

FORMES SIMPLES

SOMMAIRE

- 1. PRESENTATION GENERALE DE L'EXPOSITION**
- 2. ENTRETIEN AVEC JEAN DE LOISY, PIERRE-ALEXIS DUMAS ET LAURENT LE BON**
- 3. LISTE INDICATIVE**
- 4. FOCUS SUR LES OEUVRES**

1. PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE L'EXPOSITION

FORMES SIMPLES

13.06 > 05.11.14

GALERIE 2

L'exposition Formes simples met en scène notre fascination pour les formes simples, qu'elles soient issues de la préhistoire ou contemporaines. Elle montre la façon dont celles-ci ont été fondamentales pour l'émergence de la modernité.

Le passage du XIX^e au XX^e siècle est une période de redécouverte du vocabulaire de l'épure, au travers des grandes expositions universelles qui présentent un nouveau répertoire de formes, dont la simplicité va captiver les artistes et révolutionner le projet moderne. Celles-ci introduisent, dans l'évolution de l'art moderne, à la fois une alternative à l'éloquence du corps et l'hypothèse d'un universalisme des formes.

À cette époque, les débats qui naissent en physique, mathématique, phénoménologie, biologie et esthétique ont des conséquences majeures sur la mécanique, l'industrie, l'architecture et l'art en général. En 1912, alors qu'il visite le Salon de la locomotion aérienne en compagnie de Constantin Brancusi et de Fernand Léger, Marcel Duchamp tombe en arrêt devant une hélice d'avion et s'exclame : « La peinture est morte. Qui pourra faire mieux que cette hélice ? ».

Aujourd'hui encore, ces formes épurées, non géométriques, qui s'inscrivent dans l'espace comme dans une progression permanente, continuent d'exercer leur pouvoir d'attraction. Les artistes contemporains, minimalistes comme Ellsworth Kelly, spiritualistes comme Anish Kapoor, métaphysiques comme Tony Smith, ou encore poétiques comme Ernesto Neto, renouvellent l'attention que leur portèrent les inventeurs de la modernité.

Présentée comme une exposition poétique qui explore du point de vue de la sensation l'apparition des formes simples dans les mondes de l'art, de la nature et des outils, ce projet est fondé historiquement par un regard analytique sur l'histoire du XX^e siècle.

L'exposition lie des événements scientifiques et des découvertes techniques avec la naissance des formes modernes. Elle rapproche des sujets industriels, mécaniques, mathématiques, physiques, biologiques, phénoménologiques ou archéologiques avec des objets d'art et d'architecture, tout en confrontant ceux-ci à leurs ancêtres archaïques et à des objets naturels.

La Fondation d'entreprise Hermès est coproductrice et mécène de l'exposition Formes simples.

Un catalogue accompagne l'exposition.

Commissaire :

Jean de Loisy, Président du Palais de Tokyo, critique d'art

Commissaires associées :

Sandra Adam-Couralet, commissaire indépendante

Mouna Mekouar, commissaire indépendante

Scénographie :

Laurence Fontaine

2. ENTRETIEN AVEC JEAN DE LOISY, PIERRE-ALEXIS DUMAS ET LAURENT LE BON

JEAN DE LOISY, PRÉSIDENT DU PALAIS DE TOKYO ET COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION FORMES SIMPLES

PIERRE-ALEXIS DUMAS, PRÉSIDENT DE LA FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS
LAURENT LE BON, DIRECTEUR DU CENTRE POMPIDOU-METZ

Comment est né le projet Formes simples ?

Pierre-Alexis Dumas : Dès la création de la Fondation d'entreprise Hermès, nous avons eu l'idée de travailler en amont avec des institutions culturelles sur la conception d'une exposition. Il nous importe, à la Fondation, de pouvoir mettre en forme et accompagner des projets. L'exposition est ainsi née d'une rencontre avec Jean de Loisy, avec qui nous nous sommes mis à dialoguer autour de cette idée de forme simple...

Laurent Le Bon : En fait, c'est un triangle... Jean de Loisy, qui avait cette idée depuis longtemps, m'en a touché un mot, tandis que nous développons au Centre Pompidou-Metz un programme d'expositions thématiques relisant l'histoire de l'art à travers un prisme particulier. Le projet s'est ainsi cristallisé autour de la Fondation d'entreprise Hermès, il y a de cela bientôt trois ans.

Jean de Loisy : Laurent Le Bon était en effet au courant de mes préoccupations sur cette question de la forme. Lorsque j'ai rencontré Pierre-Alexis Dumas, cette réflexion avait seulement une intention, mais pas encore de forme. C'est venu dans la conversation, et l'exposition s'est construite sur trois fondements : l'art, la main (l'outil, si je puis dire) et la nature.

Qu'est-ce qu'une forme simple ?

J. L. : Il est des formes qui donnent la sensation d'avoir un dynamisme intérieur, qui outrepassent leur définition géométrique et qui ne perdent pas, dans cet élan, leur unité.

P.-A. D. : Pour moi, la forme simple résulte d'une somme de contraintes imposées à la matière, c'est l'équilibre minimum entre les contraintes et la fonction. C'est un mystère, une source permanente d'étonnement et d'émotions.

L. L. B. : J'expliquerais peut-être les formes simples par antithèse : elles ne sont ni simplistes, ni négatives, ni rapides, ni minimalistes. Ce sont justement, peut-être, des formes très complexes, mais qui ont l'apparence de la simplicité.

J. L. : La forme simple se développe entre l'arbitraire de l'artiste et le nécessaire de la physique. Elle est toujours prise entre ces deux pôles ; l'exposition est vraiment construite sur cette tension.

D'où proviennent ces formes dont se sont emparés les artistes modernes ?

J. L. : D'un point de vue historique, ces formes, qui étaient très présentes dans les sociétés archaïques, ont disparu en Occident vers le v^e siècle av. J.-C. avant de réapparaître — c'est en cela que c'est un propos sur la modernité — à la fin du xviii^e siècle, sous une triple influence. Tout d'abord les découvertes archéologiques qui ont fasciné les artistes, de l'égyptomanie aux grandes séances de fouilles en Grèce au xix^e siècle, où l'on a redécouvert, entre autres, la civilisation cycladique. Puis la technologie, avec l'art des ingénieurs dont Eiffel est un exemple majeur, et une sorte de gnosticisme, qui suscite alors un nouvel intérêt pour les formes primordiales exprimant le rapport de l'homme au cosmos. Enfin, les mathématiques et les sciences, et notamment la biologie qui s'intéresse à ce moment-là au principe de croissance des os, des cellules, des plantes... Ainsi, les références sont toujours très précises lorsque tel biologiste influence Henry Moore ou tel ingénieur inspire Brancusi.

P.-A. D. : La réémergence des formes simples est aussi liée aux disciplines comme l'anthropologie, avec la découverte d'autres cultures et l'arrivée d'objets d'Océanie, d'Afrique, etc.

J. L. : Bien sûr ! La redécouverte de ces sociétés archaïques...

P.-A. D. : ...dont certaines encore vivantes : dans toutes les cultures, il y a des archétypes de formes qui ont su traverser les siècles dans des objets de petite taille selon un fil jamais rompu. C'est passionnant.

J. L. : C'est une des choses qui nous fascine dans ces formes : elles sont la partie présente d'une mémoire en général très ancienne.

Comment cette exposition s'inscrit-elle dans la programmation du Centre Pompidou-Metz ?

L. L. B. : Avec Formes simples, nous célébrerons notre quatrième anniversaire. C'est plus qu'un symbole puisque, depuis la première année avec Chefs-d'œuvre ?, chaque été est rythmé par un grand événement thématique. Formes simples se présente comme un volet de ce polyptyque qui, je crois, crée peu à peu notre identité lorraine.

Qu'apporte la participation de la Fondation d'entreprise Hermès dans l'organisation de cette exposition ?

L. L. B. : C'est un partenariat dans la durée, un projet nourri de dialogues. La Fondation est à l'écoute, attentive, présente depuis la première esquisse. Je crois que l'avenir des aventures culturelles se situe dans un partenariat public-privé éthique fort.

P.-A. D. : À la Fondation, nous tenons beaucoup à cette idée d'œuvre collective. La rencontre avec le Centre Pompidou-Metz consiste à participer au projet, en être un acteur sans s'ingérer dans le contenu artistique ou la programmation. C'est très motivant, alors que nous essayons de pousser plus loin l'idée d'un mécénat qui soit le plus vertueux possible, c'est-à-dire vraiment au service de l'intérêt

général.

Pourquoi une exposition sous forme d'un parcours sensible ?

J. L. : Parce que les œuvres de forme simple sont des œuvres qui atteignent directement la sensibilité collective, même si elles sont issues d'une complexité théorique ou historique particulière.

L. L. B. : C'est un parcours sensible qui est toutefois très construit : il s'appuie notamment sur la richesse des collections du Centre Pompidou. Chaque section a sa force : s'il en manque une, l'échafaudage s'écroule. Il en va de même pour les deux-cents œuvres de l'exposition : on n'arriverait pas à en supprimer une pour la remplacer facilement par une autre.

P.-A. D. : Certaines formes sont bouleversantes. Cette exposition peut être lue à plusieurs niveaux, mais elle permettra avant tout la contemplation. Je ne peux pas imaginer que l'on soit indifférent à ce parcours.

J. L. : Qu'il s'agisse d'un Arp, d'un Matisse, d'un Brancusi : ce sont des formes inaugurales. *L'Oiseau dans l'espace*, de Brancusi, en est un exemple : on n'avait jamais vu une forme semblable. Pourtant, elle est incroyablement familière : il n'y a pas de surprise, il n'y a qu'une insistance de notre regard. C'est ce qu'il y a de commun avec la lune ou la mer : ce sont des formes qui nous retiennent.

Peut-on qualifier l'exposition d'universaliste ?

J. L. : L'utopie qui est derrière l'invention de la forme simple, dans les années 1910-1920, se développait dans l'hypothèse d'une modernité universelle. Ce sera très frappant dans l'exposition : toutes les cultures sont évoquées à un moment donné, non par un souci d'exhaustivité, mais simplement parce qu'un bol japonais, un vase égyptien, une forme iranienne ou une idole syrienne y figureront au même titre qu'une œuvre moderne. Que l'on voie une hache polie en Nouvelle-Zélande, dans les Pyrénées ou bien dans le désert du Néguev : c'est presque la même. Il y a un intérêt pour la forme partagé par toutes les cultures.

Le concept de beauté est-il un élément structurant de l'exposition ?

J. L. : Nous sommes ici face à une beauté très particulière, calme, qui surgit avec l'évidence d'un fruit. Toutefois, au thème de la beauté, je préfère celui de la fascination, c'est-à-dire le fait d'être atteint par quelque chose qui ne semble pas avoir de complexité. La forme simple nous touche avec une modestie évidente : l'ego de l'artiste s'y est réservé. Certes, on reconnaît un Arp, mais je peux le confronter avec un Brancusi et une sculpture grecque archaïque : sincèrement, la différence sera très difficile à repérer. C'est pour cela que les plus grands artistes ont abordé la forme simple en renonçant à une partie de leur personnalité...

P.-A. D. : L'individu paraît s'effacer devant une forme archétypale, pour mettre son talent au service d'une forme qui doit venir au monde. Pour moi, la beauté est très présente, mais elle nous échappe perpétuellement.

Que souhaitez-vous transmettre au public ?

J. L. : Je cherche à l'interroger sur les raisons pour lesquelles il est fasciné par ces formes. Il y a quelque chose qui n'est pas de l'ordre de la compréhension, qui ne peut être saisi que de manière intuitive.

P.-A. D. : J'espère que cette exposition intriguera et invitera les gens à réfléchir sur le phénomène de la forme. Alors que nous évoluons dans une civilisation matérielle, il me paraît sain de repenser la forme dans un monde saturé d'objets.

J. L. : L'exposition organise ainsi une conversation entre des artistes qui ont jusqu'à vingt mille ans d'écart. Ce qui est important, c'est de montrer qu'avec des techniques différentes ils se posent éternellement les mêmes questions, fondamentales, sur la présence de l'homme au milieu de la matière, de l'univers et de la nature, auxquelles ils donnent des réponses formelles parfois différentes.

Article paru dans *Le Monde d'Hermès*, n° 64, janvier 2014.
Propos recueillis par Marylène Malbert.

3. LISTE INDICATIVE

ARP Jean
 BACKER Jacob Adriaensz
 BÉÖTHY Etienne (Béöthy Istvan, dit)
 BILL Max
 BLOSSFELDT Karl
 BRANCUSI Constantin
 BRASSAI (Gyula Halász, dit)
 CAGE John
 CARON Joseph
 CÉSAR
 CÉZANNE Paul
 CORMÉRY Jean-François
 COUTURIER Marc
 CRUZ-DIEZ Carlos
 DOMINICI (DE) Gino
 DUCHAMP Marcel
 DÜRER Albrecht
 ELIASSON Olafur
 EVANS Walker
 FONTANA Lucio
 FRITSCHER Susanna
 GABO Naum
 GE90 DESIGN TEAM
 GESSHIN Wada
 GIACOMETTI Alberto
 HEPWORTH Barbara
 JANSSENS Ann Veronica
 KAPOOR Anish
 KELLER FRÈRES (Jean-Balthazar and
 Jean-Jacques Keller, dit)
 KELLY Ellsworth
 KLEIN Yves
 KRULL Germaine
 KUPKA (František Kupka, dit)
 LE CORBUSIER (Charles-Édouard
 Jeanneret-Gris, dit)
 LE RICOLAIS Robert
 LEE UFAN
 MAN RAY (Emmanuel Rudzitsky, dit)
 MAPPLETHORPE Robert
 MAREY Etienne-Jules
 MATISSE Henri
 McCALL Anthony
 McCRACKEN John
 McELHENY Josiah
 MOHOLY-NAGY László
 MOKUAN OBAKU
 MOORE Henry
 NETO Ernesto
 NEU Patrick
 NEWMAN Barnett
 PAIK Nam June
 PERRET FRÈRES (Auguste and
 Gustave Perret, dit)
 PERRIAND Charlotte
 PEVSNER Antoine
 REDON Odilon
 RICHTER Gerhard
 ROME DE L'ISLE (DE) Jean-Baptiste
 Louis
 ROSSO Medardo
 SALVIATI Francesco
 SCHEIDEGGER Ernst
 SCHWITTERS Kurt
 SERUSIER Paul
 SETSUDO Joun
 SICILIA José Maria
 SMITH Tony
 STEICHEN Edward
 STRÜWE Carl
 SUGIMOTO Hiroshi
 TILLMANS Wolfgang
 TOSANI Patrick
 TSAI Charwei
 VERDIER Fabienne
 WENTZEL
 WESTON Edward
 YONEZAWA Jiro

4. FOCUS SUR LES OEUVRES

Chaque fiche contient : une présentation de chaque section, avec sa thématique, les notions recoupées par les œuvres ; une présentation d'une œuvre et de son artiste ; éventuellement un lien entre cette œuvre et d'autres œuvres de l'exposition, afin d'inviter à l'exploration ; et enfin des pistes pédagogiques à partir de l'œuvre, en histoire de l'art et dans d'autres matières.

4. 1. SECTION : AVANT LA FORME

PRESENTATION DE LA SECTION

Cet ensemble préliminaire ne présente pas de formes simples mais il introduit un principe qui les caractérise souvent, une énergie qui travaille le monde : l'advenue de la forme latente dans la matière encore désorganisée. Comme saisis au cours de leurs métamorphoses, appartenant toujours à l'indistinct et déjà à la vie, des mouvements, des silhouettes, des visages gonflent les surfaces. Les œuvres rassemblées dans cette partie manifestent une énergie qui travaille le monde, en agite la fécondité, en accentue les évolutions. Ces objets rituels, sculptures, photographies ou dessins ne copient pas la réalité, ne représentent pas le visible mais miment ou interrogent la vitalité qui anime les choses.

AUGUSTE RODIN

Né en 1840 à Paris et mort en 1917 à Meudon.



Balzac, robe de chambre, 1897

Terre cuite ; 30,2 x 12,5 x 11,5 cm

Paris, musée Rodin

S.259

En 1891, la Société des Gens de Lettres commande à Auguste Rodin une statue du romancier Balzac. L'œuvre présentée ici est une des nombreuses ébauches préliminaires réalisées par le sculpteur. C'est en effet un projet qui l'obsède, il y consacra sept années de sa vie, en menant des recherches minutieuses et

FORMES SIMPLES

récoltant de nombreux documents sur la morphologie et les habitudes vestimentaires du romancier.

Rodin représente Balzac en robe de chambre, que l'écrivain portait quand il travaillait chez lui. Le sculpteur posa une véritable robe de chambre sur son modèle vivant qu'il enduit d'un lait de plâtre qui rigidifie la forme et permet, par moulages successifs, d'obtenir l'œuvre définitive. La robe de chambre devient un symbole quasi-abstrait de la puissance et du génie du romancier, il n'y a que la tête de l'auteur qui en dépassait. Rodin considérait l'œuvre comme un pivot dans sa recherche esthétique.

Le plâtre fut moqué au Salon en mai 1898, on lit dans la presse : « *Un cauchemar ignoble et insensé : Bonhomme de neige, Crapaud dans un sac, Colossal guignol* ». Nous sommes alors en plein cœur de l'Affaire Dreyfus, Rodin reçoit le soutien de nombreux intellectuels et artistes dreyfusards (Zola, Clemenceau, Monet, André Gide, Courteline, Anatole France, Charles Péguy...), qui mettent en place une souscription afin d'édifier le monument. Rodin refusa leur soutien, ne voulant pas associer son œuvre à l'Affaire, dont il était indifférent.

La statue fut refusée par la Société des Gens de Lettres et c'est un autre sculpteur, Alexandre Falguière, qui se voit confier la commande. L'artiste conservera l'œuvre chez lui à Meudon jusqu'à sa mort, elle ne fut inaugurée coulée en bronze qu'en 1939 à Paris, boulevard Raspail.

A VOIR EGALEMENT

Dans la salle, l'œuvre de Medardo Rosso, L'uomo che legge (« L'homme qui lit ») (1894) ou encore la Photographie de Madame X (vers 1911). L'artiste italien arrivé à Paris en 1884 et le sculpteur français entretiennent une amitié qui prit fin suite au Balzac, Rosso accusant Rodin de trop lui emprunter dans son style, ce que Rodin nia toujours.

Dans la salle, Francesco Salviati, Deux Etudes de draperie pour une figure agenouillée (XVI^e siècle). L'œuvre de Rodin permet en effet d'évoquer une tradition en histoire de l'art : l'étude du drapé, qui permet d'apprécier les effets d'ombre et de lumière.

PISTES PEDAGOGIQUES

En histoire de l'art, l'on peut étudier comment les lignes et surfaces d'une œuvre peuvent suggérer un principe abstrait, ici le génie d'un romancier. En lien avec les autres œuvres de la section, il faut évoquer la notion d'ébauche, d'esquisse, du dessin préparatoire : quand est-ce qu'une œuvre est terminée ? On peut faire un parallèle en littérature en étudiant les manuscrits, notamment ceux de Balzac, qui avait une véritable propension à écrire et qui pourtant à un moment donné décide que ce manuscrit est fini et devient ainsi œuvre littéraire.

Rodin possédait un véritable savoir-faire et était capable de modeler les formes, c'est donc un choix technique de finalement mouler l'habit. On peut comparer cette démarche à d'autres sculptures qui incluent le vêtement, notamment la Danseuse de 14 ans (1881) de Degas, où le vêtement est ajouté sur la sculpture alors qu'ici il est caché.

Ce portrait d'un écrivain célèbre, diffère avec ceux que l'on a pu observer jusqu'à présent et mérite comparaison. Ainsi, la statue d'Alphonse de Lamartine à Mâcon, réalisée par Alexandre Falguière, le représente en manteau, qui affirme un certain statut social et où s'engouffre le vent : c'est le souffle du génie du poète, qui est représenté de façon héroïque.

4. 2. SECTION : LA LUNE

PRESENTATION DE LA SECTION

La dynamique mystérieusement réglée de la mécanique du monde est révélée par la forme si simple de la Lune, contemplée par l'Humanité depuis l'aube des temps et source de multiples mythes en raison de sa constante transformation. Célébrée par les poètes, suggérée dans la céramique, peinte, observée, photographiée, atteinte enfin par l'homme, elle est la première forme simple. Qu'elle soit la Lune métaphorique des poètes ou la Lune algébrique des savants, elle suggère un processus autonome de métamorphose qui caractérise la forme comme stase d'une évolution, arrêt dans le temps.

NAM JUNE PAIK

Né en 1932 à Séoul et mort en 2006 à Miami.



Moon is the Oldest TV (« La Lune est la plus ancienne télévision »), 1965/1992

Installation vidéo

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Achat, 1985

AM 1985-142

Nam June Paik est considéré comme le premier artiste du mouvement art vidéo, fondé sur la recherche de nouvelles possibilités d'enregistrement et fabrication d'images électroniques. A la fin des années 1960, il s'associe au mouvement artistique Fluxus, caractérisé par des œuvres événementielles et éphémères (happenings) et l'effacement du rapport créateur-spectateur.

Ici, pour produire les images sur la télévision, l'artiste a placé un aimant sur le tube cathodique, qui interfère avec le signal électronique et produit des images de croissants lunaires. L'image n'est donc pas réelle, car ce n'est pas la Lune et ses croissants qui sont véritablement représentées. Cette image relève donc plus

du domaine de l'imaginaire que du réel. Pour l'artiste, la Lune a incarné une figure tout au long de l'histoire de l'humanité, c'est donc une sorte d'image projetée sur un écran suspendu dans le noir, ce qui fait de la Lune « le plus ancien téléviseur ».

Par cette œuvre, l'artiste refuse les caractéristiques du téléviseur : la vitesse, le son, les bruits, le flux des images. L'œuvre répond à ces traits par le calme, la lenteur, l'absence de son. En donnant l'impression que c'est une véritable image de la Lune que l'on aperçoit, l'artiste trompe les spectateurs et les amène à réfléchir sur les images pré-fabriquées, par l'imaginaire ou les mass-media.

A VOIR EGALEMENT

Dans la section « Flux », l'œuvre d'Olafur Eliasson, Round Rainbow (2005). Elle porte également sur la représentation d'un phénomène naturel, l'étude de la lumière décomposée par un prisme.

PISTES PEDAGOGIQUES

En histoire de l'art, le parcours artistique de l'artiste donne un aperçu d'importants courants artistiques contemporains et permet d'introduire d'autres artistes : l'art vidéo (on peut évoquer l'artiste Bill Viola exposé en 2014 au Grand-Palais) ; les happenings (John Cage, initiateur du mouvement Fluxus et créateur des happenings) et enfin le courant Fluxus. L'œuvre évoque la figure lunaire, que l'Homme a représenté tout au long de son histoire à travers différents médiums : au cinéma (Le Voyage dans la Lune de Méliès en 1902 ; 2001, l'Odyssée de l'espace de Kubrick en 1968) ; en littérature (« Ballade à la Lune » dans les Premières Poésies de Musset en 1829 ; « Les Bienfaits de la Lune » dans les Petits poèmes en prose de Baudelaire en 1864 ; De la Terre à la Lune de Jules Verne en 1865) ; en peinture (Homme et Femme contemplant la Lune de Caspar David Friedrich vers 1824 ; Clair de Lune sur le port de Boulogne de Manet en 1869 ; La fenêtre de Mélusine de Magritte en 1953) et en musique (Clair de Lune de Debussy en 1905).

En histoire, on peut recontextualiser l'œuvre en étudiant l'entrée du téléviseur dans les foyers et ses conséquences, notamment le développement de la culture de masse. La télévision devient également médium pour les grands événements historiques qui peuvent être évoqués : le couronnement d'Elizabeth II, les premiers pas de l'Homme sur la Lune, etc. Ici, l'artiste choisit de ne pas représenter le mouvement que l'on retrouve dans les médias : il s'agit donc de les dépasser.

L'œuvre peut être perçue également comme une critique de la société de consommation, car tout foyer s'équipe de cet objet. On peut la mettre en parallèle avec le photo-collage de Richard Hamilton Qu'est-ce qui rend exactement les maisons d'aujourd'hui si différentes, si séduisantes ? (1956), qui stigmatise la consommation à outrance. Une Lune surplombe un intérieur suréquipé, où l'Homme lui-même devient objet de consommation.

En physique, on peut évoquer le calendrier lunaire et les lunettes astronomiques permettant d'observer l'astre.

Enfin, la figure lunaire est à lier avec la course à l'espace, compétition que se sont livrés les Etats-Unis et l'URSS entre 1957 et 1975, la Lune étant « La nouvelle frontière ». Elle permet donc enfin de faire référence au progrès.

4. 3. SECTION : FLUX

PRESENTATION DE LA SECTION

Toute forme n'est qu'un état transitoire, provisoirement stabilisé de la matière. Énergie diffusante, expansive, elle manifeste la résonance d'une activité permanente présente au cœur des éléments : pierre, feu, air, eau. Une vitalité discernable à laquelle doivent méditer le moine, ou l'artiste, qui, par son dessin, accordera son geste, son souffle, son rythme pour exprimer les vibrations du cosmos qu'il ressent ou suppose. L'hypothèse d'une concordance entre l'état des choses, l'être et le monde nourrit de nombreuses traditions spirituelles dont, au début de la modernité, les mouvements gnostiques ou théosophiques inspirés par les philosophies orientales.

FRANTISEK KUPKA

Né en 1871 à Opočno (Empire austro-hongrois) et mort en 1957 à Puteaux.



Abstraction, 1930–1933

Gouache noire et blanche et graphite sur papier ;

28,3 x 28 cm

Paris, Centre Pompidou, Musée nationale d'art moderne

Don de Mme Eugénie Kupka, 1963

AM 2801 D

Kupka est un peintre tchèque, considéré comme un des pères de l'abstraction, aux côtés de Mondrian, Kandisky, Malevitch ou Delaunay. Pour la première fois, des peintres proposent des « images abstraites ». Jusqu'alors, on pouvait voir des images non figuratives, mais toujours subordonnées à un objectif : la décoration d'un lieu, d'un objet par exemple (comme dans l'Art Nouveau).

L'artiste produit initialement une œuvre figurative puis franchit le seuil de l'abstraction dans les années 1910. Apparaissent alors dans ses œuvres des structures verticales et géométriques. En 1910–1913 il écrit La création dans les Arts plastiques, qui ne sera publié à Prague qu'en 1923. Il y bannit l'art figuratif et exprime sa fascination pour les sciences naturelles et physiques : la science permet selon lui de percer la forme des choses. L'imagerie scientifique (microscope, télescope, rayons X) fut l'une de ses principales sources d'inspiration. En 1931, Kupka adhère à Abstraction–Création, qui s'oppose à la Nouvelle Objectivité et au Surréalisme. Durant ces années, l'artiste privilégie le noir et le blanc, comme en témoigne cette œuvre tirée de la série des gouaches Abstraction.

Dans ses œuvres, Kupka a travaillé les thèmes de la verticalité et les mouvements circulaires comme ici. Il commence à explorer le motif du tournoiement dès ses œuvres figuratives avec la Petite fille au ballon (1908) ou L'eau (1907). Sa recherche culmine avec Autour d'un point (1911), qui mêle son intérêt pour les lois scientifiques et les motivations métaphysiques.

PISTES PEDAGOGIQUES

L'utilisation des formes géométriques permet de rythmer la toile, comme chez Hans Richter, Rythmus 21 (1921) et Rythmus 23 (1923), compositions qui reposent sur un agencement abstrait de rectangles et de carrés rythmiquement alternés et qui entrent en résonance avec l'esthétique du mouvement. Ce rythme est à lier avec le développement de l'industrialisation, du tayloro–fordisme de l'époque. L'art lui-même introduit dans sa production le rythme et la vitesse.

Cette composition se retrouve en musique dans l'art du contrepoint, où un rapport d'opposition est réalisé entre notes et contre–notes mais en dépit duquel on obtient une harmonie. Kupka fit référence à la musique dans ses œuvres, avec dès 1912 les œuvres Fugues en deux couleurs. On retrouve cette référence chez Hans Richter également avec Prélude (1919), séries de onze dessins rappelant une portée musicale.

On peut enfin évoquer la figure du cercle, en mathématiques, avec les notions qui y sont attachées (centre, rayon, diamètre, corde et arc de cercle), mais aussi en art avec le cercle incarnant une forme pure, parfaite comme dans L'homme de Vitruve (vers 1492) de Léonard de Vinci, où l'Homme est au centre de cette forme géométrique. On observe ce cercle dans les voûtes célestes qui ornent les églises et, par ailleurs, en littérature, dans la Divine Comédie de Dante, avec les cercles des Enfers mais aussi de ceux de la Trinité. On retrouve cette figure circulaire dans les crop circles et dans le Land Art, avec chez l'artiste Richard Long le Gobi Desert Circle (1996) où chez Robert Smithson le Broken Circle et Spiral Hill (1971).

4. 4. SECTION : QUI POURRA FAIRE MIEUX QUE CETTE HELICE ?

PRESENTATION DE LA SECTION

Des formes créées par les contraintes auxquelles elles se confrontent, adaptées aux forces qu'elles exercent pour parvenir à leur effet, composent cette section. Nées de la technique, elles acquièrent une beauté venue de leur parfaite adéquation aux nécessités. Des outils primitifs tels qu'un arc, un boomerang, possèdent déjà cette perfection qui, aux XIXe et XXe siècles, sera celle de l'ingénierie aéromécanique qui fascinera les artistes. Marcel Duchamp, en visite au Salon de la Locomotion aérienne en 1912, en compagnie de Constantin Brancusi et Fernand Léger, subjugué devant une hélice, affirmera ainsi : « C'est fini, la peinture. Qui désormais pourra faire mieux que cette hélice ? » L'attrait que suscitent les formes simples chez les artistes du XXe siècle puise en partie sa source dans cet intérêt pour des lignes détachées de toute subjectivité, donnant l'impression d'épouser les contraintes du monde auxquelles elles se confrontent et d'être issues, au moins métaphoriquement, des obligations physiques de leur relation à l'univers.

ETIENNE-JULES MAREY

Né en 1830 à Beaune et mort en 1904 à Paris.



Quatrième et dernière version de la machine à fumée, équipée de 57 canaux,
1901

Bois, verre, métal, plastique ; 205 x 132 x 56 cm

Paris, Cinémathèque française

AP-13-2890

Etienne-Jules Marey est un médecin et physiologiste français. Curieux de tout, il fut un pionnier de la technique photographique et cinématographique. Afin d'étudier des phénomènes physiologiques (la marche, le vol des oiseaux, la contraction musculaire...), il a perfectionné l'emploi des appareils graphiques et créé, en 1882, la chronophotographie, dont dérive le cinématographe. Tout au long de ses travaux, il est fasciné par la perception de l'invisible.

Durant les trois dernières années de sa vie, il se consacre à la photographie des mouvements de l'air. Il utilise le cliché instantané alors que la chronophotographie et la cinématographie étaient déjà courantes, car cette technique permet d'avoir un tracé des mouvements ou des phénomènes. Afin d'étudier au mieux le mouvement de l'air, il construit plusieurs modèles de souffleries aérodynamiques, améliorant sans cesse le processus. Convaincu au début de ses recherches, dans les années 1860, que l'avenir de l'aviation résidait dans une machine capable de battre des ailes, il renonce par la suite à cette hypothèse pour devenir un adepte de l'aéroplane.

Les clichés des mouvements de l'air confrontés à un obstacle permettent d'étudier l'écoulement de l'air autour d'une surface. C'est un sujet nouveau, crucial pour l'aviation. Marey présenta ses travaux à l'Académie des sciences, mais se désintéresse de leur étude théorique. Il enregistre graphiquement les mouvements de l'air et laisse à d'autres le soin d'en étudier les apports scientifiques que l'on peut en tirer.

PISTES PEDAGOGIQUES

En histoire de l'art, les recherches d'Etienne-Jules Marey permettent une introduction à l'histoire de la photographie. Il s'inscrit dans les inventeurs du XIXe siècle qui ont développé les premières techniques de la photographie (Nicéphore Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre, William Henry Fox Talbot). En parallèle de la technique, ses travaux permettent d'évoquer l'évolution de l'usage de la photographie: initialement documentaire ou historique, la photographie a été lentement reconnue comme art à part entière.

En physique, on peut évoquer à partir des recherches d'Etienne-Jules Marey et ses clichés, l'étude des propriétés de l'air, des mouvements aériens et la mécanique des fluides, c'est-à-dire l'écoulement des fluides, liquides ou gaz, comme l'eau autour des piles d'un pont.

Les recherches d'Etienne-Jules Marey ont été utilisées par la suite dans l'aviation, ce qui permet d'évoquer le design, où la forme est initialement subordonnée à une fonction. La mode cependant peut influencer les formes. Ce fut par exemple le cas avec le style « paquebot » (Streamline Moderne en anglais), style architectural caractérisé par des formes incurvées, des longues lignes des années 1930. Ce style eut un tel impact qu'il fut appliqué à des appareils ménagers (réveils, grille-pains, postes de radio, etc). Ce qui est initialement une contrainte technique devient une mode.

En philosophie, on peut s'intéresser aux conditions de la production de savoir scientifiques (l'épistémologie des sciences). Ici, Jules-Marey était initialement convaincu par une hypothèse qui s'est révélée fautive. Différentes notions peuvent être évoquées : hypothèse, expérience, réfutabilité, interprétation (et leurs auteurs : Karl Popper, Thomas Kuhn, Imre Lakatos).

4. 5. SECTION : LE SOUFFLE

PRESENTATION DE LA SECTION

Le souffle, expression même de la vie, donne une forme à la temporaire viscosité du verre. Cette opération, en raison du caractère symbolique de cette matière vulnérable, s'enrichit de significations vitales dès que s'associent ces deux fragilités. Créer un volume par le souffle signifie injecter le contenu de notre propre corps lors de la transition vitreuse de l'objet pour lui donner son aspect définitif. Du fait des caractéristiques plastiques du matériau, l'objet est comme suspendu entre le matériel et l'immatériel et peut évoquer la fluidité du liquide qu'il contiendrait, l'efficacité d'un effet technique comme la conduite de la colonne d'air lors de l'expiration ou le stade intermédiaire entre le caractère gazeux de notre haleine et sa capture soudain figée par un peu de silice chauffée jusqu'à son point de fusion.

MARCEL DUCHAMP

Né en 1887 à Blainville-Crevon et mort en 1968 à Neuilly-sur-Seine.



Air de Paris, 1919/1939

Reproduction miniature de l'original, éditée pour la Boîte-en-valise

Verre : 4 x 2,5 x 2,5 cm

Paris, collection David Fleiss, galerie 1900-2000

FORMES SIMPLES

Marcel Duchamp est une des figures phares du mouvement Dada. L'artiste élabore en 1913 le concept du « ready-made » : « *objet usuel promu à la dignité d'œuvre d'art par le simple choix de l'artiste* » (Dictionnaire abrégé du Surréalisme, André Breton, 1938). Cet « Air de Paris » est un cadeau offert à ses amis mécènes américains Louise et Walter Arensberg. L'artiste veut leur rapporter un souvenir de Paris, mais, ses amis très riches et possédant déjà tout, il s'agit par cette œuvre d'être original. L'ampoule fut trouvée en pharmacie, vidée de son contenu et ressoudée. L'original fut brisé, l'artiste fit refaire l'œuvre. La main de l'artiste disparaît totalement. De fait, pour Duchamp, l'idée prévaut sur la création.

Duchamp se définira lui-même comme un simple « respirateur » : « *Si vous voulez, mon art serait de vivre ; chaque seconde, chaque respiration est une œuvre, qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle ni cérébrale* ».

A VOIR EGALEMENT

Dans la salle, Souffle (2014) de Susanna Fritscher. Artiste autrichienne, son travail vise à renouveler la perception des espaces. Ici, l'artiste a repris une technique traditionnelle en soufflant le cristal. Son souffle va jusqu'à l'extrême de la matière, qui semble sur le point de se briser.

Dans la section « Le poids des choses », Lampshade (« abat-jour ») (1919/1954) de Man Ray. Deuxième ready-made de l'exposition. A l'origine, l'œuvre est constituée d'un large ruban blanc que Man Ray découpe dans le réflecteur d'un abat-jour cassé. Maintenu par un point d'accroche, l'objet tombe librement. L'artiste réédite plusieurs fois l'œuvre en diverses variantes.

PISTES PEDAGOGIQUES

En histoire de l'art, on peut évoquer les différents mouvements artistiques contemporains à l'artiste : ready-made, surréalisme et dadaïsme. Duchamp incarnera une rupture et bouleversera l'art contemporain. Son premier ready-made Roue de bicyclette (1913), est constitué d'une roue de bicyclette dépourvue de son pneu fixée par sa fourche sur un tabouret en bois. Elle est suivie en 1914 par le Porte-bouteilles, un porte-bouteilles en fer récupéré au Bazar de l'Hôtel de Ville. Son ready-made le plus connu, et qui a provoqué de nombreuses polémiques, Fontaine (1917), consiste en un urinoir retourné et signé « R. Mutt 1917 », altération du nom de la société qui lui a fourni l'urinoir.

Ces œuvres posent la question du statut de l'artiste

Plusieurs d'entre eux ont également détourné des objets : Arman, Joseph Beuys, Bertrand Lavier, Max Ernst, Victor Brauner...

L'œuvre permet également de s'intéresser aux savoir-faire comme le verre ou le cristal, dont la production fait appel au souffle de l'artisan.

D'autres artistes ont cherché à représenter le souffle, comme Giuseppe Penone, avec ses Soffi (« souffles »). Il s'agit de la trace du corps de l'artiste dans l'argile, qui laisse son empreinte.

En français, on peut étudier le détournement de l'objet dans la littérature à travers le recueil Le parti pris des choses (1942) de Francis Ponge où des objets du quotidien deviennent sujets de poésie.

En histoire, cette œuvre rappelant un fragment de vie, on peut travailler sur le vestige, l'élément témoignant d'une époque traversant le temps.

4. 6. SECTION : CONTENIR

PRESENTATION DE LA SECTION

Contenir, c'est épouser par la forme les propriétés du contenu, ou plutôt mimer par l'étirement ou par le renflement le poids précieux de ce que la matière retient. La forme symbolise la façon dont le vide et le plein s'engendrent l'un l'autre, dont la tension de la surface est déterminée par la nature de ce qu'elle reçoit et par l'effort pour en retenir la chute qui échancre sa géométrie. Les silhouettes modernes retrouvent dans la simplicité dynamique des formes archaïques un répertoire compatible avec les processus industriels.

JOSIAH MCELHENY

Né en 1966 à Boston.



White Modernism, 2008

Portfolio de treize gravures à l'eau-forte ; 35,5 x 44,3 cm chacune
Santa Monica, Edition Jacob Samuel
Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York

L'artiste américain est surtout connu pour son travail du verre soufflé et ses compositions avec des objets en verre et des miroirs. Ses compétences proviennent de nombreuses années de formations auprès de maîtres européens. Il cite le modernisme de la première moitié du XXe siècle comme une référence incontournable. Le modernisme s'oppose aux lourdeurs des intérieurs du XIXe siècle, supprimant les ornements, et accompagna la naissance de formes nouvelles, avec le souci du choix des matériaux et de leur utilisation.

FORMES SIMPLES

Ici, l'artiste représente des silhouettes précises de verreries européennes en encre blanche sur du papier fait main. Le blanc sur blanc crée un décalage visuel délicat, qui rend les formes graphiquement plaisantes à un moment alors qu'elles disparaissent l'instant d'après.

PISTES PEDAGOGIQUES

En histoire de l'art, on peut replacer la démarche artistique de McElheny dans un mouvement plus large de simplification de la forme au cours du XXe siècle. Dans cette œuvre, les gravures sont accompagnées d'une citation d'Ornement et Crime (1910), ouvrage majeur de l'architecte Viennois Adolf Loos. Cet ouvrage théorique fut au fondement de l'architecture du style Art déco, qui s'oppose à la richesse décorative de l'Art Nouveau.

On peut également évoquer les monochromes, œuvres réalisées à partir d'une couleur ou d'une nuance uniques. Le plus célèbre est Composition suprématiste : carré blanc sur fond blanc (1918) de Kasimir Malevitch. Il utilise ici deux blancs, un froid pour le carré (bleuté) et un chaud pour le fond (ocre). Yves Klein est aussi célèbre pour ses séries monochromes, avec son bleu International Klein Blue (IKB). Enfin, Pierre Soulages est connu pour son travail expérimental autour du noir. Cependant ses tableaux ne sont pas des monochromes, puisqu'il s'intéresse à la lumière réfléchiée par la matière noire. Ainsi, pour Pierre Soulages l'outil n'est pas le noir mais la lumière qu'il produit. En utilisant différents matériaux, telle que la pâte noire, un mélange de pigments, le fusain, du goudron, de l'huile ou de la résine, l'artiste expérimente des textures de peinture. La toile reflète ainsi des nuances de noir et de gris qui sont mises en valeur grâce au contraste des couches picturales.

Le jeu d'apparition disparition des eaux fortes permet d'évoquer enfin les trompes-l'œil, destinés à jouer sur la confusion visuelle du spectateur.

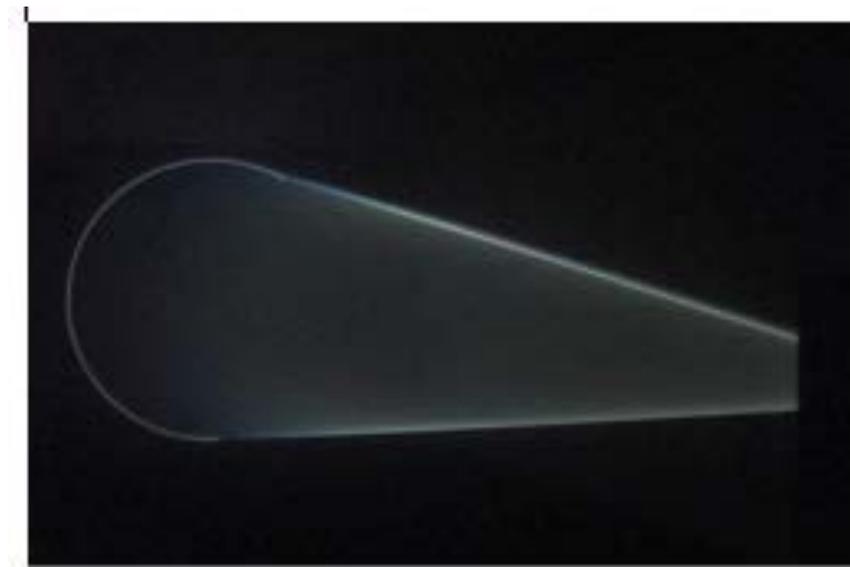
4. 7. SECTION : COUPER

PRESENTATION DE LA SECTION

Couper est un acte symbolique dont l'importance est rendue manifeste par la qualité des objets qui s'y rapportent. Ceux-ci sont à la fois des outils et des emblèmes revêtus d'un prestige lié au caractère absolu du geste qu'ils permettent. Signifiant la décision originelle, la séparation entre le jour et la nuit, entre la vie et la mort, entre le déterminé et l'indéterminé, entre l'intime et le cosmique, la lame — et la coupure qu'elle engendre — est une forme simple porteuse d'un contenu théologique et politique puissant qui, dans la refondation de l'art après la Seconde Guerre mondiale, permet à la fois de rompre et de fonder une nouvelle esthétique.

ANTHONY MCCALL

Né à St Paul's Cray (Royaume-Uni) en 1946.



Line Describing a Cone 2.0

1973/2010

Installation cinématographique ; dimensions variables

Collection de l'artiste

L'artiste mène un cinéma expérimental, notamment dans ses séries de films de Lumière-solide où il met en avant la source lumineuse.

Pour cette œuvre, il dessine image par image une forme géométrique sur une pellicule 16 mm projetée sur le mur. Le cône lumineux formé par la lumière du projecteur est mis en valeur par un fumigène.

Par ailleurs, les spectateurs sont encouragés à bouger devant la projection. Cette interaction s'oppose à l'expérience passive du cinéma et libère le spectateur en créant une relation entre l'objet et l'espace. Cela rajoute une dimension aléatoire

à l'œuvre, qui contraste avec la géométrie prédéterminée de la lumière et de la projection.

A VOIR EGALEMENT

Dans la section « Le poids des choses », Puff puff (clove) (1997) d'Ernesto Neto. L'œuvre est composée de sacs de lycra remplis d'aromatiques colorés comme la poudre de piment ou la coriandre. Les sacs sont lâchés sur le sol pour former des compositions abstraites de formes, couleurs et senteurs. Comme l'œuvre de McCall, Puff puff (clove) engendre une interaction forte avec le spectateur, dans une véritable expérience sensorielle pour les visiteurs, en sollicitant un sens qui l'est peu en art : l'odorat.

PISTES PEDAGOGIQUES

En histoire de l'art, cette œuvre amène à vivre une expérience sensible et dynamique de l'espace. Elle facilite la découverte de pratiques artistiques contemporaines en relation avec l'espace : les installations, en particulier celles qui utilisent la lumière. On peut étudier l'œuvre d'une figure majeure de l'art lumino-cinétique en Italie : Gianni Colombo ou encore l'artiste argentin Julio Le Parc. L'artiste minimaliste Dan Flavin, dont untitled. (to Donna). 5a (1971) est présentée au Centre Pompidou-Metz dans la Grande Nef, travaille également la lumière en utilisant des néons lumineux dans ses œuvres. Line Describing a Cone 2.0 permet d'interroger également les relations entre l'œuvre et son lieu d'installation : quels sont les rapports entre l'œuvre et le lieu ? Comment l'œuvre modifie-t-elle l'espace dans lequel elle est installée ?

L'œuvre peut aussi être une introduction au cinéma expérimental, dont l'artiste Hans Richter fut un pionnier. Au début des années 1920, il réalise Rythmus 21, qui présente une radicalité comparable à celle de Carré blanc sur fond blanc de Kasimir Malévitch.

L'artiste attend un comportement particulier du spectateur : il faut qu'il soit mouvant, se place au cœur du faisceau lumineux. Elle peut rappeler le travail du plasticien français Georges Rousse. L'artiste intervient dans des lieux désaffectés et à l'aide d'aplats de couleurs et de jeux sur la perspective, il produit des figures géométriques qui apparaissent planes lorsqu'elles sont observées sous un certain angle. Ce processus est appelé « anamorphose », une déformation réversible d'une image à l'aide d'un système optique, comme un miroir ou un procédé mathématique. On le retrouve dès 1533 dans la peinture Les Ambassadeurs (1533) de Hans Holbein le Jeune, où un crâne est représenté, qui peut être observé uniquement en vision rasante.

L'œuvre rappelle également le LASER (Light Amplification by Stimulated Emission of Radiations, en français : « amplification de la lumière par émission stimulée de rayonnement »). Le LASER peut découper la matière (métal, bois), en concentrant de l'énergie sur une surface donnée et peut aussi conduire de l'information, comme c'est le cas dans la fibre optique.

En physique, on peut par ailleurs évoquer toutes les notions autour de la lumière : lumière artificielle, naturelle ou blanche, ou encore la décomposition de la lumière.

4. 8. SECTION : AU-DELA DE LA GEOMETRIE

PRESENTATION DE LA SECTION

La géométrie étudie ex-nihilo les propriétés de l'espace mettant en forme numérique les relations entre point, droite, plan et volume. C'est un instrument mathématique et symbolique destiné à figurer, à calculer et à comprendre l'organisation du monde et les propriétés des choses. Depuis le Néolithique, des formes complexes sont inventées pour exprimer les combinaisons et les figures qui seraient autant de clés de la création, dont l'expression la plus connue fut l'invention des cinq corps platoniciens. Si les artistes du XXe siècle considérèrent la géométrie, par son apparente objectivité, comme pouvant être une porte vers un art nouveau et universel, c'est a contrario que la géométrie euclidienne est citée ici. Les formes simples paraissent appartenir à un registre différent, saisi dans la dynamique du réel plus que dans l'immobilité mentale des concepts. Leur présence est influencée par l'évolution de la géologie, les découvertes des mathématiques non euclidiennes, et c'est à un au-delà de la géométrie traditionnelle qu'elles nous invitent.

PAUL SERUSIER

Né à Paris en 1864 et mort à Morlaix en 1927



Tétraèdres, 1910

Huile sur toile ; 92 x 56 cm

Collection particulière

FORMES SIMPLES

L'artiste dispose d'une formation académique. En 1888, il passe l'été à Pont-Aven où il rencontre Gauguin et peint sous sa direction Le Talisman, qui évoque les éléments du paysage, mais en privilégiant la sensation visuelle. Il partage les idées impressionnistes à ses amis de l'académie Julian : Bonnard, Vallotton... En 1889, avec ses proches, ils forment les « Nabis », « prophètes » en Hébreu, mouvement postimpressionniste. Ils lient l'influence de Gauguin aux estampes japonaises. Cultivé, nourri d'art, de symbolisme, d'ésotérisme, il devient le théoricien du groupe. Après un voyage en Italie où il admire les primitifs italiens et un séjour à l'abbaye de Beuron, il est conforté dans une approche mystique de l'art (« saintes mesures », nombre d'or).

Le tétraèdre fait partie des cinq solides de Platon décrits dans le Timée. Pour le philosophe, les quatre éléments classiques (eau, terre, air, feu) et un cinquième, le « tout », étaient constitués par des éléments géométriques. Le feu était associé au tétraèdre. Ces principes ont par la suite étaient repris dans l'alchimie médiévale.

A VOIR EGALEMENT

Dans la section « Qui pourra faire mieux que cette hélice ? », Rythmes entrecroisées (1937) d'Etienne Béothy. L'artiste est fasciné également par les mathématiques, il définit dans un texte La série d'Or (1939), un outil harmonique de création à partir du nombre Pi.

PISTES PEDAGOGIQUES

En histoire de l'art, le parcours artistique de Paul Sérusier permet d'évoquer des grands mouvements artistiques de son époque : l'impressionnisme avec son séjour au site de Pont-Aven et sa rencontre avec Paul Gauguin, mais aussi le nabisme.

En mathématiques, on peut évoquer le lien entre arts et mathématiques à partir de l'œuvre de Paul Sérusier et d'un autre corpus (les temples antiques, le Pont du Gard, les compositions de Mondrian ou de Sol Lewitt...).

L'art et les mathématiques sont de fait fortement liés. On trouve par exemple à la Renaissance l'usage de la grille afin de travailler la perspective. C'est un motif qu'on retrouve au XXe siècle, dans les wall drawings de Sol LeWitt et les œuvres On a clear Day d'Agnès Martin et Papier millimétré peint de Sylvia Plimack Mangold.

4. 9. FORMES-FORCES

PRESENTATION DE LA SECTION

Les forces maîtrisées par une nouvelle physique des matériaux et donc les possibilités ouvertes par la virtuosité des ingénieurs eurent une importance déterminante sur l'art. À l'opposé de la tradition et de l'importance de la proportion chère aux architectes, la construction s'appuie désormais, au tournant du XXe siècle, sur le raisonnement analytique — la tour Eiffel en constituant un exemple emblématique. L'utilisation de nouveaux matériaux (fer, acier, béton armé, etc.), ajoutée à la prouesse de la réalisation et à l'économie de matières et de moyens, permet de générer des effets de contrainte, de tension et d'équilibre, qui transmettent des émotions nouvelles dont s'inspirent les artistes.

GERMAINE KRULL

Née à Wilda Poznań (Pologne) en 1897 et morte à Wetzlar (Allemagne) en 1985.



La Tour Eiffel, vers 1926
Epreuve gélatino-argentique ;
23 x 16 cm
SAGE Paris

Germaine Krull est une photographe et activiste allemande. Elle fut inspirée par le courant de la Nouvelle Objectivité. Elle fut surnommée la « Walkyrie de fer » ou « Walkyrie de la pellicule », du fait de son approche « objective » de la photographie et sa fascination pour la machine (en 1928, elle publie Métal, série photographique qui est un « détournement poétique et graphique » de l'architecture métallique et du monde industriel).

L'artiste photographie ici la Tour Eiffel, qui exerce une fascination sur tous les arts visuels. La Tour Eiffel fut inaugurée lors de l'Exposition universelle de 1889. La silhouette de la Tour concorde avec des contraintes techniques fortes. Ainsi,

FORMES SIMPLES

la courbure de ses montants a été mathématiquement déterminée afin de fournir une meilleure résistance à la prise au vent. Tout comme le viaduc de Garabit (1884), elle est réalisée en fer puddlé, qui permet de forger de grandes pièces avec précision.

A VOIR EGALEMENT

Dans la salle, la Photographie de la tour Eiffel extraite du film de René Clair, La Tour, vers 1928. Des extraits sont disponibles sur Internet.

PISTES PEDAGOGIQUES

En histoire de l'art, les nombreuses œuvres inspirées par la Tour révèle l'impact de sa forme novatrice sur les artistes : la Tour Eiffel (1889) de Georges Seurat ; la Tour Eiffel dite la Tour Rouge (1909) de Delaunay ; Paris qui dort (1925) de René Clair ; Champ de Mars (1954) de Marc Chagall, etc.

L'usage du fer dans la Tour Eiffel permet de rappeler son utilisation par différents artistes, notamment Jean Tinguely, sculpteur suisse. Il réalise dès 1953 ses premières machines, amenant à une réflexion critique du monde et de la production industrielle : « Je mets la machine en doute, je crée un climat de critique, de "ridiculisaiton". J'introduis de l'ironie. Mes machines sont ridicules ou alors elles sont belles, mais elles ne servent à rien. »

L'artiste Arman fut un des premiers à employer des objets manufacturés dans ses compositions picturales, qu'il appelle Accumulations. On peut faire référence à son Accumulation Effects d'Eiffel (1990), accumulation de petites Tours Eiffel en bronze. Cette œuvre interroge donc aussi la production sérielle que l'on retrouve dans l'industrie.

Enfin, on peut penser aux Compressions de César : à l'aide d'une presse hydraulique, il comprime divers objets, comme des voitures. Les premières sculptures qu'il a réalisées au début de sa carrière sont faites de matériaux de récupération peu coûteux, qu'il collecte dans des décharges.

En histoire, on peut reprendre l'histoire de la Tour Eiffel, sa création et son inauguration pour l'Exposition universelle de 1889 sur le thème du fer ; la révolution industrielle au XIXe siècle et l'emploi de l'acier qui a permis de nouvelles techniques de construction.

En français, les nombreux hommages à la Tour : dans « Zone » extrait du recueil Alcools (1913) d'Apollinaire (« Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin ») ; dans « Tour » extrait du recueil Du Monde entier au cœur du monde (1957) de Blaise Cendrars ; mais aussi la satire des nombreux touristes dans Zazie dans le métro (1959) de Raymond Queneau.

En physique, on peut se référer à la mécanique, notamment la notion de contraintes. Pour Gustave Eiffel, « le plus grand ennemi de l'architecture, c'est le vent ».

4. 10. SECTION : FORMES MATHÉMATIQUES

PRESENTATION DE LA SECTION

À travers les objets mathématiques élaborés à partir des années 1870 dans un but pédagogique, les scientifiques, en mettant en forme des fonctions qui révèlent les mouvements invisibles et les conséquences physiques de leurs calculs, inventent un répertoire de formes imprévues provoquant dans les références de l'art un dépaysement soudain, comme une abstraction antérieure à l'abstraction. L'intérêt des artistes pour les mathématiques est une tendance ancienne liée à l'invention de la perspective, mais au XXe siècle les nouvelles hypothèses des mathématiciens soutiennent les démarches des cubistes, des constructivistes et des surréalistes. Ce goût pour la représentation des dynamiques imperceptibles s'accroîtra alors pour suggérer de nouvelles formes simples.

ANTOINE PEVSNER

Né à Klimovitchi (Empire russe) en 1884 et mort à Paris en 1962.



Projection dynamique au 30° degré, 1950–1951

Laiton brasé et peint à la bronzine ; 100 x 185 x 100 cm

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Don de Mme Pevsner à l'Etat, 1956 ; attribution, 1956

AM 1021 S

Initialement peintre, il se dirige vers la sculpture, avec le métal comme matière de travail. Il incarne une figure du constructivisme russe, aux côtés des avant-gardes (Kandinsky, Malevitch et Rodtchenko).

Frère de Nam Gaubo, ils coécrivent en 1920 un Manifeste réaliste. Par la suite, il quitte définitivement la Russie pour Berlin puis Paris.

L'œuvre présentée appartient à la série des « surfaces développables » du mathématicien Poincaré. L'artiste s'appuie sur des principes, théories et formules mathématiques afin de répondre à sa quête artistique : rendre mobile une surface plane. Cette projection dynamique provoque de fait une sensation de mouvement. Cet effet est accentué par une surface extérieure très striée et une autre intérieure plus apaisée. L'impression de rotation est accentuée par les jeux de lumière.

Dans une lettre, le sculpteur donne un autre titre à l'œuvre : le Prophète, ce qui souligne la dimension mystique de l'œuvre s'élançant vers le ciel.

A VOIR EGALEMENT

Dans la section « Le poids des choses », Expansion n°8 « Les jumelles » (1969) de César. Cette œuvre, tout comme celle de Pevsner, cherche à représenter une sensation de mouvement, même si dans le cas de l'œuvre de César, ce mouvement est volontairement bloqué.

PISTES PEDAGOGIQUES

L'œuvre tente de produire une sensation de mouvement à partir d'une surface plane, ce qui rappelle la tentative en 1912 de Marcel Duchamp avec Nu descendant un escalier n°2. Ici, seul le travail sur un dégradé de couleur permet de susciter une émotion visuelle.

Le titre mathématique de l'œuvre permet d'évoquer le travail du sculpteur Bernard Venet. Sa sculpture a toujours entretenu un rapport étroit avec les mathématiques. Il fait ainsi graver l'identité mathématique sur ses Arcs, Angles ou Lignes Obliques. Ses Arcs sont nommés selon leurs degrés, comme 224.5° Arc x 8.

En mathématiques, les recherches d'Antoine Pevsner autour de la surface peuvent être une introduction à cette notion. On peut également faire le lien avec les images de synthèses, dont l'objectif est de reconstituer des formes, des textures, à partir d'algorithmes.

Cette section s'intéresse aux « objets mathématiques ». Ceux-ci sont idéaux, définis par des propriétés mathématiques. Ces objets n'appartiennent donc pas au monde sensible, ils n'existent pas dans la nature sous cette forme mathématiquement parfaite et toute représentation par l'homme est soumise à l'erreur, car on ne peut représenter parfaitement ce qui est défini dans un modèle idéal. Cette problématique résonne avec la thématique même de l'exposition : comment représenter des formes qui sont définies mathématiquement ? Qu'est ce qui les rend « classiques », c'est-à-dire intemporelles et à même de traverser le temps et les époques ?

En histoire, on peut évoquer le lien entre l'URSS et l'art. Pour les artistes constructivistes, comme Vladimir Tatline ou Kasimir Malevitch, l'art avait un rôle social : déterminer les formes à même de communiquer les principes du communisme. Ainsi le projet du Monument à la Troisième-Internationale de Vladimir Tatline, conçu en 1919-1920, tour monumentale qui devait dépasser la Tour Eiffel aurait été l'inverse même de la Tour de Babel, symbolisant l'union populaire.

4. 11. SECTION : NATURE, BIOMORPHISME

PRESENTATION DE LA SECTION

Le vivant, les cycles naturels d'évolution des végétaux, leur morphogenèse, les lois de leur développement interne, l'étude de leur diversité et de leur cycle de reproduction et de déclin sont, depuis Aristote – mais plus particulièrement depuis les deux derniers siècles –, l'objet d'études biologiques et de représentations graphiques ou photographiques qui en traquent et modélisent les étapes essentielles. C'est au début du XXe siècle que les mécanismes physiologiques du fonctionnement végétal au niveau cellulaire et moléculaire sont identifiés. Les artistes s'inspirent alors de ce nouveau répertoire de formes, saisissant d'une feuille le contour, le ploiement, la valeur décorative ou symbolique, ou d'un fruit le processus de croissance en dehors de toute représentation, simplement par analogie, au plus près des principes, cette fois-ci poétisés, qui président à leur essor.

JEAN ARP (HANS PETER WILHEM ARP, DIT)

Né à Strasbourg en 1886 et mort à Bâle en 1966.



Bourgeon, 1938

Plâtre ; 40,5 x 19 x 20 cm

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Saisie de l'Administration des Douanes, 1996 ; dépôt à la Fondation Arp, Clamart

AM 2004 – 240

FORMES SIMPLES

L'artiste co-fonda le mouvement Dada puis fut par la suite proche du surréalisme. Il connaît une consécration tardive en exposant en 1954 à la Biennale de Venise.

Dans son travail, il exclut les matériaux de résistance tels que le bois ou la pierre, selon lui, « *l'œuvre de l'artiste doit jaillir directement* ». Il choisit de travailler le plâtre, à qui il donne ses lettres de noblesse. Son processus créatif doit être pour lui analogue à celui de la nature. Avec le plâtre, la forme apparaît sous sa main, se développe presque sans son intention : « *Les formes viennent, avenantes ou étranges, hostiles, inexplicables, miettes ou ensommeillées. Elles naissent d'elles-mêmes.* »

Il nomme « *formes cosmiques* » ses œuvres créées entre 1927 et 1948, qui englobent une multitude de formes : l'œuf, la tête humaine, la coquille, les ondes... Il ne souhaite pas copier la nature, mais faire émerger, « *comme une plante qui produit un fruit* ».

PISTES PEDAGOGIQUES

En histoire de l'art, l'œuvre permet d'évoquer l'incidence du choix du matériau sur ce qu'elle cherche à produire sur le spectateur. Ici, le plâtre prend une dimension noble, à l'égal du marbre blanc de L'oiseau dans l'espace (1936) de Brancusi présent dans la section « Qui pourra faire mieux que cette hélice ? ». La comparaison de ces deux œuvres permet également une réflexion sur le travail du matériau. Si pour le plâtre, l'œuvre naît d'elle-même, le marbre suppose un travail dur de la matière, qui pourtant n'est pas visible lors du résultat final. En outre, Jean Arp et Brancusi avaient la même conception d'une œuvre qui surgit des mains du sculpteur.

La thématique de la section permet d'évoquer l'œuvre Merzbau de Kurt Schwitters. L'artiste prônait le « merz » comme philosophie de vie, merz étant un mot absurde sans signification. Etant un artiste « merz » qui réalisait des peintures et dessins « merz », il réalisa un édifice « merz ». Dans sa maison de Hanovre, pendant une dizaine d'années, il produit cette œuvre qui était bien plus qu'un studio, un environnement complet qui était en flux constant.

Le procédé artistique inspiré de la production dans la nature permet de faire le lien avec les biotechnologies, où la nature est liée à la technologie. C'est le cas du velcro, invention de Georges de Mestral, dont l'idée lui était venue en constatant que les fleurs de grande bardane s'accrochaient à ses vêtements. En les observant, il découvrit comment faire adhérer deux matériaux de façon simple et réversible. Il reprend ainsi un procédé naturel pour en faire un procédé technologique.

L'œuvre rappelle enfin certains objets du design dit « biomorphique ». Les designers de ce mouvement des années 1990 (Marc Newson, Ross Lovegrove, Danois Ole Jensen, Ron Arad) ont pour intention de magnifier des formes issues de la nature. Des objets comme le Tabouret W.W. (1990) de Philippe Starck rappellent de façon troublante les plâtres de Jean Arp produit des dizaines d'années plus tôt.

4. 12. SECTION : FORMES GENERATRICES

PRESENTATION DE LA SECTION

Les forces fécondantes sont souvent symbolisées par des formes associées à la génération et liées au sacré. Œuf cosmique, lingam, pierres dressées expriment des principes causals vénérés dans de nombreuses religions. Les formes pures qui les signifient sont à la fois parfaites, comme celle, ovoïde, de l'œuf, et transitoires, puisque renfermant la vie évolutive. De tous temps les artistes se sont emparés de ces formes et en ont fait un sujet de réflexion symbolique, alors que ne seront compris qu'au XIXe siècle les principes essentiels de la fécondation et de l'embryogenèse.

ALBERTO GIACOMETTI

Né à Stampa (Suisse) en 1901 et mort à Coire (Suisse) en 1966.



Objet désagréable, 1931

Bronze ; 15,1 x 47,9 x 11,8 cm

Fonte de 1961, Susse fondeur

Paris, fondation Alberto et Annette Giacometti

1994-0018, (AGD 286)

Le travail surréaliste constitue une période à part dans l'œuvre de Giacometti. C'est de fait la seule où il ne travaille pas d'après modèle, mais dans un rapport à la mémoire et au rêve. Il se rapproche des surréalistes à partir des années 1930. En nommant son œuvre « objet », il établit une passerelle entre l'objet et la sculpture, en interrogeant donc le statut même de l'œuvre d'art.

L'objet surréaliste cherche à provoquer non pas une émotion esthétique mais une réaction affective (Thierry Dufrêne).

Il y a ici un échange actif entre l'œuvre et le spectateur. Pour Salvador Dali, c'est un objet à fonctionnement symbolique et tout comme les autres œuvres érotiques de l'artiste, « *(ces objets) ne dépendent que de l'imagination amoureuse de chacun* » (Le Surréalisme au service de la révolution, 1931).

FORMES SIMPLES

Giacometti fut exclu des surréalistes par André Breton après avoir de nouveau travaillé à partir de modèles humains.

A VOIR EGALEMENT

Les autres œuvres de Giacometti : dans la section « Figures humaines », représentée dans la photographie d'Ernst Scheidegger, 1+1=3 en plâtre dans l'atelier d'Alberto Giacometti à Maloja (vers 1959) et dans la section « Enigmes », Le Cube (1933–34).

PISTES PEDAGOGIQUES

En histoire de l'art, l'œuvre permet de s'interroger sur la représentation et l'usage de l'objet dans le mouvement surréaliste. L'objet peut être œuvre par le simple regard de l'artiste (ready-made), à fonction symbolique, objet trouvé poétique (André Breton, L'amour fou, 1930) ou absurde (le Téléphone aphrodisiaque, 1938, de Dali où un homard prend la place des écouteurs).

Cet objet permet d'évoquer la fascination pour les arts premiers par les surréalistes. On peut ainsi évoquer l'atelier d'André Breton, qui présente une importante collection d'objets dits « primitifs », d'origines océaniques, amérindiennes et africains. Il s'agit « d'une remise en cause radicale des valeurs, non seulement esthétiques, mais également culturelles – au sens large – de l'Occident moderne. » (Didier Ottinger)

4. 13. SECTION : SILHOUETTES HUMAINES

PRESENTATION DE LA SECTION

Les sociétés anciennes sont riches d'exemples de représentation du corps humain d'une extraordinaire simplicité, que l'on pense aux têtes cycladiques ou aux silhouettes de l'Égypte pré-dynastique. Ces épures ont été redécouvertes à la toute fin du XIXe siècle et ont immédiatement fasciné les artistes occidentaux. Les idoles cycladiques, par exemple, ont été reproduites par des sculpteurs comme Constantin Brancusi ou Alberto Giacometti, intéressés par la condensation à laquelle parvenaient leurs formes stylisées et dynamiques. En réduisant la représentation du corps à son aspect essentiel, l'artiste oublie la notion d'identité pour parvenir à l'expression synthétique de sa vitalité. Silhouettes et visages ne représentent plus une individualité isolée mais l'Humanité entière.

PATRICK TOSANI

Né en 1954 à Boissy-l'Aillier.



K, 1988
Epreuve cibachrome ; 182 x 120 cm
Courtesy galerie In Situ
Fabienne Leclerc, Paris

L'artiste est une figure emblématique de la « photographie plasticienne ». A partir des années 1980, la photographie s'impose en art et s'expose, en se distinguant d'une photographie traditionnelle documentaire, avec des grands formats et un souci de la mise en scène.

Dans ses photographies, l'artiste met en scène des objets de la vie quotidienne isolés de leur environnement, comme des glaçons, des cuillères, des talons ou encore des tambours. Les titres de ces œuvres, souvent des abréviations ou des chiffres, soulignent l'aspect sériel de la démarche.

A travers la photographie, l'artiste transfigure l'objet en image, en dévoilant sa matière, notamment avec l'usage de la lumière. La cuillère apparaît ici gigantesque, avec le cadrage serré. Le fond est neutre, le manche coupé et par le jeu des lumières, la face concave paraît plate. Pour l'artiste, « *l'amplification de l'image par l'agrandissement a aussi un rôle compensateur. Il s'agit de compenser la perte du réel, l'appauvrissement des sensations, les limites et les faiblesses de l'enregistrement photographique* ».

Le tirage est protégé par du verre, qui permet de contenir le reflet du visiteur, jouant sur le dédoublement et la réflexion.

PISTES PEDAGOGIQUES

En histoire de l'art, on peut constater la dimension ludique de l'œuvre, où le spectateur retrouve son reflet dans l'œuvre, avec laquelle il entre en interaction. Elle permet d'amener la place du miroir dans l'art, qu'il soit représenté dans l'œuvre : Les Epoux Arnolfini (1434) de Jan van Eyck, Les Ménines (1656) de Velasquez, Un bar aux Folies Bergère (1882) de Manet ; ou que l'œuvre soit elle-même miroir : Il disegno dello specchio (1979) de Michelangelo Pistoletto et Sans titre (2008) d'Anish Kapoor, visible dans la Grande Nef du Centre Pompidou-Metz. L'œuvre et sa dimension sérielle pose également une question constitutive pour l'art contemporain : sa sérialité, que l'on peut par exemple retrouver dans le travail d'Andy Warhol.

En littérature, on peut évoquer le processus de mise en abyme, qui consiste à représenter une œuvre dans une autre œuvre. C'est un processus que l'on retrouve dans le Nouveau roman, avec L'emploi du temps (1956) de Michel Butor ou Les Fruits d'or (1963) de Nathalie Sarraute.

4. 14. SECTION : SILHOUETTES ANIMALES

PRESENTATION DE LA SECTION

Ces silhouettes animales contiennent et synthétisent l'impression d'une vitesse associée à la forme connue de leur représentation. Ce sont certaines pierres océaniques, pas ou peu transformées, dont les épures zoomorphes, réceptacles d'un ancêtre ou d'une divinité, en incarnent la puissance et l'énergie sacrée. Cette énergie défiant l'image et accaparant l'espace permet à l'artiste d'en résumer le principe par élision jusqu'à ne conserver que l'efficacité alerte et puissante du vivant. La forme simple ou simplifiée évoque le bond, l'échappée, et suggère le mouvement de silhouettes aperçues de manière exactement opposée à celle de la chronophotographie, qui, à la fin du XIXe siècle, multiplie les vues pour s'emparer de la multitude des détails de la mobilité animale.

CONSTANTIN BRANCUSI

Né à Pestisani (Roumanie) en 1876 et mort à Paris en 1957.



Le Poisson, 1924

Plâtre blanchi ; 13,5 x 43 x 2,5 cm

Tirage du marbre veiné de 1922 (Philadelphia Museum of Art)

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Legs Constantin Brancusi, 1957

AM 4002-89

On trouve de nombreuses séries dans l'œuvre de Constantin Brancusi : il retravaille un certain nombre de motifs et de formes tout au long de sa vie, afin de porter un nouveau regard sur le sujet. Le poisson est une exception à cette règle : peu de ses œuvres s'inspirent de cette forme. La première date de 1922,

FORMES SIMPLES

un poisson en bronze ou marbre surplombe un miroir circulaire supporté par une base en bois, qui peut être de différents types.

Cette sculpture ne peut rester debout sans support, ce qui illustre le rapport entre la sculpture et sa base, qui prend une part importante dans l'œuvre de Brancusi (notamment avec la Muse endormie : le fait que la tête soit simplement posée sur son socle exacerbe sa fragilité). Ici, l'artiste ne cherche pas à représenter le poisson dans tous ses détails (avec ses écailles et nageoires), mais plutôt ce qu'il appelle l'« esprit » du poisson en évoquant par une forme épurée sa rapidité et le mouvement qui l'anime.

A VOIR EGALEMENT

Dans la section « Nature et biomorphisme », les feuilles d'Ellsworth Kelly (1923). Il y a captation d'une forme, qui évoque le sujet, supposait une grande maîtrise de celle-ci.

Les autres œuvres de Brancusi. Dans cette section, la photographie Le Poisson (1924-1926) (vers 1926) qui permet de voir une autre version de l'œuvre. Le miroir sous le poisson l'entoure et le soutient, lui permet de flotter. Le poisson est mis en mouvement quand le visiteur marche autour. Au bon angle, le poisson disparaît soudainement. Comme le poisson ne bouge qu'avec le visiteur, le mouvement et non la fixité devient le déterminant de l'identité de la sculpture. Dans la section « Figures humaines », La Muse endormie II (vers 1917). Dans la section « Qui pourra faire mieux que cette hélice ? », L'oiseau dans l'espace (1936) et la photographie L'Oiseau dans l'espace, marbre noir (1931-1936) (vers 1936).

PISTES PEDAGOGIQUES

En histoire de l'art, on peut évoquer la volonté de l'artiste de représenter « l'esprit de l'animal » plutôt que l'animal lui-même. Il continue en affirmant : « Quand vous voyez un poisson, vous ne pensez pas à ses écailles, vous pensez à sa rapidité ». Par une forme simple, presque primitive, l'artiste évoque l'animal. Comme d'autres artistes (Emile Nolde, Matisse, Picasso, Derain, etc), Brancusi fut fortement influencé par la découverte des œuvres de l'art dit « premier ».

La simplification de formes naturelles ou animales se retrouve dans l'architecture bionique, où les lignes et la composition empruntent leurs formes à celles biologiques. C'est ainsi le cas du Milwaukee Art Museum de l'architecte Santiago Calatrava, inspiré du déploiement des ailes d'un oiseau.

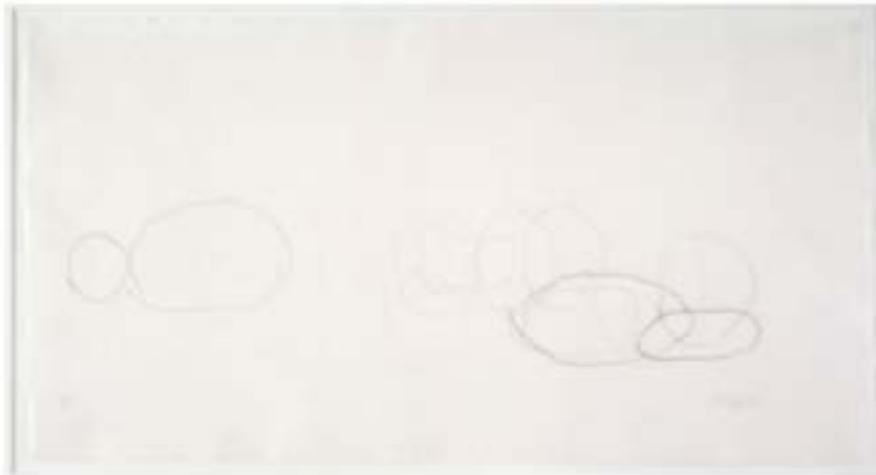
4. 15. OBJETS A REACTION POETIQUE

PRESENTATION DE LA SECTION

Il existe un stade imperceptible où l'élosion de la forme est spontanément complétée par l'esprit qui la configure. C'est le moment fragile où la pierre est encore absolument une pierre et pourtant déjà autre chose, l'instant où le statut de matériau et le statut de forme cohabitent, comme dans les collections de pierres trouvées et ramassées par Charlotte Perriand, par exemple, symptomatiques de ces objets qui passent d'un statut ordinaire à celui de matériaux « à réaction poétique », pour reprendre les termes de Le Corbusier, c'est-à-dire porteurs de propositions analogiques et métaphoriques. L'érosion que la nature a imposée aux objets trouvés se fait, dans le cas des objets usés, par la cruelle caresse de l'ouvrage. Fabriquées pour parvenir à un outil parfait, modifiées par la répétition des gestes, échanrées par les frottements de la matière, de nouvelles formes apparaissent. La silhouette gagne en force par la faiblesse même que le temps lui a infligée. La forme dit l'insistance de ce dernier sur la matière rendue émouvante, et les fantômes de ceux qui s'en sont servis semblent apparaître dans le matériau finalement raréfié.

JOHN CAGE

Né à Los Angeles en 1912 et mort à New York en 1992.



Where R = Ryooanji R/15, mars 1990

Graphite sur papier ;

25,5 x 48,5 cm

Paris, Centre Pompidou,

Musée national d'art moderne

Achat de l'Etat, 1994 ; attribution, 2008

AM 2009-375

FORMES SIMPLES

L'artiste est en premier lieu connu en tant que compositeur, mais il investit au cours de sa vie tous les domaines de l'art et participe ainsi au premier « happening ».

En 1962, il visite le jardin de pierre du monastère zen Ryoan-ji. Au Japon, ce temple destiné à la contemplation méditative est vénéré comme métaphore aboutie de la nature. Avant même ce voyage, l'artiste intègre dans son travail des éléments du bouddhisme zen comme le silence, l'indétermination, l'aléatoire.

A partir de 1983, l'artiste explore l'hypothèse que les 15 pierres du jardin sont réparties de manière aléatoire et réalise une série d'environ 170 dessins. Le positionnement exact de leurs contours, le nombre de cercles à produire, la dureté des crayons utilisés sont déterminés par le système d'hexagrammes. Un hexagramme est un symbole constitué de trait yin et de trait yang utilisé dans le Yi-King, système de signes binaires utilisé pour faire des divinations.

Dans sa démarche, l'artiste déroborne donc l'acte créatif à l'intention de l'artiste et aux conventions esthétiques. La création de l'œuvre rappelle aussi la création dans la nature, avec ce qu'elle a d'aléatoire et d'arbitraire.

A VOIR EGALEMENT

Dans la section « Flux », Circle II (2011) de Charwei Tsai. Tout comme John Cage, l'artiste se nourrit de principes du bouddhisme dans son œuvre, en particulier sa réflexion sur la fugacité et l'impermanence de la vie. Dans l'œuvre présentée, elle peint un cercle dans l'eau, le cercle étant dans le bouddhisme zen un moyen de représenter le Sûtra du Cœur, texte bouddhique essentiel.

PISTES PEDAGOGIQUES

En histoire de l'art, l'œuvre permet de se familiariser avec la notion de hasard, qui a fasciné de nombreux artistes, notamment dans le mouvement Dada. Pour l'artiste irlandais Francis Bacon, c'est même le chaos qui est source de créativité. Cette œuvre permet aussi d'appréhender la temporalité dans la construction d'une œuvre d'art. On pense en particulier au travail de l'artiste Giuseppe Penone, pour qui : « tous les éléments sont fluides. La pierre même est fluide: une montagne s'effrite, devient sable. Ce n'est qu'une question de temps. » C'est une réflexion qu'il porte par exemple dans Etre fleuve 1 (1981), où il taille une roche sur le modèle d'une pierre issue d'un fleuve et qui a été travaillée par l'eau.

En français, plusieurs écrivains se sont penchés aussi sur cette notion. Tristan Tzara décrit ainsi en 1920 comment écrire un poème en piochant des mots au hasard dans Pour faire un poème dadaïste. Le mouvement OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) fonctionne comme l'œuvre de John Cage : des contraintes formelles sont un puissant stimulant pour l'imagination. On peut ainsi évoquer les Cent milles milliards de poèmes (1961) de Raymond Queneau, où le lecteur peut combiner selon son envie des vers pour composer un sonnet.

4. 16. SECTION : LE POIDS DES CHOSES

PRESENTATION DE LA SECTION

Certaines formes semblent n'être le résultat que du seul destin de la matière qui les constitue, laissée libre de ses mouvements dans l'espace et le temps jusqu'à ce qu'elle se fige à son point de chute. Comme une robe dont l'observateur apprécie le tombé gracieux, qui obéit tout autant au poids de la matière qu'à l'élan du mouvement qui l'emporte, cette section concerne les formes qui composent de nouvelles figures à partir de l'effet de gravité, exprimant ainsi la résistance ou la complicité de leur matière et des lois physiques.

WALKER EVANS

Né à Saint-Louis (Etats-Unis) en 1903 en morts à New Haven en 1975.



Hale County, Alabama, 1936
Epreuve gélatino-argentique ;
24,1 x 18,8 cm
Anvers, collection Sylvio Perlstein

Walker Evans est considéré comme un des pionniers de la photographie documentaire américaine. Durant la Grande Dépression, il réalise des clichés pour la Farm Security Administration. Recevant une commande du magazine Fortune, il est envoyé avec l'écrivain James Agee à Hale County, Alabama. Il prend en photographie trois familles de métayers, réalisant un portrait de la

FORMES SIMPLES

pauvreté rurale suite au Dust Bowl, une décennie de nuages de poussière qui a ruiné les fermiers. Il photographie leurs visages, leurs maisons, leur quotidien. Le magazine décide de ne pas publier l'histoire, les photographies d'Evans accompagnés des textes d'Agee sont édités en livre en 1941 : Let us now Praise Famous Men (« Louons maintenant les grands hommes », extrait de la Bible).

PISTES PEDAGOGIQUES

En histoire de l'art, on peut évoquer les grands noms de la photographie documentaire : Henri-Cartier Bresson, Robert Capa, Gerda Taro, Depardon, etc.

On peut aussi faire un parallèle entre le « poids » du drap qui est au centre de la photographie et la peinture tombée chez Jackson Pollock ou encore la peinture issue de l'explosion chez Nikki de Saint-Phalle.

En histoire et en économie, l'œuvre documentaire de Walker Evans permet l'illustration d'un événement majeur de la première moitié du XXe siècle : la Grande dépression des années 1930, initialement aux Etats-Unis et qui a par la suite gagné le monde.

En français, de nombreux témoignages littéraires de cette période peuvent être évoqués : Des souris et des hommes (1937) et Les raisins de la colère (1939) de Steinbeck ; Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur (1960) de Harper Lee.

4. 17. SECTION : ENIGMES

PRESENTATION DE LA SECTION

Rien n'est dérobé. La forme se donne tout entière dans sa simplicité. Néanmoins, celui qui la contemple ne peut s'empêcher d'y projeter un symbole, un mystère soigneusement composé, une énigme. Les facettes de ces formes paraissent chiffrées et pourtant aucune solution ne répond au silence orgueilleux que ces figures muettes nous opposent. Notre regard, étonné par cette fascination durable, projette dans cette simplicité une complexité primordiale, comme si elles détenaient du fait des nécessités qui semblent avoir présidé à leur genèse une révélation retenue, essentielle pour nous, que les mots ne pourraient résumer et qui serait la raison ultime de l'attrait qu'elles exercent sur nous.

JOHN MCCRACKEN

Né à Berkeley en 1934 et mort à New York en 2011.



Wing, 1999

Résine, fibre de verre et contreplaqué ;

239 x 43,4 x 8 cm

Paris, Fonds national d'art contemporain

FNAC 01-008

FORMES SIMPLES

L'artiste réalise dès sa période étudiante des œuvres à l'aide de techniques et matériaux industriels lui permettant de créer des surfaces lisses et réfléchissantes.

En 1966, il réalise une forme qui deviendra sa signature : une planche (« wing »). C'est une sculpture étroite, rectangulaire, monochrome, penchée en angle contre le mur. Elle est inspirée de la culture populaire de la Californie du Sud, notamment le surf.

La technique de fabrication est manuelle et complexe : la fibre de verre est appliquée au contre-plaqué qui est ensuite recouvert de multiples couches d'un mélange de polyester, de résine et de pigment.

L'œuvre est en angle contre le mur, à la manière de la peinture et dans le même temps elle est en volume, comme une sculpture. Cela reflète les interrogations des artistes de cette époque : le décroisement des arts en combinant des aspects de la peinture et de la sculpture.

PISTES PEDAGOGIQUES

En géographie, l'œuvre permet d'appréhender l'impact culturel de la Californie, dans le monde entier avec l'industrie cinématographique (Hollywood), les nouvelles technologies (Silicon Valley) et la mode (Sea, Sports and Sun). On assisterait à une « californisation du monde ».

En histoire de l'art, on peut étudier des artistes dont une forme spécifique constitue en quelque sorte leur signature, à partir de laquelle leurs productions sont reconnaissables, comme ici avec la planche de surf pour John McCracken. On peut évoquer ainsi Claude Viallat Daniel Buren ou Niele Torini. L'artiste roumain André Cadere déposait parfois une de ses Six barres de bois rond (1975) dans des vernissages d'exposition, comme pour perturber l'exposition officielle.