 1935 - 1936, Encre et aquarelle sur papier collé sur carton, 49,7 x 32,4 cm.	Alice Fleury et Florence Thireau (2010) <i>Big Bang subversion</i> .	Victor Brauner, <i>Force de concentration de Monsieur K.</i> 1934, Huile sur toile, celluloïd, papier, fil de fer, 148,5 x 295 cm.
C1 L2.1 L2.3 L3.3	S27	Stefan Themerson (1910-1988), <i>Franciszka Themerson</i> (1907-1988), <i>Calling Mr Smith</i> , 1943. Film cinématographique 35 mm noir et blanc et couleur, sonore, 8'48", Producteur Polish Film Unit.			
C1 L2.1 L2.3 L3.3	S27	Luis Fernandez (1900-1973), <i>Tête de taureau</i> Titre attribué : <i>Libération du peuple espagnol</i> , Vers 1939, Détrempe sur toile, 180 x 251 cm.	Luis Fernandez, <i>Tête de cheval mort</i> , Vers 1939, Tempera sur papier filigrané, contrecollé sur contreplaqué, 76 x 106 cm.		Candido Portinari (1903-1962), <i>Série Biblica</i> , 1942-1943 sur le site dédié à Candido Portinari. Pablo Picasso (1881-1973), <i>Guernica</i> . 1937, Huile sur toile. 349,3 x 776,6 cm, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia. Luis Quintanilla (1893-1978), <i>Dibujos de Guerra</i> , 1937 et <i>Franco's Black Spain</i> , 1938. Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia.
C1 L2.1 L2.3 L3.3	S27	Edmond Küss (1902-1970), <i>Espagne</i> , 1937, Huile sur toile, 116 x 89 cm.			
C1 L2.1 L2.3 L3.3	S27	Tal-Coat (Pierre-Louis Jacob dit, 1905-1985), <i>Massacre</i> , 1937, Huile sur toile, 129 x 161 cm.			
C1 L2.1 L2.2 L2.3	S27	Georges Rouault (1871-1958), <i>Ubu roi</i> (harmonie verte et rose) de la série : <i>Réincarnations du Père Ubu</i> , 1929 - 1939, Huile sur papier marouflé sur	Georges Rouault, <i>Ubu roi</i> . vers 1918, Lavis d'encre et gouache sur papier maroufflé sur toile, 25,7 x 21,3 cm.		Alfred Jarry (1896), <i>Ubu roi</i> , Paris, Librio, 2013. Max Ernst (1891-1976), <i>Ubu Imperator</i> , 1923 Huile sur toile, 81



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

		toile, Peinture 39,2 x 27 cm.	Georges Rouault, <i>Ubu roi</i> , vers 1938, Huile encre gouache sur papier marouflé sur toile, 39,5 x 30,5 cm.		x 65 cm. <i>Victor Brauner, Force de concentration de Monsieur K.</i> 1934, Huile sur toile, celluloïd, papier, fil de fer, 148,5 x 295 cm. Pierre Alechinsky (1927), <i>Ubu</i> . 1996, Encre, correcteur blanc sur papier, 22,2 x 14,2 cm. Steve Reich (1936), <i>Ubu roi</i> musique pour la pièce d'Alfred Jarry, pour clarinette, kazoo et violon, 1963. Krzysztof Penderecki (1933), <i>Ubu Rex</i> , 1990-1991, Opera buffa en deux actes, Livret Jerzy Jarocki et Krzysztof Penderecki, d'après <i>Ubu Roi</i> d'Alfred Jarry.
C1 L2.3 L3.3	S27	Edouard Pignon (1905-1993), <i>L'ouvrier mort</i> , 1936, Huile sur toile, 134 x 180 cm.	Edouard Pignon, <i>Etude pour le Premier ouvrier mort</i> (5 personnages), 1935, Mine graphite sur papier, 45 x 56 cm. Edouard Pignon, <i>L'Ouvrier mort III</i> , 1952, Fusain et estompe sur papier marouflé sur toile, 76 x 96 cm.		
C1 C2 L1.1 L1.2	S29	Marc Riboud (1923), <i>Sans titre (Femmes, jour du référendum, Algérie, Vote du référendum d'autodétermination de l'Algérie, Alger, 1er juillet 1962)</i> , 1962 Epreuve gélatino-argentique, 29 x 17,2 cm.	Marc Riboud (1923), <i>« Qui » (Femmes, jour du référendum, Algérie, Femmes devant le "oui" à l'indépendance, Alger, 1er juillet 1962)</i> , 1962 Epreuve gélatino-argentique, 30,4 x 20,3 cm.		
C2 C3 L1.2 L1.3 L3.3	S30	Matta (1911-2002), <i>Les puissances du désordre (L'heure de la vérité)</i> (1964-65), Huile sur toile, 298 x 993 cm.			
C1	S33	Susan Meiselas (1948) <i>Soldiers Searching Bus Passengers, Northern Highway, Salvador</i> (Soldats fouillant les passagers d'un autobus, autoroute du Nord, Salvador), 1980. Epreuve gélatino-argentique, 77 x 58 cm.	Susan Meiselas. <i>Cuesta del Plomo, lieu où furent commis de nombreux assassinats par la garde nationale, près de Managua, Nicaragua</i> , Epreuve pigmentaire, 91 x 69 cm.		
C1 L2.2 L3.2	S36	Aniedi Okon Akpan (1916), <i>Chef debout</i> . Pigment, béton, 223 x 51 x 30 cm.			
C1 C2 L1.2 L2.1 L2.2 L3.2	S40 bis - 41 bis	Cildo Meireles (1948) <i>Inserções em circuitos ideológicos : projeto Cédula</i> (Insertions en circuits idéologiques : projet billets de banque), 1970, Impression offset sur papier avec textes et slogans imprimés au tampon à l'encre. Dimensions diverses.	Cildo Meireles. <i>Zero Cruzeiro, Zero Centavo, Zero Dollar, Zero Cent</i> , 1974-1984, Impression offset sur papier, laiton chromé.		
C1 L1.2	S40	Ichiro Ebihara (1905-1990) <i>Musée mémorial du régime constitutionnel (Mémorial d'Ozaki)</i> ,			



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

		<i>Perspective</i> 1958-1960. Encre de Chine et graphite sur calque, 49,5 x 79 cm.			
C1 L1.2	S41	Raj Rewal (1934), <i>Bibliothèque du parlement indien, New Delhi, Inde</i> 1989-2003 Projet réalisé <i>Maquette</i> 1989 - 2003, Bois, fibre végétale, matériaux synthétiques.			
C1 L2.2 L3.1 L2.3 L3.3	S42	Sophie Ristelhueber (1949), <i>Fait</i> , 1992, 1/3, Epreuve chromogène, 100 x 130 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 le pouvoir, entre les arts et le politique. La visite au musée n'est pas enfermément entre des cimaises. Elle est attention aux positionnements, aux combats des artistes, autant esthétiques que politiques, aux lectures constamment renouvelées qui en sont faites. Interprétations des enjeux des sociétés dans lesquelles vivent les artistes, les œuvres ne peuvent être confinées à l'époque de leur production. Par des jeux de correspondances multiples, elles participent aussi à la pensée du quotidien, qu'il se manifeste dans une œuvre plastique ou littéraire, une interprétation théâtrale, musicale un ouvrage d'histoire ou de science fiction, une série télévisée, un jeu vidéo, une affiche publicitaire, des articles de fond ou des prises de position dans la presse, des pamphlets, des caricatures, etc.

Elle est aussi un support riche pour l'approche des débats contemporains, esthétiques et politiques, sur l'art, sa compréhension et la formation d'un regard critique sur la société et le monde. Chaque expérience citoyenne, chaque changement d'un argument dans une des problématiques du texte de l'histoire des arts invite à modifier le parcours, à en déplacer les repères en acceptant les cheminements et les impasses comme autant de possibilités de se réorienter à travers l'interrogation du présent par les œuvres.

2.1. Des artistes engagés

Dans le contexte des deux Guerres mondiales, de la Révolution russe, de l'installation et de la chute des États totalitaires, du bousculement des spiritualités..., l'engagement est souvent considéré comme une caractéristique des artistes modernes, même si de nombreux artistes refusent de mettre directement en relation leur esthétique et les questions du pouvoir. Affirmé dans les œuvres plastiques, littéraires, musicales, filmiques, l'engagement se manifeste aussi dans l'adhésion politique, la rédaction de manifestes (voir le dossier *Ruptures et continuités*), d'articles, dans la réalisation de placards et d'affiches, de dessins, de caricatures, de photographies, de photomontages..., utilisant souvent une typographie moderne, comme le *Futura*.

Propositions d'exercices :

a) Constituer un corpus d'affiches et de visuels de presse réalisés par des artistes modernes (Rodtchenko, Miró, Picasso, Heartfield, Kokoschka, Kupka, El Lissitzky, Domela, etc.) exprimant le soutien ou la dénonciation des pouvoirs en place ou à conquérir, par une recherche croisée dans les manuels d'histoire et dans les collections des musées, principalement du Musée national d'art moderne, par exemple :

- František Kupka (1871-1957), *The Master of the world is capital, the golden idol*, 1919, Lithographie, consultable sur le site de la Bibliothèque de la Brown University.
- El Lissitzky (1890 - 1941), *Affiche pour l'exposition russe au Musée des Arts décoratifs de Zurich en 1929*, 1929, 125 x 90 cm.
- Pierre Fix-Masseau (1869-1937), *Exactitude*, 1932, Gouache sur carton, 109,5 x 70,5 cm.
- John Heartfield (1891-1968) sur le site qui lui est consacré, John Heartfield. Voir aussi sur le photomontage : « Les discours de l'origine », *Études photographiques*, 14 | janvier 2004 (consultable sur Revuees.org).
- Oskar Kokoschka (1886-1980), *Pomozte baskickým dětem (Aidez les enfants basques)*, 1937, Affiche litho couleur crayon et encre, 118 x 84,5 cm, consultable sur



- le site de la Fondation Oskar Kokoschka.
- Joan Miró (1893-1983), *Aidez l'Espagne*, 1937, Pochoir sur papier, 31,5 x 24,3 cm, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia.
 - Luis Quintinilla, Série *Franco's Black Spain*, 1938, Encre à la plume sur papier, 43,5 x 33 cm, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia.
 - Cesar Domela (1900-1992), *Des armes pour l'Espagne antifasciste*, 1937, Impression offset sur papier. 118 x 79,5 cm. Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia.
 - Pablo Picasso (1881-1973), *Songe et mensonge de Franco*, 1937, Aquarelle et eau-forte sur chine collé, sur papier vélin beige, 31 x 42 cm, Musée Picasso Paris. Voir Paul Éluard (1937), « La Victoire de Guernica », *Les Cahiers d'art*, 1-3, p. 36, repris in *Cours naturel*, 1938, in Paul Éluard, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1968, p. 812-814.
 - Pablo Picasso (1881-1973), voir le portrait de Staline publié le 12 mars 1953 à la « une » des Lettres françaises. Pablo Picasso ou *Monument aux Espagnols morts pour la France* (1946-1947), Huile sur toile, 195 x 130 cm, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia.
 - Roman Cieslewicz (1930 - 1996), *6 Heures pour l'Espagne*, 1973, Impression offset marouflée sur toile, 90,5 x 66,6 cm.
 - Jacques Villeglé (1926), *Hommage à la Marseillaise de Rude*, Affiches lacérées marouflées sur toile, 67,5 x 43,5 cm. Voir Ronan Le Grand (2008) *Jacques Villeglé La comédie Humaine*, plus particulièrement le chapitre 6 « Politiques. Une peinture d'histoire ».

Pour chacun de ces exemples, rédiger une courte synthèse sur le contexte politique.

Choisir une œuvre, l'analyser, puis, dans un portfolio ou un diaporama, la mettre en relation avec d'autres œuvres, principalement du Musée national d'art moderne, en correspondance avec elle. Argumenter les choix.

Rechercher dans un dictionnaire étymologique ou historique le sens du mot « propagande » et son évolution, notamment au XX^e siècle. Expliquer en quoi certaines de ces œuvres relèvent de la propagande.

Pour ce faire, voir le catalogue *Face à l'histoire. L'artiste moderne devant l'événement historique 1933-1996* (Paris, Flammarion - Centre Pompidou, 1996) et le catalogue *Paris Moscou 1900-1930* (Paris, Centre Pompidou, 1979), plus particulièrement les chapitres :

- Anatoli Strigalev, « L'art de propagande révolutionnaire. L'agitprop », p. 314-339 ;
- Lidia Andreeva, « La porcelaine d'agitprop », p. 340-341 ;
- Alain Weill, « L'affiche vers les temps modernes », p. 344-351 ;
- Nina Babourina, « L'affiche russe et soviétique ». 1900-1930 », p. 352-362.

b) Constituer un deuxième corpus de photographies et réaliser de même un portfolio sur le photojournalisme après avoir précisé l'histoire du terme (voir entre autres les magazines *Life* et *Vu*), par exemple avec les photographies de (nombreuses reproductions sur Internet) :

- Alexandre Rodtchenko (1891-1956), voir par exemple *Prestation de serment*, 1932, Epreuve gélatino-argentique, 30 x 40 cm.
- Agustí Centelles (1909-1985) dans *Visions de Guerra y de Reraguardia*, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia.
- Alfonso Sánchez Portela (1902-1990), Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia.
- Robert Capa (1913-1954), voir par exemple *La Lucha del pueblo español por su libertad*, 1937 ou *Mort d'un soldat républicain près de Cordoue, Espagne*. Epreuve gélatino-argentique. 58 x 77 cm.
- David Seymour dit Chim (1911-1956). Voir par exemple *Manifestation du Front populaire au Mur des Fédérés, Paris*, 1936, Epreuve gélatino-argentique, 58 x 77 cm.

c) Dans les textes suivants, relever les indices d'énonciation (modalisateurs, marques de personne, verbes...), puis les termes des champs lexicaux de l'engagement et de la propagande et réaliser sur écran ou sur papier un lexique de ces termes, lorsque c'est possible illustré par des œuvres du musée national d'art moderne, et introduit par une définition contextualisée de ces deux termes.



Extrait 1. Léon Trotsky (1923), *Littérature et révolution*, traduction Pierre Frank, Claude Ligny et Jean-Jacques Marie, Paris, Union générale d'éditions, 10-18, 1964. Le livre est consultable sur le site [Les classiques des sciences sociales](#). Voir aussi Sergueï M. Tretiakov (1927). « Nous tirons le signal d'alarme », *Novyi LEF*, n° 11-12, 1927. Reproduit in Serge Tretiakov, *Dans le front gauche de l'art*, Présentation par Henri Deluy. Traduction Helene Henry, Paris, François Maspero, 1977.

« [à propos de la revue *LEF (Front gauche des arts)*...] il n'est pas question que le Parti ait des vues définies et fixées sur les questions de l'art futur, qu'un certain groupe saboterait. Il ne s'agit pas du tout de cela. Le Parti n'a pas et ne peut avoir de décisions toutes faites sur la versification, l'évolution du théâtre, la rénovation du langage littéraire, le style architectural, etc., de même que, dans un autre domaine, le Parti n'a pas et ne peut avoir de décisions toutes faites sur le meilleur engrais, la plus correcte organisation des transports ou les mitrailleuses les plus parfaites. En ce qui concerne les mitrailleuses, les transports, les engrais, il faut immédiatement des décisions pratiques. Que fait donc le Parti ? Il assigne à certains de ses membres la tâche d'étudier et de résoudre ces problèmes, et il contrôle ces membres par les résultats pratiques de leurs activités. Dans le domaine de l'art, la question est à la fois plus simple et plus complexe. En ce qui concerne l'exploitation politique de l'art ou l'interdiction d'une telle exploitation par nos ennemis, le Parti a suffisamment d'expérience, de perspicacité, de décision et de ressource. Mais le développement réel de l'art et la lutte pour des formes nouvelles ne fait pas partie des tâches et des préoccupations du Parti. Celui-ci ne charge personne d'un tel travail.

[...] Notre conception marxiste du conditionnement social objectif de l'art et de son utilité sociale ne signifie nullement, lorsqu'elle est traduite dans le langage de la politique, que nous voulons régenter l'art au moyen de décrets et de prescriptions. Il est faux de dire que pour nous, seul est nouveau et révolutionnaire un art qui parle de l'ouvrier ; quant à prétendre que nous exigeons des poètes qu'ils décrivent exclusivement des cheminées d'usines ou une insurrection contre le capital, c'est absurde. Bien sûr, par sa nature même, l'art nouveau ne pourra pas ne pas placer la lutte du prolétariat au centre de son attention. Mais le soc de l'art nouveau n'est pas limité à un certain nombre de sillons numérotés : au contraire, il doit labourer et retourner tout le terrain, en long et en large. »

Extrait 2. Groupe rouge de l'Union des artistes communistes (George Grosz, Karl Witte, John Heartfield), *Die Rote Fahne*, 57, Berlin, 1924, reproduit in Uwe Schneede (éd.) (1979), *Die Zwanziger Jahre : Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Cologne, Dumont, 1979, p. 106-107, traduction J.-M.B.

"In der Kommunistischen Partei organisierte und tatige Maler und Zeichner haben sich zusammengeschlossen zu einer 'kommunistischenKünstlergruppe'. Die Mitglieder dieser Gruppe, die sich 'Rote Gruppe' Vereinigung kommunistischer Künstler nennt, sind durchdrungen von dem Bewußtsein, daß ein guter Kommunist in erster Linie Kommunist und dann erst Facharbeiter, Künstler usw. ist; daß alle Kenntnisse und Fahigkeiten ihm nur Werkzeuge sind im Dienste des Klassenkampfes. Sie haben sich die Aufgabe gestellt, in engster Verbindung mit den zentralen örtlichen Organen der Kommunistischen Partei mit der Verwicklungung [...] Arbeitsprogramms [...] :

1. Veranstaltung ideologisch einheitlicher Propagandaabende.
2. Praktische Mithilfe bei allen revolutionären Veranstaltungen.

[...]

4. Künstlerische Erziehungsarbeit in Bezirken [...]
5. Organisierung von Wanderausstellungen.

[...]

9. Ausnützung bürgerlicher Kunstaustellungen für Propagandazwecke."

« Les peintres et dessinateurs actifs organisés au sein du Parti communiste se sont rassemblés en un 'groupe d'artistes communistes'. Les membres de ce groupe qui se nomme 'Groupe Rouge' de l'Union des artistes communistes sont intimement convaincus qu'un bon communiste est d'abord communiste et ensuite seulement ouvrier, artiste, etc. ; que toutes ses connaissances et ses facultés ne sont qu'au service de la lutte des classes. En liaison étroite avec les organes centraux locaux du Parti Communiste, [...] ils se sont



donné pour tâche de mettre en pratique un programme de travail [...] :

1. Organisation de soirées de propagande idéologique unifiées.
2. Soutien pratique de toutes les manifestations révolutionnaires.
[...]
4. Travail de formation artistique dans les quartiers [...]
5. Organisation d'expositions itinérantes.
[...]
9. Exploitation des expositions bourgeoises à des fins de propagande [...] »

Extrait 2bis. George Grosz, Wieland Herzfelde, *Die Kunst ist in Gefahr: ein Orientierungsversuch*, Berlin, Malik Verlag, 1925, reproduit in Uwe Schneede (éd.) (1979), *Die Zwanziger Jahre : Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Cologne, Dumont, 1979, p. 137, traduction J.-M.B.

"Der heutige Künstler, wenn er nicht ein Leerläufer, ein antiquierter Blindgänger sein will, kann nur zwischen Technik und Klassenkampfpropaganda wählen. In beiden Fällen muß er 'die reine Kunst' aufgeben. Entweder indem er als Architekt, Ingenieur oder Reklamezeichner sich einreihet in das - leider noch sehr feudalistisch organisierte - Heer, das die industriellen Kräfte entfaltet und die Welt ausbeutet, oder, indem er, als Schilderer und Kritiker das Gesicht unserer Zeit spiegelnd, als Propagandist und Verteidiger der revolutionären Idee und ihrer Anhänger sich einordnet in das Heer der Unterdrückten, die für ihren gerechten Anteil an den Werten der Welt, für eine sinnvolle, soziale Organisation des Lebens kämpfen".

« L'artiste d'aujourd'hui, s'il ne veut pas fonctionner à vide, devenir un raté rétrograde, n'a le choix qu'entre la technique et la propagande de la lutte de classe. Dans les deux cas il doit renoncer à 'l'art pur'. Soit, comme architecte, ingénieur ou graphiste il incorpore l'armée - malheureusement encore organisée de façon très féodale - qui produit la puissance industrielle et exploite le monde, soit comme interprète et critique de notre temps, comme propagandiste il partage les idées révolutionnaires et soutient leurs adeptes, et rallie l'armée des opprimés qui luttent pour un partage plus juste du monde et pour une organisation significative et sociale de la vie. »

Extrait 2ter. George Grosz, "Mein Leben", *Prožektor*, 14, Moscou, 1928, reproduit in Uwe Schneede (éd.) (1979), *Die Zwanziger Jahre : Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Cologne, Dumont, 1979, p. 153, traduction J.-M.B.

"Man kann den Arbeiter nicht nur im Stil von Agitplakaten mit hochgekrepelten Ärmeln und dickem Bizeps darstellen [...] Dem Arbeiter helfen, seine Unterdrückung und sein Leiden zu verstehen, ihn zwingen, sein Elend und seine Versklavung offen sich einzugestehen, Selbstbewußtsein in ihm zu wecken und zum Klassenkampf anzufeuern, das ist die Aufgabe der Kunst, und ich diene dieser Aufgabe."

« On ne peut représenter le travailleur seulement dans le style des affiches d'agit-prop, les manches retroussées sur de gros biceps [...] Aider le travailleur à comprendre son oppression et sa souffrance, le contraindre à admettre ouvertement sa misère et son asservissement, éveiller sa prise de conscience et l'encourager à la lutte des classes, c'est la mission de l'art et celle que je sers. »

Extrait 3. Groupe Octobre, « Déclaration », *Sovremennaïa arkhitektoura (Architecture contemporaine)*, 1928, n° 3-4, p. 73-74, traduction Galina Kabakova, in Charles Harrison et Paul Wood (1992), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 2012, p. 520-521.

« 1. L'artiste de l'époque de la dictature du prolétariat ne se considère pas comme un artiste solitaire qui reproduit passivement la réalité, mais comme un militant actif sur le front idéologique de la révolution prolétarienne qui, par son travail, structure le psychisme des masses et contribue à l'organisation d'un nouveau mode de vie. Cette orientation le pousse à un travail permanent sur lui-même afin d'être au niveau idéologique de l'avant-garde du prolétariat révolutionnaire. [...]

3. L'artiste qui représente les intérêts culturels du prolétariat révolutionnaire doit avoir parmi ses objectifs la propagande du matérialisme dialectique par les moyens



d'expression les plus efficaces, propres aux arts spatiaux, et la mise en scène des formes collectives de la vie nouvelle. »

Extrait 4. Diego Rivera (1886-1957). "The Revolutionary Spirit in Modern Art". *The Modern Quarterly*, 6, N° 3, Baltimore, 1932, p. 51 et 57, traduction J.-M.B. Accessible sur le site [International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston](http://www.museumofmodernart.org).

"Art is a social creation. It manifests a division in accordance with the division of social classes. There is a bourgeois art, there is a revolutionary art, there is a peasant art, but there is not, properly speaking, a proletarian art. The proletariat produces art of struggle but no class can produce a class art until it has reached the highest point of its development. The bourgeoisie reached its zenith in the French Revolution and thereafter created art expressive of itself. When the proletariat in its turn really begins to produce its art, it will be after the proletarian dictatorship has fulfilled its mission, has liquidated all class differences and produced a classless society. The art of the future, therefore, will not be proletarian but Communist.

[...] And now we come to the question of propaganda. All painters have been propagandists or else they have not been painters. Giotto was a propagandist of the spirit of Christian charity, the weapon of the Franciscan monks of his time against feudal oppression. Breughel was a propagandist of the struggle of the Dutch artisan petty bourgeoisie against feudal oppression. Every artist who has been worth anything in art has been such a propagandist. The familiar accusation that propaganda ruins art finds its source in bourgeois prejudice. Naturally enough the bourgeoisie does not want art employed for the sake of revolution. It does not want ideals in art because its own ideals cannot any longer serve as artistic inspiration. It does not want feelings because its own feelings cannot any longer serve as artistic inspiration. Art and thought and feeling must be hostile to the bourgeoisie today. Every strong artist has a head and a heart. Every strong artist has been a propagandist. I want to be a propagandist and I want to be nothing else. I want to be a propagandist of Communism and I want to be it in all that I can think, in all that I can speak, in all that I can write, and in all that I can paint. I want to use my art as a weapon."

« L'art est une création sociale. Ses divisions correspondent à la division des classes sociales. Il y a un art bourgeois, un art révolutionnaire, un art paysan, mais il n'existe pas, à proprement parler, d'art prolétarien. Le prolétariat produit un art de combat, mais aucune classe ne peut produire un d'art de classe avant d'avoir atteint son plus fort développement. La bourgeoisie a atteint son apogée avec la Révolution française et a créé l'art qui l'exprime. Le prolétariat ne commencera vraiment à produire son art qu'après le succès de la mission de la dictature du prolétariat, la liquidation de toutes les différences de classe et l'avènement d'une société sans classes. L'art de l'avenir, par conséquent, ne sera pas prolétarien mais communiste.

[...] Venons-en maintenant à la question de la propagande. Tous les peintres ont été des propagandistes, sinon ils n'auraient pas été peintres. Giotto était un propagandiste de l'esprit de charité chrétienne, arme des moines franciscains de son temps contre l'oppression féodale. Breughel était un propagandiste de la lutte de la petite bourgeoisie artisanale hollandaise contre l'oppression féodale. Chaque artiste de quelque valeur a été un propagandiste. L'argument familier selon lequel la propagande ruine l'art a sa source dans les préjugés bourgeois. Evidemment la bourgeoisie rejette l'idée d'un art dédié à la révolution. Elle refuse les idéaux en art parce que ses propres idéaux ne peuvent plus servir d'inspiration artistique. Elle refuse de même les sentiments en art. Aujourd'hui, l'art, la pensée et le sentiment sont nécessairement hostiles à la bourgeoisie. Tout artiste d'importance a une tête et un cœur. Tous les artistes forts ont été des propagandistes. Je veux être un propagandiste et je veux être rien d'autre. Je veux être un propagandiste du communisme et je veux l'être dans tout ce que je pense, dans tout ce que je peux dire, dans tout ce que je peux écrire, dans tout ce que je dis et j'écris, dans tout ce que je peins. Je veux utiliser mon art comme une arme. »

Extrait 5. Mario Sironi, Achile Funi, Massimo Campigli, Carlo Carrà, « Manifesto della pittura murale », *Colonna*, n° 1, décembre 1933, traduction Agnès Anglieviel, *Les Réalismes 1919-1939*, Paris, Centre Pompidou, 1980, p. 101-102.



"*Nello Stato Fascista* l'arte viene ad avere una funzione educatrice. Essa deve produrre l'etica del nostro tempo. Deve dare unità di stile e grandezza di linee al vivere comune. L'arte così tornerà a essere quello che fu nei suoi periodi più alti e in seno alle più alte civiltà: un perfetto strumento di governo spirituale.

[...] *La pittura murale* è pittura sociale per eccellenza. Essa opera sull'immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura, e più direttamente ispira le arti minori.

L'attuale rifiorire della pittura murale, e soprattutto dell'affresco, facilita l'impostazione del problema dell'Arte Fascista. Infatti: sia la pratica destinazione della pittura murale (edifici pubblici, luoghi comunque che hanno una civica funzione), siano le leggi che la governano, sia il prevalere in essa dell'elemento stilistico su quello emozionale, sia la sua intima associazione con l'architettura, vietano all'artista di cedere all'improvvisazione e ai facili virtuosismi. Lo costringono invece a temprarsi in quella esecuzione decisa e virile, che la tecnica stessa della pittura murale richiede: lo costringono a maturare la propria invenzione e a organizzarla compiutamente. Nessuna forma di pittura nella quale non predomini l'ordinamento e il rigore della composizione, nessuna forma di pittura "di genere" resistono alla prova delle grandi dimensioni e della tecnica murale.

Dalla pittura murale sorgerà lo "Stile Fascista", nel quale la nuova civiltà si potrà identificare. La funzione educatrice della pittura è soprattutto una questione di stile. Più che mediante il soggetto (concezione comunista), è mediante la suggestione dell'ambiente, mediante lo stile che l'arte riuscirà a dare un'impronta nuova all'anima popolare."

« *Dans l'Etat fasciste, l'art acquiert une fonction sociale : une fonction éducative Il doit traduire l'éthique de notre temps. Il doit donner unité de style et grandeur de ligne à la vie commune. L'art ainsi redeviendra ce qu'il fut en des temps plus prestigieux et au sein des plus grandes civilisations : un instrument parfait de direction spirituelle.*

[...] *La peinture murale* est peinture sociale par excellence. Elle agit sur l'imagination populaire plus directement que toute autre forme de peinture et, plus directement, inspire les arts mineurs.

La renaissance de la peinture murale, et surtout de la fresque, facilite la formulation du problème de l'art fasciste. En fait: c'est la destination pratique de la peinture murale (édifices publics, lieux publics qui ont une fonction civique). Ce sont les lois qui les gouvernent, c'est la suprématie de l'élément stylistique sur l'émotionnel, c'est son intime association avec l'architecture qui interdisent à l'artiste de céder à l'improvisation et à la virtuosité facile. Elles l'obligent au contraire à se contrôler par une exécution décidée et virile, que la technique même de la peinture murale réclame : elles l'obligent à développer son imagination propre et à l'organiser complètement. Aucune forme de peinture dans laquelle ne prédomineraient pas l'ordonnance et la rigueur de la composition, aucune forme de peinture de « genre » ne résiste à l'épreuve des grandes dimensions et de la technique murale.

De la peinture murale surgira le « style fasciste », auquel la nouvelle civilisation pourra s'identifier. La fonction éducative de la peinture est avant tout une question de style. Plus que par le sujet (conception communiste), c'est par la suggestion du climat, c'est par le style que l'artiste réussira à imprimer une nouvelle marque à l'âme populaire. »

Extrait 7. Aragon, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », 1935, *Ecrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981, p. 52-54.

« John Heartfield *sait aujourd'hui saluer la Beauté*. Il sait créer ces images qui sont la beauté même de notre temps, parce qu'elles sont le cri même des masses, la traduction de la lutte des masses contre le bourreau brun à la trachée de pièces de cent sous. Il sait créer ces images réelles de notre vie et de notre lutte, poignantes et prenantes pour des millions d'hommes, et qui sont une part de cette vie et de cette lutte. Son art est un art suivant Lénine, parce qu'il est une arme dans la lutte révolutionnaire du prolétariat. John Heartfield *sait aujourd'hui saluer la Beauté*. Parce qu'il parle pour l'énorme foule des opprimés du monde entier, et cela sans abaisser un instant le ton magnifique de sa voix, sans humilier la poésie majestueuse de son imagination colossale. *Sans diminution de la qualité de son travail*. Maître d'une technique qu'il a pleinement inventée, jamais bridé dans l'expression de sa pensée, avec pour palette tous les aspects du monde réel brassant à son gré les apparences, il n'a d'autre guide que la dialectique matérialiste,



que la réalité du mouvement historique, qu'il traduit en blanc et noir avec la rage du combat. »

Extrait 8. David Alfaro Siqueiros (1896-1974), *L'Art et la Révolution : réflexions à partir du muralisme mexicain*, choix réalisé par Raquel Tibol, traduction sous la direction de Georges Fournial, Paris, Éditions sociales, 1973, p. 51-53.

« Nous allons produire un art qui *par sa forme matérielle* soit *physiquement* capable de rendre *le plus grand service public*. Des formes d'art véritable pour les couches de la population les plus larges et les plus éloignées. Une commercialisation de cet art en fonction des possibilités réelles des masses dans chaque pays.
[...] Nous allons impulser l'apprentissage de la *peinture murale extérieure*, publique, dans la rue et au soleil sur les côtés libres des hauts édifices, où l'on pose en ce moment des affiches commerciales, peinture stratégiquement située face aux masses, produite mécaniquement et matériellement adaptée aux réalités de la construction moderne. »

2.2. L'homme politique en Ubu

Après avoir lu la pièce d'Alfred Jarry, *Ubu roi* (1896, Paris, Librio, 2013) et, si possible, avoir assisté à une représentation ou en avoir regardé une retransmission, ainsi qu'avoir écouté quelques adaptations musicales (Steve Reich, Krzysztof Penderecki...), rechercher les œuvres représentant Ubu sur le site du Musée national d'art moderne et dans diverses autres collections (Max Ernst, Victor Brauner, Georges Rouault, Dora Maar, Le Corbusier, Joan Miró, Ossip Zadkine, Pierre Alechinsky, Barry Flanagan, Robert Lerivrain...) ainsi que des interprétations d'Ubu.

Expliquer à l'aide d'exemples pris dans la création artistique et l'histoire de la première moitié du XX^e siècle pourquoi le personnage d'Ubu a eu une telle résonance.

En utilisant au choix une ou plusieurs techniques (dessin, peinture, sculpture, modelage, gravure, collage, photographie, photomontage, vidéo...), imaginer un Ubu roi du XXI^e siècle.

2.3. Des œuvres ouvertes ?

La citation, le réemploi, le détournement constituent une autre façon d'interroger et de problématiser les œuvres d'art comme lieu d'expression d'un pouvoir ou d'un contre-pouvoir, d'analyser leur langages, leurs significations et leurs messages esthétiques, sociaux, économiques ou politiques.

Voir l'utilisation faite par différents artistes d'œuvres emblématiques de Pablo Picasso comme *Guernica* (1937. Huile sur toile. 349,3 x 776,6 cm. Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia), par exemple :

- Antonio Recalcati (1938-2010), *Da Picasso*, 1963, Huile sur toile, 180 x 201 cm. Voir Karine Maire et Marie-José Rodriguez (2008) *La figuration narrative*.
- Equipo Crónica (1964-1981 : Rafael Solbes (1940-1981), Joan-Antoni Toledo (1940-1995), Manolo Valdés (1942)), *La Visita*, 1969, 120 x 120 cm. *El intruso* (personnage d'*El Guerrero del antifaz* de Manuel Gago García), 1969. *Guernica*, 1971. Voir Michèle Dalmace (2004), « Equipo Crónica : Citation, citation, "n'est que" citation! », in Pierre Beylot (coord.), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, p. 75-97 (texte disponible sur Internet).
- Ron English (1966). *Grade School Guernica*. 2006. Voir le site du Station Museum of Contemporary Art.

Ces citations / interprétations font-elles de cette œuvre une « œuvre ouverte » au sens que donne Umberto Eco à cette notion, à propos des créations de musiciens comme Karlheinz



Stockhausen, Henri Pousseur, Luciano Berio, Pierre Boulez... (voir extrait ci-dessous) ?

Extrait 1. Umberto Eco (1962), *L'œuvre ouverte*, traduction Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Le Seuil, 1979, p. 17. Voir aussi Umberto Eco (1990), *Les Limites de l'interprétation*, traduction Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.

« Au fond, une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même [...] toute œuvre d'art alors même qu'elle est une forme achevée et 'close' dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est 'ouverte' au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons, sans que son irréductible singularité soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale. »

Argumenter la réponse et étendre la question aux œuvres politiques en général.

Puis proposer un projet d'exposition virtuelle autour de *Guernica* à partir d'une part des citations de l'œuvre de Picasso, d'autre part de quelques œuvres qui peuvent être mises en correspondance, par exemple :

- Luis Fernandez (1900-1973), *Tête de taureau* Titre attribué : *Libération du peuple espagnol*, Vers 1939, Détrempe sur toile, 180 x 251 cm.
- Luis Fernandez, *Tête de cheval mort*, vers 1939, Tempera sur papier filigrané, contrecollé sur contreplaqué, 76 x 106 cm.
- Candido Portinari (1903-1962), *Série Biblica*, 1942-1943, sur le site dédié à Candido Portinari.
- Luis Quintanilla (1893-1978), *Dibujos de Guerra*, 1937 et *Franco's Black Spain*. 1938, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía.

Après avoir écouté *La victoire de Guernica* de Luigi Nono (chants d'après Paul Éluard pour chœur et orchestre, 1954), la réflexion pourra être approfondie par l'analyse des détournements de cette œuvre dans la publicité, notamment culturelle, voir Danièle Schneider, « *Guernica*, le tableau outragé », *Communication et langage*, n° 96, 1993, p. 76-91 (article disponible sur Persée).

2.4. Le pouvoir de la littérature

De nombreux auteurs de la fin du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle ont posé la question du pouvoir, de son fonctionnement, de ses abus, de leur acceptation ou de leur refus par le peuple, de la propagande... On pourra retenir par exemple, selon le niveau :

- Alfred Jarry (1896), *Ubu roi*, Paris, Libro, 2013.
- André Malraux (1937), *L'Espoir*, Paris, Gallimard Folio, 1972.
- Jean-Paul Sartre (1939), *Le mur*, Paris, Gallimard, réédition Folio ; 2011.
- Bertolt Brecht (1941), *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, Traduction Armand Jacob, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, Paris, L'Arche, 1997. Voir aussi l'étude proposée par L'histoire par l'image des photographies d'Heinrich Hoffmann (1885-1957) : Hitler « combatif », « impérial », « visionnaire », « ironique ».
- Robert Desnos (1943), « Ce Cœur qui haïssait la guerre », *Destinée arbitraire*, Paris, Gallimard Folio, 2001.
- George Orwell (1945), *Animal Farm*, Traduction *La Ferme des animaux*, Paris, Gallimard Folio théâtre, 1984.
- Albert Camus (1947), *La Peste*, Paris, Gallimard Folio, 1972.
- Hans Fallada (1947), *Jeder stirbt für sich allein*, Traduction Alain Virelle et André Vandevoorde, *Seul dans Berlin*, Paris, Gallimard Folio, 2004.
- George Orwell (1949), *1984*, Traduction Amélie Audiberti, Paris, Gallimard Folio, 1972.



- Boris Vian (1954), « Le Déserteur », musique Harold Berg.
- Eugène Ionesco (1959), *Rhinocéros*, Paris, Gallimard Folio théâtre, 2000.
- Eugène Ionesco (1962), *Le roi se meurt*, Paris, Gallimard Folio, 1973.
- Alejo Carpentier (1974), *El Recurso del método*, traduction René L.-F. Durand (1974), *Le Recours de la méthode*, Paris, Gallimard, 2002.
- Gabriel Garcia Marquez (1975), *El Otoño del patriarca*, traduction Claude Couffon (1975), *L'Automne du patriarche*, Paris, Le Livre de Poche, 2005.

À partir d'une lecture suivie ou de l'analyse de différents extraits, qualifier les différentes formes d'exercice du pouvoir, les différentes formes de l'acceptation ou de la résistance. Pour chacune de ces œuvres, retenir un extrait significatif d'une dizaine de lignes maximum susceptible d'être mis en correspondance avec les œuvres de l'accrochage et de la collection du musée, ainsi que de quelques autres musées, par exemple :

- Max Ernst (1891-1976), *Ubu Imperator*, 1923, Huile sur toile, 81 x 65 cm. Voir Vanessa Moricet (2007) *L'art surréaliste*, ainsi que l'extrait 1.
- Salvador Dali (1904-1989), *Guillaume Tell*, 1930, Huile et collage sur toile. 113 x 87 cm ; voir aussi *Salvador Dali : L'Enigme de Hitler (1939) Focus sur une oeuvre*, 2012. Voir aussi *Hallucination partielle. Six images de Lénine sur un piano*, 1931, Huile et vernis sur toile, 114 x 146 cm.
- Arturo Martini (1889-1947), *Athena*, 1934, Bronze, 135 x 56 x 38 cm. *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Rome.
- Victor Brauner (1903-1966), *Hitler*, 1934, Huile sur carton, 22 x 16 cm. *Sans titre (Hindenburg)*, 1935-1936, Encre et aquarelle sur papier collé sur carton, 49,7 x 32,4 cm. *Force de concentration de Monsieur K.* 1934, Huile sur toile, celluloid, papier, fil de fer, 148,5 x 295 cm.
- Mario Sironi (1885-1961), *Il Costruttore*, Technique mixte sur papier calque, 340 x 440 cm, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Rome.
- Edouard Pignon (1905-1993), *L'Ouvrier mort*, 1936, Huile sur toile, 134 x 180 cm.
- Erwin Blumenfeld (1897-1969), *Le Dictateur*, 1937, Epreuve gélatino-argentique, collée sur carton, 10,4 x 8 cm.
- Stefan Themerson (1910-1988), *Franciszka Themerson (1907-1988)*, *Calling Mr Smith*, 1943, Film cinématographique 35 mm noir et blanc et couleur, sonore, 8'48". Producteur : Polish Film Unit.
- André Masson (1896-1987), *La Résistance*, 1944. Huile sur toile, 176 x 139 cm. Voir aussi *Paysage franquiste*, 1937, Encre de Chine sur papier, 38,7 x 62,8 cm.
- Auguste Herbin (1882-1960), *Lénine-Staline*, 1948, Huile sur toile, 192 x 130 cm. *Musée Matisse Le Cateau-Cambrésis* (voir la collection Herbin en ligne).
- Boris Taslitzky (1911 - 2005), *Trois algériens accoudés sur une table, conférence du Parti* (Reportage en Algérie), 1952, Mine graphite sur papier, 43,2 x 54,7 cm.
- Valerio Adami (1935), *Il Gile di Lenine (Le Gilet de Lénine)*, 1972, Acrylique sur toile, 239 x 367 cm.

Argumenter les choix, en s'appuyant sur les extraits suivants :

Extrait 1. Max Ernst, « Vision de demi-sommeil », *La révolution surréaliste*, n° 9-10, 1^{er} octobre 1927, p. 7. Texte accessible sur le site *Melusine* de l'université Paris 3.

« Je vois en face de moi un panneau très grossièrement peint aux larges traits noirs sur fond rouge, représentant un faux acajou et provoquant des associations de formes organiques (oeil menaçant, long nez, grosse tête d'oiseau à épaisse chevelure noire, etc).

Devant le panneau, un homme noir et luisant fait des gestes lents, cocasses et, selon mes souvenirs d'une époque bien postérieure, joyeusement obscènes. Ce drôle de bonhomme porte les moustaches de mon père.

Après avoir exécuté quelques bonds "au ralenti " qui me dégoûtent, les jambes écartées, les genoux pliés, le torse penché, il sourit et sort de la poche de son pantalon un gros crayon en une matière molle, que je n'ai pas réussi à définir plus précisément. Il se met au travail ; il souffle très fort et trace hâtivement des lignes noires sur le panneau de faux acajou. Il lui donne vite des formes nouvelles, surprenantes, abjectes. Il exagère la ressemblance avec des animaux féroces ou visqueux à tel point qu'il en



sort de vivants qui m'inspirent horreur et angoisse. Content de son art, le bonhomme attrape et ramasse ses créations dans une espèce de vase qu'il peint à ce dessein dans le vide. Il fait tourner le contenu du vase en y remuant son gros crayon de plus en plus vite. Le vase même finit par tourner et devient toupie. Le crayon devient fouet. Maintenant je reconnais nettement que cet étrange peintre est mon père. Il manie le fouet de toutes ses forces et accompagne ses mouvements de terribles coups de souffle, comparables aux bouffées d'une énorme machine à vapeur enragée. Avec des efforts effrénés, il fait tourner et bondir autour de mon lit cette abominable toupie, qui contient toutes les horreurs, que mon père est capable d'éveiller aimablement dans un panneau de faux acajou au moyen de son affreux crayon mou. Un jour de ma puberté, j'ai très sérieusement examiné la question de savoir comment mon père avait dû se conduire dans la nuit de mon engendrement. Comme réponse à cette question de respect filial surgit en moi le souvenir très précis de cette vision de demi-sommeil, que j'avais complètement oubliée. Depuis, je n'ai pu me défaire d'une impression nettement défavorable sur la conduite de mon père à l'occasion de mon engendrement. »

Extrait 2. André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, p. 121-122.

« [... la peinture de Brauner] pourrait prétendre à la plus haute valeur sociale. Je dis qu'elle nous dédommagerait à elle seule, sur le plan social de l'outrecuidance d'une prétendue peinture de propagande révolutionnaire (petite sortie d'usine avec faucille et marteau dans le ciel). La peinture de Brauner est armée et, en marge de ce qui s'y déroule manifestement, s'exalte toujours le dernier épisode d'un combat de rues, dont il faut que toutes les puissances d'asservissement humain sortent domptées. Monsieur K... barré de décorations, de messes, de prostituées et de mitrailleuses, ne campe pas en vain à l'entrée de cette exposition, un ventre comparable à celui qu'Alfred Jarry avait déjà tatoué d'une cible. Cette image, en se précisant, a depuis longtemps cessé de nous faire rire. La vision de Brauner, à tout coup, l'atteint en plein centre d'une balle. »

Extrait 3. Bertolt Brecht (1938), *Écrits sur la littérature et l'art*, 2, traduction André Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970.

« Contre la montée de la barbarie, il n'y a qu'un allié : le peuple, qui en souffre tellement lui-même. Il n'y a que de lui qu'on puisse attendre quelque chose. Il est donc naturel de se tourner vers le peuple, et plus nécessaire que jamais de parler son langage. C'est pourquoi les mots d'ordre de 'popularité' et de 'réalisme' sont faits naturellement pour s'apparier. Il est de l'intérêt du peuple, des larges masses travailleuses, de recevoir de la littérature des images véridiques de la vie, et les images véridiques de la vie ne servent effectivement que le peuple ; elles doivent donc lui être compréhensibles, lui être profitables, donc être populaires. [...] Notre 'populaire' à nous a trait au peuple qui non seulement prend une part pleine et entière à l'évolution, mais la détermine, la force, en usurpe pour ainsi dire la direction. Nous pensons à un peuple qui fait l'Histoire, qui transforme le monde et lui-même avec le monde. Nous pensons à un peuple militant, et donc à un sens militant du mot 'populaire'. 'Populaire' veut dire : compréhensible aux larges masses ; adoptant et enrichissant leurs modes d'expression ; adoptant leur point de vue, le consolidant et le corrigeant ; représentant la partie la plus avancée du peuple de telle sorte qu'il puisse accéder au pouvoir, c'est-à-dire dans des formes compréhensibles aux autres fractions du peuple. »

2.5. Portraits d'histoire

a) Constituer, à partir des collections du Musée national d'art moderne et d'autres collections, un corpus de portraits d'hommes politiques du XX^e siècle, portraits de glorification ou portraits à charge.



Le corpus peut être établi en se référant à la liste des personnages historiques cités dans les manuels d'histoire, par exemple :

- John Hearfield (1891-1968), *Adolf le surhomme avale de l'or et recrache des insanités*, avant 28 août 1932, Épreuve à la gélatine argentique 33 x 24,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada. Voir aussi Marinus Jacob Kjeldgaard, *Marianne*, n° 51, 14 octobre 1933, consultable sur le site consacré à Marinus Jacob Kjeldgaard.
- Diego Rivera (1886-1957), *Mussolini et Proletarian Unity*, panneaux de la fresque *Portrait of America*, New Workers School New York. 1933. Voir la photographie de Walker Evans (1903-1975) au Metropolitan Museum of Art.
- Victor Brauner (1903-1966), *Hitler*, 1934, Huile sur carton, 22 x 16 cm.
- Gerardo Dottori (1884-1977), *Polittico della Rivoluzione fascista*, 1934, Tempera sur panneau de bois, chaque panneau 151 x 203 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome.
- Victor Brauner, *Sans titre (Hindenburg)*, 1935-1936, Encre et aquarelle sur papier collé sur carton, 49,7 x 32,4 cm.
- André Masson (1896-1987), *Portrait charge de Franco*, 1938.
- Alfred Manessier (1911-1993) *A bas Hitler (Étude pour « Le Dernier Cheval »)*, 1938, Encre sépia et lavis sur papier, collé sur feuille, 21,5 x 27,3 cm.
- Eduardo Arroyo (1937), *Los cuatro Dictadores (Les quatre Dictateurs)*, 1963, Huile sur toile, Polyptique : 235 x 560 cm, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia.

Analyser les mises en scène des portraits politiques, puis donner sous forme d'adjectifs cinq qualificatifs à chacun des portraits.

Regrouper ensuite les portraits en fonction des qualificatifs. Comparer avec l'image du personnage donné dans le manuel d'histoire, photographie et texte.

b) À partir d'un de ces portraits, d'informations et de reportages parus dans la presse de l'époque (par exemple *Vu* n° 282, 9 août 1933 « L'an XI du fascisme » ; *Vu* n° 547, 7 septembre 1938 « Hitler nous dit... ») et des informations données dans le manuel d'histoire, réaliser un portrait du personnage sous forme de photomontage ou de collage en justifiant le point de vue adopté.

Compléter par l'analyse de *The Great Dictator* de Charlie Chaplin (1940), ainsi que de quelques dessins animés de propagande (œuvres accessibles sur Internet), par exemple :

- Tex Avery (1908-1980), *Blitz Wolf*, production Metro-Goldwyn-Mayer, 1942.
- Norman McCabe (1911-2006), *The Ducktators*, production Leon Schlesinger, 1942.
- Jack Kinney, *Der Fuehrer's Face / Donald Duck in Nutzi Land*, production Walt Disney, 1943.

2.6. Otages

a) Rechercher dans la presse un article sur un acte de résistance populaire face à un pouvoir politique, économique ou culturel contraignant. Résumer l'information en une ou deux phrases courtes accompagnées d'un titre bref.

À partir de ces éléments réaliser une œuvre plastique, non directement figurative, sur un rectangle découpé dans un carton d'emballage en travaillant différentes matières : peinture, terre, colle, plâtre...

b) Individuellement ou en petits groupes, rédiger au format d'une courte information, du type de celles diffusées sur les réseaux sociaux, des résumés de chacun des extraits suivants qui seront ensuite échangés.



Extrait 1a. Jean Fautrier (1957), « A chacun sa réalité », *Ecrits publics*, préface de Castor Seibel, Paris, L'Echoppe, 1995, p. 19.

« Non seulement la réalité existe mais en aucun cas elle ne doit être purement et simplement rejetée.

Le geste de peindre n'est pas simplement le besoin d'étendre de la peinture sur une toile et il faut bien admettre que le désir de s'exprimer, à l'origine, nous vient de la chose vue. Que cette réalité soit transformée, modelée à l'image du tempérament de l'artiste, que cette image finisse par devenir plus vraie que la réalité elle-même – soit – mais l'apparence subsiste toujours, même à un moindre degré. »

Extrait 1b. Jean Fautrier (1960), « La peinture de ce jour », *Ecrits publics*, préface de Castor Seibel, Paris, L'Echoppe, 1995, p. 35-36.

« Aujourd'hui, le peintre se lève, prend sa pâte, l'étale, la triture ou la maçonne, se complaît dans ce travail, et celui-ci fini, vous dit : moi ça me plaît, si ça ne vous plaît pas – ça plaira sûrement à d'autres.

[...] Mais si cette pâte on la prend, on lui fait dégouliner quelques couleurs – si cette pâte on la torturait gratuitement et que ces griffures n'aient plus aucune trace de lien entre elles et une intention quelconque autre que celle de cette pâte, bête, inerte, inutile – alors on perdrait la poésie de l'art le plus poétique qui soit – la peinture. »

Extrait 2. René-Guy Cadou, « Les fusillés de Châteaubriant », *Pleine Poitrine, poèmes*, Limoges, P. Fanlac, 1946.

Ils sont appuyés contre le ciel
Ils sont une trentaine appuyés contre le ciel,
Avec toute la vie derrière eux
Ils sont pleins d'étonnement pour leur épaule
Qui est un monument d'amour

Ils n'ont pas de recommandation à se faire
Parce qu'ils ne se quitteront jamais plus
L'un d'eux pense à un petit village
Où il allait à l'école
Un autre est assis à sa table
Et ses amis tiennent ses mains
Ils ne sont déjà plus du pays dont ils rêvent
Ils sont bien au dessus de ces hommes
Qui les regardent mourir
Il y a entre eux la différence du martyr
Parce que le vent est passé là où ils chantent
Et leur seul regret est que ceux
Qui vont les tuer n'entendent pas
Le bruit énorme des paroles
Ils sont exacts au rendez-vous
Ils sont même en avance sur les autres
Pourtant ils disent qu'ils ne sont plus des apôtres
Et que tout est simple
Et que la mort surtout est une chose simple
Puisque toute liberté se survit.

Extrait 3. Jean Paulhan (1949), *Fautrier l'enragé*, Paris, Gallimard, 1962, p. 22. Voir aussi Jean Paulhan (1955), « Un jeune ancêtre, Fautrier » in *Œuvres complètes V*, Paris, Cercle du Livre précieux, 1970.

« C'est une étrange pâte, et fort gênante à détailler. Ce qui forme tant de vapeurs et de poudroissements, les plus subtils peut-être mais les plus violents qu'on ait jamais vus dans un tableau, ce sont d'épais grumeaux aplatis, un badigeon de fard, un écrasé d'huile et de pastel, tout un sabrage de craie grasse. L'on découvre alors que Fautrier s'est fabriqué une matière à lui qui tient de l'aquarelle et de la fresque, de la détrempe



et de la gouache ; où le pastel broyé se mêle à l'huile, et l'encre à l'essence. Le tout mastiqué, pilé, bouchonné à la main et qui s'applique à la hâte sans repentirs (à la façon des fresquistes), sur un papier gras, qu'un enduit colle à la toile.
L'ambiguïté en quelque sorte y quitte le sujet. Elle se fait peinture ».

Extrait 4. Francis Ponge, « Note sur 'Les Otages'. Peintures de Fautrier », *Le peintre à l'étude*, Paris, Gallimard, 1948, p. 93-115 ; (1959), « Fautrier d'un seul bloc fougueusement équilibré » ; (1975), « Fautrier, Body and Soul » repris dans *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977.

« Il s'agit ici de corps et de visages torturés, déformés, tronqués, défigurés par les balles, par la mitraille, par la torture. Aucune laideur pourtant, aucune impression insupportable, voire pénible : au contraire, une impression de beauté sereine, éternelle, de satisfaction sans fin et qui s'accroît sans cesse, Et pourtant ici pas le moindre espoir (même illusoire) ne reste : un corps amputé ne se recompose pas, un visage défiguré ne redeviendra jamais symétrique, tranquille, serein, heureux.

[...] Mais pourtant, que les visages des Otages soient si beaux, peints de couleurs si charmantes, si harmonieuses, si pareilles à la carnation rose, bleue, jaune, orange ou viride des fleurs, n'y pouvons-nous pas voir une sorte d'héroïsme, de mensonge héroïque semblable, - et de divine, d'obstinée résistance, opposition à l'horreur par l'affirmation de la beauté ?

[...] Dirons-nous à présent que les visages peints par Fautrier sont pathétiques, émouvants, tragiques ? Non : ils sont épais, tracés à gros traits, violemment colorés ; ils sont de la peinture. Voilà ce qu'on peut dire. Puisqu'on ne peut pas dire qu'ils soient de chair. Ils n'imitent pas la chair. La peinture sort du tube, elle s'étale par endroits, ailleurs elle se masse ; le dessin se trace, s'informe ; chacun de son côté, chacun pour sa part.

C'est toute une sorte, une famille de sentiments nouveaux que Fautrier vous propose : qui vont du ravissement d'œil à l'horreur, à l'épouvante d'œil.

[...] Ainsi donc, le corps humain torturé, le visage humain torturé, l'idée de la torture du corps et de la tête humaine - au xxe siècle - par le fait de l'homme même - en grande série - anonymement, cette idée elle-même (quoiqu'à un autre degré) torturante ont donné lieu, pour leur expression plastique, à une série d'œuvres du peintre le plus révolutionnaire du monde après Picasso, Fautrier.

Le hurlement de l'Espagne martyrisée avait été exprimé plastiquement par la toile illustre de Picasso, Guernica. Huit ans après, voici Les Otages : l'horreur et la beauté mêlées dans le constat.»

Extrait 5. André Malraux, (1945), « Les Otages. Préface au catalogue de l'exposition « Les Otages, peintures et sculptures de Jean Fautrier » », Galerie Drouin, repris dans *Ecrits sur l'art I*, Paris, La Pléiade.

« L'otage qui donne la clef des autres, c'est le grand otage sculpté. Plutôt que des tableaux de Fautrier, ces figures viennent de sa sculpture. De sa sculpture qui a trouvé, dans le supplice, ce qu'elle a longtemps cherché en vain : un moyen d'incarnation.

L'art des premiers Otages est encore « rationnel » : des figures mortelles qu'un trait simplifié, mais directement dramatique, tente de réduire à leur plus simple expression, - et ces couleurs plombées, depuis toujours celles de la mort. Mais peu à peu Fautrier supprime la suggestion directe du sang, la complicité du cadavre. Des couleurs libres de tout lien rationnel avec la torture se substituent aux premières ; en même temps qu'un trait qui tente d'exprimer le drame sans le représenter, se substitue aux profils ravagés. Il n'y a plus que des lèvres, qui sont presque des nervures ; plus que des yeux qui ne regardent pas. Une hiéroglyphe de la douleur.

[...] Voici un peintre que d'éclatants éclats depuis vingt ans ramènent toujours au tragique - en le représentant toujours moins, en l'exprimant toujours d'avantage. Un peintre qui a pour adversaires beaucoup de peintres, pour admirateurs la plupart des poètes ; mais un art - téméraire, inégal - d'une solitude exemplaire. Et la première tentative pour décharner la douleur contemporaine jusqu'à trouver ses idéogrammes pathétiques, - jusqu'à la faire pénétrer de force, dès aujourd'hui, dans le monde de l'éternel. »



c) Composer, sur la base d'un format A2, sur papier ou sur écran, une affiche, illustrée ou non d'une ou de plusieurs reproductions des *Otages* de Jean Fautrier, destinée à annoncer une exposition des *Otages* : mise en page, choix de la typographie...

Voir aussi Vanessa Morisset (2007) *Les œuvres et leur contexte. Accrochage des collections modernes (1906-1960)*. Puis rédiger un communiqué de presse pour cette exposition, après avoir étudié l'histoire des otages de Chateaubriant.

d) Dans les recueils suivants de Paul Eluard, rechercher un ou plusieurs poèmes qui peuvent être mis en correspondance avec les *Otages* :

- *Poésie et vérité*, 1942.
- *Les sept poèmes d'amour en guerre*, 1943.
- *Les armes de la douleur*, 1944.
- *Dignes de vivre*, 1944.
- *Au rendez-vous allemand*, 1944-1946.

Justifier les choix. Compléter par le film de Philippe Baraduc, *Fautrier l'enragé* avec Jean Fautrier et Jean Paulhan, Les films de la Lanterne – ORTF, 1964, *INA*, 15'10".

2.6. Art public

Rechercher dans l'exposition divers œuvres (architecture, fresque, statuaire...) qui se présentent ou peuvent être considérées comme des manifestes politiques. Analyser ces œuvres dans leur contexte puis dans le contexte contemporain.

Expliquer, exemples et références à l'appui, comment le regard porté sur ces œuvres a évolué. Compléter l'analyse par une étude des citations, des réemplois et des détournements de ces œuvres.

Réaliser, sous forme d'article documenté pour un quotidien ou une revue, un reportage photographique dans le quartier sur une ou plusieurs œuvres contemporaines qui jouent ou pourraient jouer ce rôle.

2.7. Métaphores politiques

La métaphore, le symbole, le signe, la référence mythologique sont fréquemment utilisés pour signifier une représentation ou une prise de position politiques. Rechercher dans les collections de telles utilisations, par exemple :

- Jacques Lipchitz (1891-1973), *Prométhée étranglant le vautour*, 1936, Plâtre patiné comme laque, 44 x 30 x 27 cm.
- Otto Dix (1891-1969), *Les sept Péchés capitaux*, 1933, Huile sur toile, 179 x 120 cm, *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe*.
- Max Beckmann (1884-1950), *Der kleine Fisch (Der kleine Wels, Le petit poisson)*, Huile sur toile, 135 x 115 cm. Voir aussi *Le Départ des Sphinx*, 1945, huile sur toile, *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe*. Danielle Rousselier (2010) *Max Beckman un peintre dans l'histoire*.
- Marc Chagall (1887-1985), *La Crucifixion blanche*, 1937, Encre sur esquisse à la mine graphite sur papier vélin filigrané mis au carreau, 46,1 x 40,7 cm.
- Otto Freundlich (1878-1943), *Hommage aux peuples de couleur*, 1935, Mine graphite et gouache sur papier marouflé sur toile, 165 x 140 cm.

Pour chaque œuvre, rechercher la référence symbolique ou mythologique ainsi que l'événement ou la situation politiques contemporaines de l'œuvre auxquels l'artiste fait allusion et expliquer comment fonctionne cette mise en relation.

Dans la vie politique contemporaine imaginer puis réaliser sous forme de photomontage à partir d'articles de journaux ou de magazines, des métaphores, symboles, signes ou références mythologiques. Donner un titre aux montages et les accompagner d'un court



texte les justifiant.

2.8. Graphisme et politique

Dans le manuel d'histoire, choisir un événement historique mettant en scène une forme de pouvoir. En s'inspirant des œuvres suivantes ainsi que de l'article de Vivien Philizot, « Les avant-gardes et leur relation avec le pouvoir dans le champ du graphisme et de la typographie », *Articulo. Journal of Urban Research*, 3 | 2007 (accessible sur le site d'[Articulo](#)), définir un "vocabulaire graphique" à partir de formes colorées, de caractères typographiques, de signes...

- Otto Freundlich (1878 - 1943). *Mon ciel est rouge*. 1933. Huile sur toile. 162 x 130,5 cm.
- El Lissitzky (1890-1941), *Affiche pour l'exposition russe au Musée des Arts décoratifs de Zurich en 1929*, 1929, 125 x 90 cm. Voir L. Leering van Moorsel, « L'œuvre graphique de El Lissitzky », *Communication et langages*, 1973, Numéro 18, p. 63-78 (accessible sur [Persée](#)). Voir aussi *Battez les Blancs avec le triangle rouge* (nombreuses reproductions sur Internet et la réutilisation qu'en fait Hans Vitus Vierthaler pour une exposition nazie, *Entartete Kunst (Art dégénéré)* en 1936).



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

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

Avant la visite, pour la préparation et l'utilisation en classe, de nombreux dossiers évoquent des questions liées aux rapports des arts avec le pouvoir, ils proposent parcours, présentations d'artistes, analyses et reproductions d'œuvres, extraits de textes et bibliographies. Dans le choix d'extraits qui suit, il n'a pas semblé utile de reprendre les extraits figurant dans ces dossiers auxquels il est nécessaire de se reporter pour apprécier les enjeux de ce questionnement sur les œuvres du XX^e siècle. On pourra avec bénéfice se reporter à Charles Harrison et Paul Wood (1992), *Art en théorie 1900-1990* (traductions sous la direction d'Anne Bertrand et Anne Michel, Paris, Hazan, 1997, voir notamment le chapitre IV « Liberté, responsabilité et pouvoir ») qui offre un riche choix d'extraits sur ses questions.

Extrait 1. Friedrich Nietzsche (1844-1900), *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction Henri Albert, *Œuvres complètes de Nietzsche*, vol. 9, 1903, « De la nouvelle idole », p. 66-67 (disponible sur [Wikisource](#)).

« Il y a quelque part encore des peuples et des troupeaux, mais ce n'est pas chez nous, mes frères : chez nous il y a des États.

État ? Qu'est-ce, cela ? Allons ! Ouvrez les oreilles, je vais vous parler de la mort des peuples.

L'État, c'est le plus froid de tous les monstres froids : il ment froidement et voici le mensonge qui rampe de sa bouche : « Moi, l'État, je suis le Peuple. »

C'est un mensonge ! Ils étaient des créateurs, ceux qui créèrent les peuples et qui suspendirent au-dessus des peuples une foi et un amour : ainsi ils servaient la vie.

Ce sont des destructeurs, ceux qui tendent des pièges au grand nombre et qui appellent cela un État : ils suspendent au-dessus d'eux un glaive et cent appétits.

Partout où il y a encore du peuple, il ne comprend pas l'État et il le déteste comme le mauvais œil et une dérogação aux coutumes et aux lois. »

Extrait 2. Walter Benjamin (1892-1940), *Essais sur Berthold Brecht*, traduction Paul Laveau, Paris, Maspéro, 1969, réédition Paris, La Découverte, 2002.

« [...] l'appareil de production et de publication bourgeois peut assimiler, voire propager, des quantités surprenantes de thèmes révolutionnaires sans mettre par là sérieusement en question sa propre existence ni l'existence de la classe qui le possède. Ceci reste en tout cas juste, aussi longtemps qu'il est approvisionné par des routiniers, même s'il s'agit de routiniers révolutionnaires. Car je définis le routinier comme l'homme qui renonce délibérément à éloigner par des améliorations l'appareil de production de la classe dominante, et cela au profit du socialisme. Et j'affirme en outre qu'une partie considérable de la littérature dite de gauche n'a guère eu d'autre fonction sociale que de tirer de la situation politique des effets toujours renouvelés pour divertir le public. Me voici arrivé à la « Nouvelle Objectivité ». Elle mit le reportage à la mode. Nous voulons nous demander à qui cette technique a profité. Pour plus de clarté, je mettrai au premier plan la forme photographique du reportage. Ce qui vaut pour elle peut être étendu à la forme littéraire. Toutes deux doivent leur essor extraordinaire à la technique de publication : à la radio et à la presse illustrée. Rappelons-nous le dadaïsme. La force révolutionnaire du dadaïsme consistait en ceci : la mise à l'épreuve de l'authenticité de l'art. On composa des natures mortes à partir de billets, de bobines, de bouts de cigarettes, associés à des éléments peints. On plaça le tout dans un cadre. Et l'on montra ainsi au public : voyez, votre cadre fait éclater le temps ; la plus minuscule parcelle authentique de la vie quotidienne dit plus de choses que la peinture. De même que l'empreinte digitale sanglante d'un assassin sur la page d'un livre dit plus de choses que le texte. Bien des aspects de ce fonds révolutionnaire sont passés dans la photographie. Il vous suffit de songer aux travaux de John Heartfield, dont la technique



a transformé la couverture des livres en instrument politique. Mais continuez maintenant de suivre le chemin de la photographie. Que voyez-vous ? Elle devient de plus en plus nuancée, de plus en plus moderne, et le résultat est qu'elle ne peut plus représenter un immeuble locatif, un tas d'ordures sans les sublimer. Sans parler du fait qu'elle serait incapable de dire autre chose à propos d'un barrage ou d'une fabrique de câbles que ceci : le monde est beau. Le Monde est beau, tel est le titre du célèbre recueil de photographies de Renger-Patsch, dans lequel nous voyons la photographie de la « Nouvelle Objectivité » à son apogée. Elle a en effet réussi à faire de la misère elle-même un objet de jouissance en la traitant selon cette mode de la perfection technique. Car, si c'est une fonction économique de la photographie que d'apporter aux masses, en les mettant au goût du jour, des éléments qui étaient autrefois exclus de leur consommation - le printemps, les célébrités, les contrées étrangères -, c'est une de ses fonctions politiques que de rénover le monde tel qu'il est de l'intérieur, en d'autres termes de le rénover en le mettant au goût du jour.

Nous avons ici un exemple frappant de ce que veut dire : approvisionner un appareil de production sans le transformer. Le transformer aurait signifié une fois de plus abaissement d'une des ces barrières, le dépassement d'une de ces contradictions qui traverse la production des intellectuels. Dans ce cas, la barrière entre l'écrit et l'image. Ce que nous devons exiger du photographe, c'est l'aptitude à donner à son cliché la légende qui le soustrait aux formules rebattues à la mode et qui lui confère la valeur d'usage révolutionnaire. »

Extrait 3. Hannah Arendt (1954), « Vérité et politique », in *La crise de la culture*, traduction Claude Dupont et Alain Huraut, Paris, Gallimard, 1972, p. 289-290.

« L'objet de ces réflexions est un lieu commun. Il n'a jamais fait de doute pour personne que la vérité et la politique sont en assez mauvais termes, et nul, autant que je sache, n'a jamais compté la bonne foi au nombre des vertus politiques. Les mensonges ont toujours été considérés comme des outils nécessaires et légitimes, non seulement du métier de politicien ou de démagogue, mais aussi d'homme d'État. Pourquoi en est-il ainsi ? Et qu'est-ce que cela signifie quant à la nature et à la dignité du domaine politique d'une part, quant à la nature et à la dignité de la vérité et de la bonne foi d'autre part ? Est-il de l'essence même de la vérité d'être impuissante et de l'essence même du pouvoir d'être trompeur ? Et quelle espèce de réalité la vérité possède-t-elle si elle est sans pouvoir dans le domaine public, lequel, plus qu'aucune autre sphère de la vie humaine, garantit la réalité de l'existence aux hommes qui naissent et meurent – c'est-à-dire, à des êtres qui savent qu'ils ont surgi du non-être et qu'ils y retourneront après un court moment ? Finalement la vérité impuissance n'est-elle pas aussi méprisable que le pouvoir insoucieux de vérité ? »

Extrait 4. Benjamin Perret, « Le déshonneur des poètes », Mexico, février 1945 (texte disponible sur [Marxists Internet Archive](#)).

« Mais le poète n'a pas à entretenir chez autrui une illusoire espérance humaine ou céleste, ni à désarmer les esprits en leur insufflant une confiance sans limite en un père ou un chef contre qui toute critique devient sacrilège. Tout au contraire, c'est à lui de prononcer les paroles toujours sacrilèges et les blasphèmes permanents. Le poète doit d'abord prendre conscience de sa nature et de sa place dans le monde. Inventeur pour qui la découverte n'est que le moyen d'atteindre une nouvelle découverte, il doit combattre sans relâche les dieux paralysants acharnés à maintenir l'homme dans sa servitude à l'égard des puissances sociales et de la divinité qui se complètent mutuellement. Il sera donc révolutionnaire, mais non de ceux qui s'opposent au tyran d'aujourd'hui, néfaste à leurs yeux parce qu'il dessert leurs intérêts, pour vanter l'excellence de l'opresseur de demain dont ils se sont déjà constitués les serviteurs. Non, le poète lutte contre toute oppression : celle de l'homme par l'homme d'abord et l'oppression de sa pensée par les dogmes religieux, philosophiques ou sociaux. Il combat pour que l'homme atteigne une connaissance à jamais perfectible de lui-même et de l'univers. Il ne s'ensuit pas qu'il désire mettre la poésie au service d'une action politique, même révolutionnaire. Mais sa qualité de poète en fait un révolutionnaire qui doit combattre sur tous les terrains : celui de la poésie par les moyens propres à celle-ci



et sur le terrain de l'action sociale sans jamais confondre les deux champs d'action sous peine de rétablir la confusion qu'il s'agit de dissiper et, par suite, de cesser d'être poète, c'est-à-dire révolutionnaire. »

Extrait 5. Albert Camus, « Discours du 10 décembre 1957 », In *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1958, p. 13-15 (le texte est téléchargeable sur le site des [*Classiques des sciences sociales*](#)).

« L'artiste se forge dans cet aller retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher. C'est pourquoi les vrais artistes ne méprisent rien ; ils s'obligent à comprendre au lieu de juger. Et, s'ils ont un parti à prendre en ce monde, ce ne peut être que celui d'une société où, selon le grand mot de Nietzsche, ne régnera plus le juge, mais le créateur, qu'il soit travailleur ou intellectuel.

Le rôle de l'écrivain, du même coup, ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent. Ou, sinon, le voici seul et privé de son art. Toutes les armées de la tyrannie avec leurs millions d'hommes ne l'enlèveront pas à la solitude, même et surtout s'il consent à prendre leur pas. Mais le silence d'un prisonnier inconnu, abandonné aux humiliations à l'autre bout du monde, suffit à retirer l'écrivain de l'exil, chaque fois, du moins, qu'il parvient, au milieu des privilèges de la liberté, à ne pas oublier ce silence et à le faire retentir par les moyens de l'art.

Aucun de nous n'est assez grand pour une pareille vocation. Mais, dans toutes les circonstances de sa vie, obscur ou provisoirement célèbre, jeté dans les fers de la tyrannie ou libre pour un temps de s'exprimer, l'écrivain peut retrouver le sentiment d'une communauté vivante qui le justifiera, à la seule condition qu'il accepte, autant qu'il peut, les deux charges qui font la grandeur de son métier : le service de la vérité et celui de la liberté. Puisque sa vocation est de réunir le plus grand nombre d'hommes possible, elle ne peut s'accommoder du mensonge et de la servitude qui, là où ils règnent, font proliférer les solitudes. Quelles que soient nos infirmités personnelles, la noblesse de notre métier s'enracinera toujours dans deux engagements difficiles à maintenir : le refus de mentir sur ce que l'on sait et la résistance à l'oppression. »

Extrait 5bis. Albert Camus, « L'Artiste et son temps. Discours du 14 décembre 1957 », In *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1958, p. 26-29 (le texte est téléchargeable sur le site des [*Classiques des sciences sociales*](#)).

« Jusqu'à présent, et tant bien que mal, l'abstention a toujours été possible dans l'histoire. Celui qui n'approuvait pas, il pouvait souvent se taire, ou parler d'autre chose. Aujourd'hui, tout est changé, le silence même prend un sens redoutable. À partir du moment où l'abstention elle-même est considérée comme un choix, puni ou loué comme tel, l'artiste, qu'il le veuille ou non, est embarqué. Embarqué me paraît ici plus juste qu'engagé. Il ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire. Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps. Il doit s'y résigner, même s'il juge que cette galère sent le hareng, que les gardes-chiourme y sont vraiment trop nombreux et que, de surcroît, le cap est mal pris. Nous sommes en pleine mer. L'artiste, comme les autres, doit ramer à son tour, sans mourir, s'il le peut, c'est-à-dire en continuant de vivre et de créer.

À vrai dire, ce n'est pas facile et je comprends que les artistes regrettent leur ancien confort. Le changement est un peu brutal. Certes, il y a toujours eu dans le cirque de l'histoire le martyr et le lion. Le premier se soutenait de consolations éternelles, le second de nourriture historique bien saignante. Mais l'artiste jusqu'ici était sur les gradins. Il chantait pour rien, pour lui-même, ou, dans le meilleur des cas, pour encourager le martyr et distraire un peu le lion de son appétit. Maintenant, au contraire, l'artiste se trouve dans le cirque. Sa voix, forcément, n'est plus la même ; elle est beaucoup moins assurée.

[...] Créer aujourd'hui, c'est créer dangereusement. Toute publication est un acte et cet acte expose aux passions d'un siècle qui ne pardonne rien. La question n'est donc pas de savoir si cela est ou n'est pas dommageable à l'art. La question, pour tous ceux qui ne peuvent vivre sans l'art et ce qu'il signifie, est seulement de savoir comment, parmi les polices de tant d'idéologies, (que d'églises, quelle solitude !) l'étrange liberté de la



création reste possible. »

Extrait 6. Georges Lukacs (1932), "Tendenz oder Parteilichkeit", *Die Linkskurve*, n° 6, 1932, p. 13-21, réédition Georg Lukács, *Werke*, Vol. 4, *Die Linkskurve. Essays über den Realismus*. Neuwied – Berlin, Luchterhand, 1962. Traduction Martine Passalaigne, in Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990. Une anthologie*. Paris, Hazan, 2012, p. 445-446. Voir aussi dans le même ouvrage l'extrait proposé de *Wider den missverstandenen Realismus*, réédition Georg Lukács, *Werke*, Vol. 4, *Probleme des Realismus. Essays über den Realismus*. Neuwied – Berlin, Luchterhand, 1962, p. 744-749.

« [... nous pensons...] à l'antithèse entre "art pur" et "tendance". Sur cette base, seules deux répliques sont possibles. Premièrement : nous bafouons "l'art pur", la "perfection formelle" ; la littérature a, dans la lutte des classes, une fonction sociale qui détermine son contenu ; nous assumons consciemment cette fonction sans nous préoccuper de questions formelles, bourgeoises et caduques. (Restriction à l'agitation quotidienne ; perspective d'un matérialisme mécaniste dans la théorie littéraire.) Deuxièmement : nous reconnaissons une "esthétique" et tentons de la concilier avec une "tendance" issue du "social" ou du "politique", c'est-à-dire des domaines "étrangers à l'art". Il s'agit donc en termes éclectiques, de réaliser la tâche impossible d'introduire dans l'œuvre une composante qui soit "étrangère à l'art". D'un côté, donc, on reconnaît (tacitement) l'immanence esthétique, l'homogénéité "purement" artistique de l'œuvre d'art, autrement dit le primat de la forme sur le contenu ; mais, d'un autre côté, il faudrait qu'un contenu qui, dans cet esprit, serait extérieur à l'art (la "tendance") soit mis en valeur. Il en résulte un idéalisme éclectique. »

Extrait 7. AKHRR (Association des artistes de la Russie révolutionnaire), Catalogue de l'Exposition des études, esquisses, dessins et travaux graphiques sur la vie quotidienne de l'Armée rouge, des ouvriers et des paysans, Moscou, juin-juillet 1922, traduction Galina Kabakova in Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990. Une anthologie*. Paris, Hazan, 2012, p. 432-433.

« La Grande Révolution d'Octobre, en libérant les forces créatrices du peuple, a réveillé la conscience des masses populaires et des artistes, porte-parole de la vie spirituelle du peuple.
Notre devoir civique à l'égard de l'humanité est de reproduire, de façon artistique et documentaire, le plus grand moment de l'Histoire dans son élan révolutionnaire.
Nous représenterons le jour présent, la vie de l'Armée rouge, la vie quotidienne des ouvriers, des paysans, des acteurs de la Révolution et des héros du travail.
Nous produirons une image véridique des événements, et non une élucubration abstraite discréditant notre Révolution aux yeux du prolétariat international.
[...] Dans l'art c'est le contenu qui selon nous atteste l'authenticité d'une œuvre artistique ; et le désir d'exprimer ce contenu nous oblige, nous les artistes de la Russie révolutionnaire, à nous unir pour atteindre des buts concrets.
Le jour révolutionnaire, le moment révolutionnaire est un moment héroïque, et nous devons exprimer nos émotions artistiques sous une forme monumentale, dans le style du réalisme héroïque. »

Extrait 8. Emmanuel Lévinas (1963), *Difficile liberté*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 371.

« Le langage qui se veut direct et nomme les événements manque de droiture. Les événements l'invitent à la prudence et aux compromissions. L'engagement agglomère les hommes, à leur insu, en partis. Leur parler se mue en politique... Qui parle en clair de l'actualité ? Qui s'exprime selon son cœur sur les hommes ? Qui leur montre son visage ? Celui qui s'exprime par "substance", "accident", "sujet", "objet" et autres abstractions ... (D'une conversation surprise dans le métro). »

Extrait 9. Jean-Paul Sartre, "Présentation", *Les Temps Modernes*, n° 1, 1945, repris in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

« Tout écrit possède un sens, même si ce sens est très loin de celui que l'auteur avait



rêvé d'y mettre. Pour nous, en effet, l'écrivain n'est ni Vestale, ni Ariel : il est "dans le coup", quoi qu'il fasse, marqué, compromis, jusque dans sa plus lointaine retraite. Si, à de certaines époques, il emploie son art à forger des bibelots d'inanité sonore, cela même est un signe : c'est qu'il y a une crise des lettres et, sans doute, de la Société, ou bien c'est que les classes dirigeantes l'ont aiguillé sans qu'il s'en doute vers une activité de luxe, de crainte qu'il ne s'en aille grossir les troupes révolutionnaires. Flaubert, qui a tant pesté contre les bourgeois et qui croyait s'être retiré à l'écart de la machine sociale, qu'est-il pour nous sinon un rentier de talent ? Et son art minutieux ne suppose-t-il pas le confort de Croisset, la sollicitude d'une mère ou d'une nièce, un régime d'ordre, un commerce prospère, des coupons à toucher régulièrement ? Il faut peu d'années pour qu'un livre devienne un fait social qu'on interroge comme une institution ou qu'on fait entrer comme une chose dans les statistiques ; il faut peu de recul pour qu'il se confonde avec l'ameublement d'une époque, avec ses habits, ses chapeaux, ses moyens de transport et son alimentation. L'historien dira de nous : "Ils mangeaient ici, ils lisaient cela, ils se vêtaient ainsi". Les premiers chemins de fer, le choléra, la révolte des canuts, les romans de Balzac, l'essor de l'industrie concourent également à caractériser la Monarchie de Juillet. Tout cela, on l'a dit et répété, depuis Hegel : nous voulons en tirer les conclusions pratiques. Puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque ; elle est sa chance unique ; elle s'est faite pour lui et il est fait pour elle. »

Extrait 9a. Jean-Paul Sartre, "Qu'est-ce que la littérature ?", *Les Temps Modernes*, 1947, repris in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

« C'est une chose que de travailler sur des couleurs et des sons, c'en est une autre de s'exprimer par des mots. Les notes, les couleurs, les formes ne sont pas des signes, elles ne renvoient à rien qui leur soit extérieur. [...] Pour l'artiste, la couleur, le bouquet, le tintement de la cuiller sur la soucoupe sont choses au suprême degré ; il s'arrête à la qualité du son ou de la forme, il y revient sans cesse et s'en enchante ; c'est cette couleur-objet qu'il va transporter sur sa toile et la seule modification qu'il lui fera subir, c'est qu'il la transformera en objet imaginaire. Il est donc le plus éloigné de considérer les couleurs et les sons comme un langage. Ce qui vaut pour les éléments de la création artistique vaut aussi pour leurs combinaisons : le peintre ne veut pas tracer des signes sur sa toile, il veut créer une chose ; et s'il met ensemble du rouge, du jaune et du vert, il n'y a aucune raison pour que leur assemblage possède une signification définissable, c'est-à-dire renvoie nommément à un autre objet. Sans doute cet assemblage est-il habité, lui aussi, par une âme, et puisqu'il a fallu des motifs, même cachés, pour que le peintre choisisse le jaune plutôt que le violet, on peut soutenir que les objets ainsi créés reflètent ses tendances les plus profondes. Seulement, ils n'expriment jamais sa colère, son angoisse ou sa joie comme le font des paroles ou un air de visage : ils en sont imprégnés ; et pour s'être coulées dans ces teintes qui, par elles-mêmes, avaient déjà quelque chose comme un sens, ses émotions se brouillent et s'obscurcissent ; nul ne peut tout à fait les y reconnaître.

Mais le peintre, direz-vous, s'il fait des maisons ? Eh bien, précisément, il en fait, c'est-à-dire qu'il crée une maison imaginaire sur la toile et non un signe de maison. Et la maison ainsi apparue conserve toute l'ambiguïté des maisons réelles. L'écrivain peut vous guider et s'il vous décrit un taudis, y faire voir le symbole des injustices sociales, provoquer votre indignation. Le peintre est muet : il vous présente un taudis, c'est tout ; libre à vous d'y voir ce que vous voulez. Cette mansarde ne sera jamais le symbole de la misère ; il faudrait pour cela qu'elle fût signe, alors qu'elle est chose. [...] Toutes les pensées, tous les sentiments sont là, agglutinés sur la toile dans une indifférenciation profonde ; c'est à vous de choisir. Des artistes à belles âmes ont parfois entrepris de nous émouvoir ; ils ont peint de longues files d'ouvriers attendant l'embauche dans la neige, les visages émaciés des chômeurs, les champs de bataille. Ils ne touchent pas plus que Greuze avec son *Fils prodigue*. Et *Le Massacre de Guernica*, ce chef-d'œuvre, croit-on qu'il ait gagné un seul cœur à la cause espagnole ? Et pourtant quelque chose est dit qu'on ne peut jamais tout à fait entendre et qu'il faudrait une infinité de mots pour exprimer. »



4. Paroles d'artistes

Extrait 1. Candido Portinari (1930). « Momentos de um percuso » Interview par Plinio Salgado, mai 1992 (disponible sur le site dédié à [Candido Portinari](#))

« Nós devemos no Brasil acabar com o orgulho de fazer uma arte para meia dúzia. O artista deve educar o povo mostrando-se accesível a esse público que tem medo da arte pela ignorância, pela ausência de uma informação artística que deve começar nos cursos primários. Os nossos artistas precisam deixar suas torres de marfim, devem exercer uma forte ação social, interessando-se pela educação do povo brasileiro. »

"Nous devons cesser au Brésil de créer pour une minorité. L'artiste doit instruire le peuple en se montrant accessible au public que l'art effraie par ignorance. Par manque d'une information artistique qui devrait commencer dès le cours primaire. Nos artistes doivent quitter leur tour d'ivoire et exercer une forte action sociale en s'intéressant à l'éducation du peuple brésilien."

Extrait 2. Alexandre Rodtchenko et Varvara Stepanova, « Programme du Groupe de travail des constructivistes de l'Inkhok », *Ermitage*, n° 13, août 1922, p. 3-4, traduction in, Alexandre Rodtchenko, *L'œuvre complet*, traduction et direction Selim Omarovic Khan Magomedov et Vieri Quilici, Paris, Philippe Sers, 1986.

« Le Groupe des constructivistes se fixe pour tâche d'exprimer l'idée communiste sous la forme d'installations matérielles. Désirant affronter cette tâche, même à l'état d'hypothèse, de façon scientifique, le Groupe insiste sur la nécessité d'une synthèse entre idéologie et forme pour réaliser sur le plan pratique des expériences de laboratoire. »

Extrait 3. Walter Gropius (1919), Réponse au questionnaire de l'Arbeitsrat für Kunst, reproduit in Uwe Schneede (éd.) (1979), *Die Zwanziger Jahre : Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Cologne, Dumont, 1979, p. 82, traduction J.-M.B.

"Kunst und Staat sind unvereinbare Begriffe. Sie bekämpfen sich aus ihrer Natur heraus. Der beweglich-lebendige Schopfergeist, ungewöhnlich und unberechenbar, baumt sich gegen die engen Grenzen des staatlichen Gesetzes, gegen das Zwangskleid des bürgerlichen Durchschnitts auf. Verhindert jedoch der Staat mit seinen Mitteln der Gewalt das freie Wachstum dieser 'anormalen' Geistesbefruchtung, so schneidet er sich selbst den Lebensfaden ab.

[...] Die Kunstausstellung ist eine Mißgeburt des kunstverarmten Europas. Da die Kunst im wirklichen Leben der zivilisierten Völker erstarb, mußte sie sich in jene grotesken Schauhauser flüchten und sich dort prostituieren [...] Das Volk geht leer aus und weiß heute nichts von der lebenden Kunst. Deshalb: statt der alten Salonkunstausstellungen, die *Wanderkunstschau* in demontablen, bunten Baracken - oder Zeltbauten. Darin nicht nur Rahmenbilder und Einzelpastiken, sondern auch Architekturen in Modellen kleinen und großen Maßstabes, in Stereoaufnahmen und kinematographischen Darstellungen. Bild und Plastik im Rahmen des Architektonischen zu zeigen, den ursprünglichen Sinn der bildenden Künste, *im Bau zu wirken*, wieder lebendig zu machen, das ist die zukünftige Aufgabe der Kunstausstellung."

« L'art et l'État sont des concepts. Leur nature même les oppose. L'esprit créateur, dynamique et vivant, singulier et imprévisible, conteste les limites étroites de la législation d'État et le carcan de la médiocrité bourgeoise. Que l'État empêche par sa violence la libre croissance de cet élan spirituel "anormal", il se prive alors lui-même d'une dynamique vitale.

[...] L'exposition d'art est un produit monstrueux de l'appauvrissement artistique de l'Europe. L'art est mort au contact de la réalité de la vie des peuples civilisés, depuis il a dû se réfugier dans des lieux grotesques d'exposition et s'y prostituer [...] Le peuple est perdant et ne sait aujourd'hui rien de l'art vivant. En conséquence les anciennes expositions d'art de salon doivent être remplacées par des expositions itinérantes dans des baraques démontables et colorées - ou sous des chapiteaux. On y trouverait non seulement des tableaux et des sculptures individuelles, mais aussi des maquettes d'architecture à petite et grande échelles, des enregistrements stéréo et des



représentations cinématographiques. La future mission des expositions d'art est de montrer la peinture et la sculpture dans le contexte de l'architecture, de redonner vie au sens original des arts plastiques dans l'art de construire. »

Extrait 4. Naum Gabo, « L'idée constructiviste en art », in J. Leslie Martin, Ben Nicholson, Naum Gabo, *Circle – International Survey of Constructive Art*, Londres, Faber & Faber, 1937. Traduction J.-M.B.

"The basis of the Constructive idea in Art lies in an entirely new approach to the nature of Art and its functions in life. In it lies a complete reconstruction of the means in the different domains of Art, in the relations between them, in their methods and in their aims. It embraces those two fundamental elements on which Art is built up, namely, the Content and the Form. These two elements are from the Constructive point of view one and the same thing. It does not separate Content from Form – on the contrary, it does not see as possible their separated and independent existence. The thought that Form could have one designation and Content another cannot be incorporated in the concept of Constructive idea. In a work of art they have to live and act as a unit, proceed in the same direction and produce the same effect."

« La base de l'idée constructiviste en art réside dans une conception entièrement nouvelle de la nature et des fonctions de l'art dans la vie. Elle comprend une complète reconstruction des moyens dans les différents domaines de l'art, dans leurs rapports, leurs méthodes et leurs objectifs. Elle rassemble les deux éléments fondamentaux sur lesquels l'art se construit, à savoir, le contenu et la forme. Ces deux éléments sont, du point de vue constructiviste, une seule et même chose. L'idée constructiviste ne sépare pas le contenu de la forme - au contraire, elle ne conçoit pas la possibilité de leur existence séparée et autonome. L'idée que le contenu et la forme puisse avoir des désignations différentes n'a pas sa place dans le concept de l'idée constructiviste. Dans une œuvre d'art, contenu et forme doivent vivre et agir comme une unité, aller dans la même direction et produire le même effet. »

Extrait 5. Otto Dix, Max Dungert, George Grosz, Raoul Hausmann, Hanna Höch, Ernst Krantz, Mutzenbecher, Thomas Ring, Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Willy Zierarth, "Lettre ouverte au Novembergruppe", *Der Gegner*, II/8-9, 1920/21, reproduit in Uwe Schneede (éd.) (1979), *Die Zwanziger Jahre : Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Cologne, Dumont, 1979, p. 100, traduction J.-M.B.

"Unsere Liebe gehört dem Proletariat, weil nur das Proletariat im Kommunismus die Gleichwertigkeit aller Menschen und aller Arbeitswerte und die Freiheit von der Sklaverei und Ausbeutung herbeiführen wird. Wir sind nicht dazu Künstler, um auf eine bequeme und verantwortungslose Art zu leben von der Ausbeuter Luxussucht. Wir fühlen uns solidarisch mit dem Streben und der Sehnsucht des Proletariats nach der Verwirklichung einer menschlichen Gemeinschaft, in der es keine Drohnen gibt, in der man nicht, wie wir jetzt, aus Widerspruch gegen die Gesellschaft arbeitet, um dann als Parasit aus ihrer Gnade zu leben; wir fühlen die Verpflichtung, die uns das Ringen des Proletariats der Welt nach einem mit reinem Geist durchdrungenen Leben auferlegt. Wir spüren die Verpflichtung, mit den Massen zu sammeln die Wege der Verwirklichung dieser Gemeinschaft zu gehen."

« Nous sommes de tout cœur avec le prolétariat, parce que seul le prolétariat conduira à l'idéal communiste d'égalité entre les hommes et d'égalité des valeurs du travail, à l'affranchissement de l'esclavage et de l'exploitation. Nous ne sommes pas artistes pour vivre de façon confortable et insouciant dans la recherche du luxe et du pouvoir. Nous sommes solidaires avec les aspirations et le désir du prolétariat de réaliser une communauté humaine sans profiteurs, dans laquelle on ne travaille pas, comme aujourd'hui, contre la société, et dans laquelle les parasites ne vivent pas impunément ; nous ressentons le devoir de combattre aux côtés du prolétariat mondial pour une vie imprégnée d'esprit pur. Nous nous sentons l'obligation de collaborer avec les masses pour atteindre cette communauté. »



Extrait 6. André Fougeron, « Le peintre à son créneau », *La Nouvelle Critique*, n°1, décembre 1948.

« L'élite [...] Elle est là aussi où se trouve la source d'inspiration nécessaire à une renaissance artistique : dans le peuple, dans la force du peuple, parce que "ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent" et que l'art est toujours du côté de la vie. »



5. Bibliographie

Jimenez Marc JIMENEZ, *Arts et pouvoir*, Paris, Klincksieck, 2007.

"Les totalitarismes", *TDC* n°1048 - 15 janvier 2013.

"Histoire et caricature", *TDC* n°1029 - 1er février 2012.

Ardenne Paul, *L'art dans son moment politique : écrits de circonstance*, Bruxelles, éditions de la Lettre volée, 2000.

D'Almeida Fabrice, *Images et propagande*, Tournai, Casterman, 1995.

Le temps menaçant 1929-1939, Musée d'Art moderne de la ville de Paris. Paris, Paris-Musées, 1997.

Rodtchenko photographe. La révolution dans l'œil, Paris, Musée d'Art moderne de la ville de Paris – Editions Parenthèses, 2007.

Ory Pascal, Barrot Olivier (dir.), *Entre-deux-guerres, La création française, 1919-1939*, Paris, François Bourin, 1990.

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

Fleury Alice et Thireau Florence (2010) *Big Bang subversion*.

Morisset Vanessa (2003) *La naissance de l'art abstrait*.

Morisset Vanessa (2007) *Futurisme, rayonnisme, orphisme. Les avant-gardes avant 1914*.

Morisset Vanessa (2007) *Les œuvres et leur contexte. Accrochage des collections modernes (1906-1960)*.

Morisset Vanessa, Thireau Florence (2010) *Fernand Léger*.

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

Rodriguez Marie-José (2008) *Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*.

Rodriguez Marie-José (2012) *Le monochrome. Parcours dans les collections modernes et contemporaines. 2011-2012*.

Ryngaert Pierre (2009) *La subversion des images. Surréalisme, photographie, film*.

Catalogues d'exposition

Face à l'histoire. L'artiste moderne devant l'événement historique. 1933-1996, Paris, Flammarion – Centre Pompidou, 1996.

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

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

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

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

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



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

B.O. n° 32 du 28 août 2008

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

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

Collège		
Thématique « Arts, États et pouvoir »		
Définition	Pistes d'étude	Repères
Cette thématique permet d'aborder, dans une perspective politique et sociale, le rapport que les oeuvres d'art entretiennent avec le pouvoir.	* L'oeuvre d'art et le pouvoir : représentation et mise en scène du pouvoir (propagande) ou oeuvres conçues en opposition au pouvoir (oeuvre engagée, contestatrice, etc.).	Héros, nation. Mémoire.
	* L'oeuvre d'art et l'Etat : les mythes et récits de fondation (Romulus et Remus, etc.) ; le thème du Héros, de la Nation ; les oeuvres, vecteurs d'unification et d'identification d'une nation (emblèmes, codes symboliques, hymnes, etc.).	Propagande, rhétorique. Mécénat.
	* L'oeuvre d'art et la mémoire : mémoire de l'individu (autobiographies, témoignages, etc.), inscription dans l'histoire collective (témoignages, récits, etc.).	Art officiel, engagé, etc.

Lycée 1. CHAMP ANTHROPOLOGIQUE		
Thématique «Arts, sociétés, cultures»		
Définition	Pistes d'étude	Repères
Cette thématique invite à souligner les liens que les oeuvres d'art tissent avec les sociétés et les cultures qui les ont produites.	* <i>L'art et l'appartenance</i> (corps, communautés, religions, classes sociales, etc.), langages et expressions symboliques (costumes d'apparat religieux, civils, militaires ; blasons, emblèmes, allégories ; étendards, drapeaux, trophées, hymnes nationaux, chants patriotiques, etc.).	Identité culturelle. Universalité de l'art, diversité des cultures.
	* <i>L'art et les identités culturelles</i> : diversité (paysages, lieux, mentalités, traditions populaires), cohésion (usages, coutumes, pratiques quotidiennes, chansons, légendes, etc.) ; particularismes (arts vernaculaires, régionalismes, folklores, minorités, diasporas, ghettos, etc.).	Altérité, dialogue.
	* <i>L'art et les autres</i> : regards croisés (exotisme, ethnocentrisme, chauvinisme, etc.) ; échanges (dialogues, mixités, croisements) ; métissages.	Histoire des sociétés, ethnologie, etc.

Lycée 2. CHAMP HISTORIQUE ET SOCIAL		
Thématique «Arts et idéologies»		
Définition	Pistes d'étude	Repères
Cette thématique invite à interroger les oeuvres d'art comme lieu d'expression d'un pouvoir ou d'un contre-pouvoir et ouvre à l'étude des langages, des significations et des messages politiques.	* <i>L'art et les formes d'expression du pouvoir</i> : l'art au service de l'identité nationale (hymnes patriotiques, architectures civile et militaire, récits d'écrivains engagés) et du discours dominant (exaltation, slogans, pompe, cérémonies officielles ; trucages, maquillages, mensonges, effacements, etc.) ; les lieux de pouvoir ; les langages symboliques (emblèmes, allégories, etc.).	Message, propagande. Engagement
	* <i>L'art et les stratégies de domination du pouvoir</i> : l'art régalién (monarchie, empire), l'art totalitaire (soviétique, nazi). Les actes de classification (l'art « dégénéré », de censure (mises à l'index, liste noire,	Doctrines, système. Censure

Lycée 2. CHAMP HISTORIQUE ET SOCIAL		
Thématique «Arts, mémoires, témoignages, engagements »		
Définition	Pistes d'étude	Repères
Cette thématique invite à souligner les rapports entre l'art et la mémoire. Elle invite à explorer l'oeuvre d'art comme recueil de l'expérience humaine et acte de témoignage.	* L'art et l'histoire : l'oeuvre document historiographique, preuve, narration (peinture, sculpture, cinéma, théâtre d'histoire, littérature de témoignage, musique de circonstance...). Les figures d'artistes témoins et engagés (oeuvres, destins).	Mémoires, souvenirs.
	* L'art et la commémoration : hommage à un grand homme, un héros, un groupe (portraits cinématographiques, littéraires, théâtraux ; hymnes, requiems, dédicaces), une cause, un	Hommages, oublis, effacements, réhabilitations. Prises de



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

	« enfer de la bibliothèque nationale ») et de destruction (autodafés), etc.			événement. Les genres commémoratifs (éloge, oraison, discours, fête commémorative, panégyrique, monument aux morts, tombeau, etc.) et les lieux de conservation (mémorial, musée, etc.).	position, expression publique.
	* <i>L'art et la contestation sociale et culturelle</i> : formes (placards, satires, caricatures, pamphlets, manifestes, docu-fiction, chansons engagées, tags, graffs, etc.) ; tactiques (signification oblique, codée, cryptée, ironique, satirique, comique, etc.) ; postures (critique, ironie, propagande, etc.).	Symboles, langages, discours, tactiques, etc.		* L'art et la violence : expression de l'horreur, acte de témoignage (récits de rescapés des camps, textes, films, peintures, musiques, consacrés au souvenir personnel et/ou collectif d'événements dramatiques).	Catharsis, violence, etc.