



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

THÉMATIQUE : ARTS ET SACRÉ

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

Contact :

Professeurs relais primaire, collèges et lycées
myriam.gasparini@centrepompidou.fr

Concepteur-rédacteur :

Jean-Marie Baldner



THÉMATIQUE : ARTS ET SACRÉ

La déclinaison de la thématique, différente pour l'école primaire (*une architecture, une musique religieuses*), le collège (*Arts, mythes et religions*) et le lycée (*Arts et sacré*) nécessite de s'interroger sur le sens des mots :

Sacré ou le sacré

Qu'il soit employé comme participe passé, adjectif ou substantif, qu'il soit opposé ou non à profane, sacré recouvre des significations diverses, désignant plus ou moins tout ce qui est à part, séparé, intangible, soit aussi bien :

- l'icône - à distinguer de l'œuvre à sujet religieux - en ce qu'elle suppose au minimum la foi de l'artiste et la légitimation d'une instance religieuse ;
- le fétiche, le masque, l'objet destiné à entrer en relation avec la divinité, les ancêtres ou les puissances occultes ;
- l'art liturgique, musique, objet et architecture destinés aux cérémonies (Le Corbusier, Mario Botta, Duthilleul...) ou l'art empreint de figures et de thèmes religieux (Rouault, Sutherland, Chagall...) ;
- l'œuvre à dimension mystique (Jawlensky, Soutter...) ou spirituelle, à la recherche du frémissement intérieur de la nature (Matisse...) ou de forces diverses, en quête de transcendance, de rapport à l'invisible (Kandinsky, Marc, Nolde, Schmidt-Rottluff...) ;
- l'œuvre à la recherche d'un univers autre ou d'un rapport autre à la matière (Gauguin, Brancusi...) ou au-delà de la matière (Malevitch...), d'une alchimie de l'image (Rothko...) voire même, chez certains artistes comme Manessier, toute œuvre qui atteint une certaine perfection formelle.

Dans une acception plus restreinte, le sacré suppose une relation à une institution religieuse, quelle qu'elle soit (église, association, chamane...), et au surnaturel, la domination de l'homme, dans sa dimension spécifiquement humaine, par une puissance qui lui reste majoritairement inaccessible par l'intelligence (Rudolf Otto, 1917 ; Paul Tillich, 1990), révélée par des signes que seuls quelques passeurs sont capables d'interpréter.

Religion, religieux, croyance

Le sens est plus limité et concerne l'ensemble des doctrines et pratiques qui organise le rapport de l'homme avec les puissances divines, la providence ou les forces de la nature. Au point de vue artistique, le religieux renvoie surtout aux formes et aux objets du culte. La croyance suppose l'adhésion et s'identifie comme telle dans nombre d'œuvres mettant en scène des figures ou des symboles religieux (Rouault...)

Mythe, mythologie

L'essentiel est constitué de récits de création ou de figures et d'aventures de personnages fondateurs, doués de pouvoirs surnaturels (le Minotaure...) qui font l'objet d'adhésion de la part d'un groupe organisé (Mauss 1908) et qui se rapportent simultanément au passé, au présent et au futur (Lévi-Strauss 1958).

Dans un monde moderne, largement désacralisé, les thématiques artistiques liées au sacré persistent tout au long du XX^e siècle. Les mythes antiques et les mythes de la création, les religions orientales et les pratiques rapportées par les ethnologues, les références bibliques constituent des sources d'inspiration fécondes, qu'ils soient traités pour eux-mêmes, dans une perspective spirituelle ou travestis, détournés, parodiés, pastichés dans une démarche de rupture, d'émancipation (Max Ernst. *La Vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins*. 1926), de contestation ou de provocation. Si les *Modernités plurielles* mettent en



évidence la diversité du religieux hors du christianisme, la critique de l'iconographie biblique, la dérision, la « défiguration » du Christ (Ensor, Schmidt-Rottluff, Nolde, Chagall, Bacon, Rainer, Picasso... voir Cottin, 2008) constituent aussi des thèmes majeurs de l'art moderne.

Le sujet peut sembler délicat, car il est susceptible de croiser des croyances. Il est donc nécessaire d'avoir le plus possible recours aux textes patrimoniaux (*Ovide, Métamorphoses ; Bible...*) qui présentent les figures des mythes et des religions (Thésée, Adam, Ève, Jésus...), font le récit de la création tout comme aux représentations iconographiques, anciennes et modernes, aux relectures littéraires (José Saramago, *L'Évangile selon Jésus* 1991...) et filmiques (Cécil B. DeMille, *Les Dix Commandements* 1923 et 1956), aux détournements contemporains de ceux-ci (par exemple dans la publicité) de façon à construire chez les élèves une culture de référence qui pourra être ensuite interrogée à partir de diverses lectures, notamment philosophique (Diderot, Voltaire, d'Holbach, Nietzsche, Schopenhauer, Bergson, Freud...).



1. Le parcours Arts et sacré 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. Avant ou après le parcours, le dossier *Traces du sacré. Relations entre art occidental et spiritualité au 20^e siècle*, ainsi que le site consacré à l'exposition *Traces du sacré* permettent d'aborder la plupart des questions concernant la place du sacré dans les arts du XX^e siècle.

Dans le tableau suivant, figurent les références de ces dossiers ainsi que celles des œuvres qui peuvent être mises en correspondance avec celles du parcours : œuvres de la même époque figurant dans l'accrochage ou accessibles sur le site du Centre Pompidou, œuvres plastiques, littéraires, cinématographiques, musicales, scientifiques..., contemporaines, antérieures ou postérieures aux œuvres du parcours. Pour des raisons pratiques, n'ont été retenues que les œuvres au moins partiellement accessibles sur la toile et en priorité celles qui se trouvent dans les collections du musée national d'art moderne, Centre Pompidou.

(voir le catalogue, Catherine Grenier. *Modernités plurielles. 1905-1970* (2013) Paris, Centre Pompidou ainsi que le parcours *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, 3 L1, 3	Terrasse Sud	Germaine Richier (1904-1959). <i>L'orage</i> . 1947 - 1948. Bronze. 200 x 80 x 52 cm. (Atelier Alexis Rudier). <i>L'ouragane</i> . 1948-1949. Bronze. 179 x 67 x 50 cm. (Susse Fondateur)	Germaine Richier. <i>L'eau</i> . 1953 - 1954. Bronze. 147 x 62 x 98 cm.		
C2 L1 / L3	Rue Sud - entrée	Amédée Ozenfant (1886 Saint-Quentin - 1966 Cannes). <i>Les quatre races</i> (1928). Huile sur toile. 332 x 500 cm	Ismaël De La Serna (1900, Grenade Espagne - 1968 Paris). <i>Europe</i> (1935). Titre attribué : <i>composition fantastique</i> . Huile sur toile. 200,5 x 123,5 cm.		
C1, 3 L1, 3		Murs de revues : <i>L'esprit nouveau</i> ; <i>Der Sturm</i> ; <i>Almanach du Blaue Reiter</i> ; <i>Documents</i> ; <i>L'Esprit nouveau</i> ; <i>Minotaure</i> ; <i>De Stijl</i> ; <i>Monde</i> ; <i>Présence africaine</i> ...		Vanessa Morisset (2008). <i>Vassily Kandinsky</i> . Dossier pédagogique.	
C3 L3	Rue Sud - entrée	Jacques Lipchitz (1891 Druskininkai Russie - 1973 Capri Italie). <i>Figure</i> (1926 - 1930). Plâtre peint. 220 x 95 x 75 cm.	Jacques Lipchitz. <i>Entre ciel et terre</i> (1958). Plâtre patiné. 122 x 41 x 32 cm. Jacques Lipchitz. <i>Méditation</i> (1925). Terre cuite. 21,2 x 20,3 x 10,4 cm.	Jacques Lipchitz. <i>L'œuvre sculptée dans les collections du Centre Pompidou/Mnam et du Musée des Beaux-arts de Nancy</i> (2004). Ville de Nancy / Centre Georges Pompidou.	<i>Montant de porte Bamiléké</i> Foubam/ Cameroun - Afrique Bois sculpté 175 x 30 x 30 cm, 15610 g Mission : Henri Labouret. Musée du Quai Branly. Hergé. <i>Les aventures de Tintin : L'oreille cassée</i> (1938) ; <i>Le secret de la licorne</i> (1943) ; <i>Le trésor de Rackam le Rouge</i> (1944). Paris - Tournai : Casterman.
C1 / C2 L1 /	Rue Sud - entrée	Sesostris Vitullo (1899 Buenos Aires Argentine - 1953 Montrouge). <i>Totem-condor</i> (1952). Bois de chêne. 182 x 38 x 40	Alicia Penalba (1913, San Pedro Argentine - 1982 Dax). <i>Ancêtre papillon</i> (1955). Bronze à la cire perdue sur socle en		



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

L3		cm.	ardoise. 84,5 x 35 x 26 cm. Fonte (Fondeur A.Valsuani).		
C1 / C2 L1, 3	Rue Sud - entrée	<p><u>Constantin Brancusi</u> (1876, Pestisani Royaume de Roumanie - 1957 Paris). <u>Cariatide</u> [1943 - 1948]. Bois (chêne).</p>	<p><u>Constantin Brancusi. La Colonne sans fin III.</u> Avant 1928. Bois (peuplier). 301,5 x 30 x 30 cm. Composée de 5 éléments (4 rhomboïdes + 2 demi rhomboïdes), l'élément complet tronqué ayant été coupé par rapport à l'exposition de 1933.</p> <p><u>Constantin Brancusi. Modèle posant pour La Prière et La prière, plâtre</u> (vers 1907). Épreuves gélatino-argentique. 39,8 x 29,8 cm et 18 x 13 cm.</p> <p><u>Constantin Brancusi : Campagne roumaine, vue du train</u> (1937-1938). Focus sur une œuvre Let's pix (Réalisateur) 03' 44", 2013.</p>	<p>André Avril (2006). <u>Constantin Brancusi.</u> Monographie.</p> <p><u>Accrochage – Histoire de l'atelier Brancusi</u></p>	<p><u>Pilier de chambranle anthropomorphe Bamiléké</u> Cameroun - Afrique Bois 245 x 28 x 23 cm, 47500 g. Musée du Quai Branly.</p> <p>Paul Gauguin (1848-1903). <u>Soyez mystérieuses.</u> 1890. Bas-relief en bois de tilleul polychrome. 73 x 95 x 5 cm. Musée d'Orsay.</p> <p>Henri Laurens (1885 - 1954). <u>Cariatide</u> (1930). Terre cuite orangée issue d'un moule. 42,2 x 21,5 x 27 cm. <u>Cariatide assise</u> (1929 - 1936). Pierre. 92 x 44 x 53 cm.</p> <p>Erik Satie (1866-1925). <u>Gymnopédies.</u> Œuvres pour piano (1888). Erik Satie (2009) <u>Les Cahiers d'un mammifère : chroniques et articles publiés entre 1895 et 1924.</u> Paris : Éditions L'Escalier. Voir aussi les costumes dessinés par Constantin Brancusi (1922) : <u>Danser sa vie.</u> Dossier pédagogique (2011).</p> <p>Mina Loy. "Brancusi's Golden Bird" (1922). <u>The Little Review.</u> Repris in <u>The Last Lunar Baedeker. Poems.</u> New York: Farrar, Straus, Giroux. 1996 (disponible sur Internet).</p> <p><u>Man Ray</u> (c.1906/9 – 1968). <u>La prière.</u> Épreuve gélatino-argentique retouchée au crayon noir. 1930. 5 x 3,8 cm</p> <p>Carl Andre (né en 1935). <u>144 Tin Square</u> (144 carrés d'étain 1975). Étain. 0,96 x 366 x 366 cm, chaque plaque : 0,96 x 30,5 x 30,5 cm.</p> <p>Kader Attia (né en 1970). <u>Ghost.</u> 2007. Feuilles d'aluminium compressées Chaque élément : 100 x 50 x 70 cm.</p>
C2 L3	Rue Sud - entrée	<p>Agustín Cárdenas (1927 Matanzas Cuba – 2001 La Havane Cuba). <u>Bonjour à la terre</u> (1966). Bois. 230 x 35 x 95 cm.</p>	<p>Agustín Cárdenas. Mur de l'atelier d'André Breton : <u>Sans titre</u> (vers 1955). Bois. 37,3 x cm Diamètre : 8,5 cm. Sculpture cylindrique sommée d'une coupe et sculptée de 2 anneaux en réserve ; <u>Oiseau connu</u> (1956). Bronze sur socle de bois. 50,5 x 50,5 cm. Avec socle : 55.</p>		<p>André Breton (1959). <u>Préface à l'exposition Cárdenas</u> (Galerie La Cour d'Ingres, février-mars 1959). Voir extrait.</p> <p>Édouard Glissant (1961). <u>Le monde légendaire de Cardenas.</u> Paris, galerie du Dragon. [téléchargeable sur <u>Agustin Cardenas</u>]</p> <p>Octavio Paz (1972-1973). « Terre natale ». in <u>Cárdenas, sculptures récentes.</u> Paris : Le Point cardinal. [poème téléchargeable sur <u>Agustin Cardenas</u>]</p>
C1 / C2 L1 / L3	S3	<p>Vassily Kandinsky (1866 Moscou Russie – 1944, Neuilly-sur-Seine). <u>Jüngster Tag (Le Jugement dernier)</u> (1912). Peinture à l'eau et encre de Chine sous verre 33,6 x 45,3 cm.</p>	<p>Vassily Kandinsky. <u>Improvisation XIV</u> (1910). Huile sur toile. 74 x 125, 5 cm.</p> <p>Vassily Kandinsky. <u>Gelb-Rot-Blau (Jaune-rouge-bleu).</u> 1925. Huile sur toile 128 x 201,5 cm.</p>	<p>Bertrand Vieillard (2011). <u>La perception. Un choix de textes philosophiques.</u></p> <p>Myriam Gasparini (2007). <u>Vassily Kandinsky. Jaune rouge bleu 1925.</u> Dossier</p>	<p>Wassily Kandinsky(1987). <u>Klänge : poèmes.</u> Traduction Inge Hanneforth et Jean-Christophe Bailly.Paris : Christian Bourgois.</p> <p>August Macke (1887 - 1914). <u>Frauenkopf in Orange und Braun (Portrait de Madame Macke, Tête de femme orange et marron).</u> vers 1911. Huile sur toile. 63,5 x 52,5</p>



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

				<p>pédagogique.</p> <p>Agnès Lontrade. <u>Traces du sacré. Relations entre art occidental et spiritualité au 20^e siècle.</u> Dossier pédagogique.</p> <p>Vassily Kandinsky. <u>Komposition VI</u> (1913). Huile sur toile in <u>Traces du sacré.</u></p> <p>Vanessa Morisset (2003). <u>La naissance de l'art abstrait.</u> Dossier documentaire.</p>	<p>cm.</p> <p><u>Mark Rothko</u> (1903 - 1970). <u>Untitled (Black, Red over Black on Red)</u>. 1964. Huile sur toile. 205 x 193 cm.</p> <p>Richard Wagner (1850). <u>Lohengrin</u>. WWV 75.</p> <p>Alexandre Scriabine (1872-1915). <u>Prométhée ou Le Poème du Feu</u>. (1908-1910). Clavier à lumières, piano, chœur mixte, orgue et orchestre symphonique / Op. 60.</p> <p>Arnold Schönberg. <u>Theory of Harmony</u> (1911). <u>String Quartet No. 1</u> in D minor Op. 7 (1905), <u>No. 2</u> in F sharp minor Op. 10 (1908), <u>No. 3</u> Op. 30 (1927), <u>No. 4</u> Op. 37 (1936).</p> <p>Vassily Kandinsky (1911). <u>Du Spirituel dans l'Art et dans la peinture en particulier</u>. Paris : Gallimard. Folio. Essais. 1989 et 2005.</p> <p>Buch Esteban (2009). « Schoenberg / Kandinsky. Une correspondance ? ». <u>L'étincelle. Le journal de la création à l'Ircam</u>.</p> <p><u>Schoenberg Kandinsky. Correspondance. Écrits</u> (1984). <u>Contrechamps</u>. N° 2. Éditions l'Age d'Homme.</p> <p>Maurice de Maeterlinck (1889). <u>La Pincesse Maleine. Œuvres II. Théâtre</u>. Tome 1. Bruxelles: Éditions Complexe. 1999. p. 79-241.</p> <p>Michel Henry (2005). <u>Voir l'invisible. Sur Kandinsky</u>. Paris : PUF Quadrige.</p>
C3 L2	S3	<p><u>Alexej von Jawlensky</u> (1864 Torschok Russie - 1941, Wiesbaden Allemagne). <u>Byzantinerin (Helle Lippen) (Byzantine (Lèvres pâles))</u> (1913). Huile sur carton. 64 x 53,5 cm</p>		<p>Alexej von Jawlensky (1923). <u>Tête de femme « Méduse », Lumière et ombre</u>. Huile sur carton. 42 x 31. Musée des Beaux-Arts de Lyon.</p> <p>John Cage (1944). <u>Prelude for Meditation</u>. Pour piano solo préparé.</p>	
C2 L2	S3	<p>Henri Matisse (1869 Le Cateau-Cambrésis - 1954 Nice). <u>Le Luxe I</u> (1907). Huile sur toile. 210 x 138 cm.</p>	<p>Emil Nolde (). <u>Kerzentänzerinnen (Danseuses aux bougies)</u>. 1912.</p>	<p><u>Henri Matisse. Monographie.</u></p> <p>Nicolas Valode (2012). <u>Matisse (Henri) : "Le Luxe I" et "Le Luxe II" (1907)</u>. Vidéo 00h 03m 31s.</p> <p>Henri Matisse. <u>Saint Dominique (Projet pour la chapelle de Vence, Nice)</u>. 1949. Encre de Chine, gouache blanche. In <u>Traces du sacré.</u></p> <p><u>Danser sa vie</u> (2012). Dossier pédagogique parcours exposition.</p> <p>Agnès Lontrade.</p>	<p>Charles Baudelaire (1857). « L'invitation au voyage ». <u>Les Fleurs du mal</u>. Paris : Poulet-Malassis et de Broise.</p> <p>Pierre Puvis de Chavanne (1824-1898). <u>Le Bois sacré</u> (1887-1889). huile sur toile décor du grand amphithéâtre de la Sorbonne, Paris. <u>Le Bois sacré cher aux arts et aux muses</u>. 1884. Huile sur toile marouflée. 460 x 1040 cm. Musée des beaux-Arts de Lyon.</p> <p><u>Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art</u>. Edition établie par Dominique Fourcade (1972). Paris : Hermann.</p> <p>Rudolf van Laban (Rezső Keresztelő Szent János Attila Lábán 1879-1958). Voir Nicolas Valode(2011). <u>Rudolf van Laban : Monte Verità</u>. Let's pix.</p> <p>Mary Wigman (1886-1973). <u>Hexentanz (Danse de la sorcière)</u>.</p>



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

				<p><u>Traces du sacré. Relations entre art occidental et spiritualité au 20^e siècle.</u> Dossier pédagogique.</p> <p>Nicolas Valode (2011). <u>Nolde (Emil) : La danse, expression de la vie.</u> Let's pix. Vidéo. 02' 29".</p>	<p><u>Traces du sacré.</u></p> <p>Alain Jacquet (1939 - 2008). <u>Camouflage H. Matisse Luxe, Calme et Volupté.</u> 1963. Huile sur toile. 203 x 144 cm.</p>
C2 L2	S5	<p>František Kupka (1871 Opatowitz Autriche-hongrie - 1957 Puteaux) <u>Lignes animées.</u> 1920 / 1933. Huile sur toile 193 x 200 cm.</p>	<p>František Kupka. <u>Musique</u> (1930 - 1932). Huile sur toile. 85 x 93 cm.</p>	<p>Pascal Rousseau (2012). <u>Télépathie, le rêve absolu de l'abstraction.</u> Paris : Centre Pompidou, Captation, 01h 28m 29s.</p> <p><u>Danser sa vie</u> (2012). Dossier pédagogique parcours exposition.</p> <p><u>Cercles et carrés</u> (2013). Dossier pédagogique.</p> <p>Vanessa Morisset (2003). <u>La naissance de l'art abstrait.</u> Dossier documentaire.</p>	<p>František Kupka (1997). <u>La création dans les arts plastiques.</u> Paris : Cercle d'art.</p> <p>Arthur Honegger (1923). <u>Pacific 231. Mouvement symphonique n° 1.</u> H. 53.</p> <p>John Cage (1946-1948). <u>Sonates et interludes pour piano préparé.</u></p>
C1 L1	S3	<p>Georges Rouault (1871, Paris - 1958, Paris) <u>La pauvre famille.</u> 1911. Huile, encre, gouache sur papier marouflé sur toile 26,8 x 36,7 cm</p>	<p>Georges Rouault. Série des <u>Christ en croix.</u></p> <p>Georges Rouault. <u>Faune</u> 1929 - 1939 Encre, aquarelle, rehauts d'huile et de gouache sur fond de gravure 24,2 x 17,1 cm.</p> <p>Georges Rouault (1871 - 1958) <u>Il est venu pour toi aussi (Passion).</u> 1930 - 1936 Huile encre gouache sur papier calque 30,9 x 17,8 cm</p>	<p><u>Hommage à Georges Rouault (1871-1958).</u> <u>L'effervescence des débuts.</u> 2008.</p>	<p>Georges Rouault (1951). <u>Miserere.</u> Paris : L'Etoile filante / Éditions du Seuil. Réédition Paris : Éditions du Cerf. 2004. Voir la Préface de Georges Rouault (1948).</p> <p>Angelin Preljocaj (1995). <u>L'Annonciation.</u> Pièce pour deux danseurs. 20'.</p> <p><u>Les œuvres de Georges Rouault.</u> Fondation Georges Rouault.</p> <p>Joris-Karl Huysmans (1848-1907). <u>À rebours</u> (1884). Paris : Gallimard Folio. 1977.</p> <p>Gustave Moreau (1826-1898). <u>Polyptique : La vie de l'humanité.</u> s. Huile sur bois. Musée national Gustave-Moreau.</p> <p>Jean-Michel Alberola (1953 Saïda). <u>Étudier le corps du Christ.</u> 1991. Gouache sur papier teint à la gouache. 13,5 x 12,5 cm</p>
C1 L1	N2	<p>Marc Chagall (1887 Vitebsk Russie - 1985 Saint-Paul-de-Vence). <u>À la Russie, aux ânes et aux autres.</u> 1911. Huile sur toile. 157 x 122 cm.</p>	<p>Marc Chagall. <u>Banquet de Pan</u> (42 gouaches pour illustration du livre de Longus "Daphnis et Chloé). 1954 - 1956. Gouache et encre de Chine sur papier. 42,2 x 32 cm.</p> <p>Marc Chagall. <u>Cathédrale de Reims, Abraham et le Christ.</u> (Vitreaux). 1973. Mine graphite, encre de Chine et aquarelle sur papier. 105 x 37,4 cm.</p> <p>Marc Chagall. <u>La traversée de la mer</u></p>	<p>Vanessa Morisset (2007). <u>Les œuvres et leur contexte. Accrochage des collections modernes (1906-1960).</u> Dossier pédagogique.</p>	<p>Musée national Marc Chagall. Nice.</p>



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

			<p><u>Rouge (Le passage de la mer rouge)</u>. 1955. Huile sur toile de lin. 216,5 x 146 cm</p> <p>Marc Chagall. <u>L'exode</u>. 1952 - 1966. Huile sur toile de lin. 130 x 162,3 cm.</p>		
	S6	Mikhail Larionov (1881 Tiraspol Russie - 1964 Fontenay-aux-Roses). <u>Journée ensoleillée</u> (1913). Huile, pâte à papier et colle sur toile. 89 x 106,5 cm.			Guillaume Apollinaire (1914). « Exposition Natalie de Gontcharowa et Michel Larionow ». <u>Les Soirées de Paris</u> . Juillet 1914. Repris in Apollinaire. <u>Chroniques d'art 1902-1918</u> (1960). Paris : Gallimard Folio Essais. 1993. p. 501-503.
C3 L3	S6	Mane Katze (1894 Kremenchoug Russie - 1962 Tel Aviv Israël). <u>Jeune talmudiste</u> [1936]. Huile sur toile. 116,5 x 90 cm	<u>Mane Katze. Extase</u> (1936). Huile sur toile. 130 x 133 cm.		<u>Valérie Mréjen</u> (2004). <u>Dieu</u> . vidéo 11'30
C2 L2	V3 N3	<u>Gaudier-Brzeska</u> (Henri Alphonse Séraphin Gaudier (dit) 1891 Saint-Jean-de-Braye - 1915, Neuville-Saint-Vaast). <u>Tête religieuse</u> (1912 / 1966 d'après le plâtre original daté [1912]). Bronze 12,5 x 6 x 2,7 cm.	<u>Gaudier-Brzeska. Samson et Dalilah</u> [1913]. Marbre 56 x 19 x 12,7 cm. <u>Gaudier-Brzeska. Madone</u> . 1912. Bronze. 53 x 36 x 40 cm.		Yvan Demeulandre (2012). <u>Adel Abdessemed : Décor (2011-2012)</u> . Focus sur une oeuvre. Vidéo. A propos de <u>Décor</u> (2011-2012). Fil de fer barbelé, Quatre éléments de 223,5 x 174 x 40,6 cm chaque. Collection Pinault Foundation, Abdessemed & Zwirner Gallery, New York. Mathis Gothart Nithart (Grünwald), (Wurtzbourg 1475-1480 – Halle 1528) et Nicolas de Haguenau (documenté à Strasbourg à partir de 1485 –entre 1526 et 1538). <u>Re table d'Issenheim</u> . entre 1512 et 1516. Musée Unterlinden Colmar. <u>Georges Rouault. « C'est par des meurtrissures que nous sommes guéris »</u> . 1922 - 1948. Eau-forte et aquarelle sur papier vélin d'Arches. 57,8 x 47,2 cm
C2	S4	Henry Valensi (1883 Alger - 1960 Bailly). <u>Symphonie printanière</u> . Film (1936-1960).	Henry Valensi. <u>Symphonie vitale</u> (1952). Huile sur toile. 159x131 cm.		Charles Baudelaire (1857). « Correspondances ». <u>Les Fleurs du mal</u> . Paris : Poulet-Malassis et de Broise.
C2 L3	Vitrine	André Derain (1880 Chatou - 1954 Garches). <u>Le mystère</u> (après 1939). Terre cuite. 14 x 14,5 x 3,6 cm.	<u>André Derain. Nature morte au lapin</u> Titre attribué : <u>au bol de sang</u> (1938-1939). Huile sur toile. 89,2 x 116,2 cm.		
C1, C2, C3 L1, L3	S8-9	Statuettes et masques des collections Kahnweiler / Leiris / Métraux			Ralph von Koenigswald (1930). « Têtes et crânes (Crânes d'ancêtres et trophées de guerre chez les peuples primitifs.) ». <u>Documents. Archéologie Beaux-Arts Ethnographie Variétés</u> . 6. Réédition Jean-Michel Place. 1991. p. 221. [téléchargeable sur Gallica]. p. 353-358. Catalogue des objets. <u>Musée du quai Branly</u> . Chris Marker et Alain Resnais (1953). <u>Les statues meurent aussi. Présence africaine</u> . Jean Laude (1968). <u>La peinture française et "l'art nègre" (1905-1914)</u> . Paris : Klincksieck. 2006.



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

C1 / C3 L1	S12	James Ensor (1860 Ostende Belgique - 1949 Ostende Belgique). <i>Partition : "marche des rotariens ostendais"</i> . 1929 Estampe 35 x 27,1 cm			Sidi Larbi Cherkaoui. <i>Foi et continuité 2003</i> ; <i>Sutra 2007</i> en collaboration avec le sculpteur Antony Gormley ; <i>Myth. 2007</i> ; <i>Babel (Words) 2010</i> .
C2	S12	Lyonel Feininger (New York États-Unis 1871 - New York États-Unis 1956). <i>Tête</i> (1925) Bois sculpté polychrome 9 x 4,1 x 3,9 cm		Agnès Lontrade. <i>Traces du sacré. Relations entre art occidental et spiritualité au 20^e siècle</i> . Dossier pédagogique.	
C1 L1	S12	Paul Klee (1879 Münchenbuchsee Suisse - 1940 Locarno Suisse). <i>KN der Schmied (KN le forgeron)</i> . 1922. Huile, aquarelle et Feder sur gaze collés sur carton. 32,8 x 35,6 cm	Paul Klee. <i>Prophet (Prophète)</i> . Tempera sur papier. 61 x 47 cm.		
C1 L2	S13, 14, 15	Kasimir Malevitch (1878 Kiev Russie - 1935 Leningrad U.R.S.S.). <i>Croix noire</i> (1923-1926). Plâtre et verre peint. 9,4 x 12,6 x 12,4 cm.	Kasimir Malevitch. <i>L'homme qui court</i> (1930-1931). Huile sur toile. 79 x 65 cm. Kasimir Malevitch. <i>Ils vont à l'église</i> (1911). Mine graphite sur papier. 13,5 x 9,7 cm. Kasimir Malevitch). <i>Croix noire</i> (1915). Huile sur toile. 80 x 80 cm.	Vanessa Morisset (2003). <i>La naissance de l'art abstrait</i> . Dossier documentaire. Agnès Lontrade. <i>Traces du sacré. Relations entre art occidental et spiritualité au 20^e siècle</i> . Dossier pédagogique. Marie-José Rodriguez (2012). <i>Le monochrome. Parcours dans les collections modernes et contemporaines. 2011-2012</i> .	Franck Scurti. <i>De l'origine du monde jusqu'à nos jours, 2005-2007</i> Techniques mixtes, 24 dessins, 47 x 36 cm (chaque). Site Franck Scurti. Thomas Hirschhorn (1957 -) <i>Farplan 2000 : Malevitch (Virus)</i> . 1997. Crayon-feutre, stylo-bille, papier et illustrations de magazine découpées et collées sur papier, feuille plastique et rubans adhésifs 160 x 251,5 x 4,5. Antoni Tàpies (1923 - 2012) <i>Croix noire sur ab.</i> 1975 Encre de Chine et pastel sur papier 50 x 64,8 cm. Pierre Henry (1998). <i>Les sept péchés Capitaux</i> . IRCAM Jean-Michel Alberola (1953 Saïda). <i>Ceux qui bâtissent des églises</i> . 1989 - 1990. Huile sur toile. 200,3 x 180,3 cm. la sortie est à l'intérieur
C2	Murs de revues	Piet Mondrian. Revue <i>De Stijl</i>		Noémie Giard (2010). <i>Mondrian / De Stijl</i> . Parcours d'exposition. Catherine Lascaux (2011). <i>Œuvres sonores et plastiques, un choix</i> . Parcours.	Piet Mondrian <i>Evolutive</i> , [Evolution], vers 1911, 183 x 257,5 cm, Gemeentemuseum den Haag, La Haye. Voir Agnès Lontrade. <i>Traces du sacré. Relations entre art occidental et spiritualité au 20^e siècle</i> . Dossier pédagogique. John Cage (1946-1948). <i>Sonates et interludes pour piano préparé</i> . Voir Norbert Godon et Jacques Amblard (2010). <i>John Cage. Le Génie inconnu</i> . Monographie.
C3 L3	S16	Auguste Herbin (1882 Quiévy - 1960 Paris). <i>Sculpture</i> [1921] Bois polychromé 46 x 28,8 x 29 cm	Auguste Herbin. <i>Relief polychrome</i> . 1921. Huile sur bois. 76 x 65 x 4 cm Auguste Herbin. <i>Totem</i> . 1921. Gouache sur papier collé sur carton. 33,3 x 24,3 cm.		
C1 / C3 L1 / L3	S20	Morgan-Snell (1920 Sao Paulo Brésil - 2007). <i>Le fils de Rhea</i> (1955). Tempera et encre de Chine sur papier. 70,2 x 75 cm.	Rose C O'Neill (1874 Wilkes Barre États-Unis - 1944 Springfield États-Unis). <i>L'homme dans les mains de la nature</i> . 1922. Encre de Chine sur		Guy Dornand, Georges Massié, Gaston Villeberdau (1964). <i>Morgan-Snell ou la volonté créatrice</i> . Paris : Bernheim-Jeune. Morgan-Snell (1966). <i>La Présentation de la Vierge au</i>



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

			papier. 56 x 73,6 cm.		Temple et La Vierge de la Pentecôte. Église Saint-Michel des Batignolles (Paris XVII ^e).
C1 / C3 L1 / L3	S21	Mahmoud Mokhtar (1891 Mehallah El-Koubra Égypte – 1934 Le Caire Egypte). <i>Arous el-Nil (La fiancée du Nil)</i> (vers 1929). Sculpture Pierre. 150 x 36 x 24 cm.		Marie-José Rodriguez. <i>Modernités plurielles. Une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 à 1975. Les réalismes. Parcours dans les collections.</i>	
L2	S20	Boris Lovet-Lorski (1891 Russie - 1973 New York États-Unis). <i>Dieu inconnu</i> . 1927. Marbre jaune veiné. 26,5 x 16,5 x 23,5 cm.			
C2 L3	S22	Giorgio De Chirico (1888 Volos Grèce – 1978 Rome Italie). <i>Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire (Ritratto premonitore di Guillaume Apollinaire)</i> Ancien titre donné par l'artiste : <i>Portrait de Guillaume Apollinaire Printemps</i> 1914 Huile et fusain sur toile 81,5 x 65 cm	Giorgio De Chirico. <i>Mélancolie d'un après-midi</i> . 1913. Huile sur toile 56,7 x 47,5 cm.	<i>Inquiétante étrangeté : Giorgio De Chirico.</i> Margherita Leoni-Figini et Danièle Rousselier (2002). <i>La Révolution surréaliste.</i> Parcours découverte. Madeleine Aktypi (2013). <i>Le surréalisme et l'objet.</i> Parcours d'exposition. Margherita Leoni-Figini (2004). <i>L'objet dans l'art du XX^e siècle.</i> Parcours.	František Kupka. <i>Der Traum (Le Rêve)</i> , c.1906/9 Huile sur carton, 31,30 x 32 cm Museum Bochum, Kunstsammlung René Magritte (1898 - 1967). <i>Le double secret</i> . 1927. Huile sur toile. 114 x 162 cm. Alberto Giacometti. <i>Table</i> . 1933. Plâtre original. Victor Brauner. <i>Loup-table</i> . 1939-1947. Bois et éléments de renard naturalisé. Hans Bellmer. <i>Les Jeux de la Poupée</i> (Maquette). Vingt quatre épreuves gélatino-argentiques colorisées à l'aniline et montées sur pages cartonnées de 12,5 x 9,5 cm, plus huit pages avec texte manuscrit de Paul Eluard. 1938-1949.
	S23	<i>L'atelier d'André Breton</i>		Madeleine Aktypi (2013). <i>Le surréalisme et l'objet.</i> Parcours d'exposition. Margherita Leoni-Figini (2002). <i>La Révolution surréaliste.</i> Parcours découverte. <i>La subversion des images. Surréalisme, photographie, film.</i> Parcours d'exposition.	<i>Vie légendaire de Max Ernst précédée d'une brève discussion sur le besoin d'un nouveau mythe.</i> In André Breton (1928). <i>Le surréalisme et la peinture.</i> Paris : Gallimard Folio Essais. 1979. p. 205-217.
C3 L1	V21	Victor Luciano Rebuffo (1903 Italie-1983 Argentine) <i>Verónica proletaria</i> (1933). 15 X 21 cm ; <i>Peregrinos</i> (1934). 13.8 x 19 cm.			Georges Rouault (1871 - 1958). <i>Et Véronique au tendre lin passe encore sur le chemin.</i> (<i>Miserere, Sainte Face</i>). 1923 - 1939. Encre et gouache sur papier marouflé sur toile. 65,2 x 50 cm. Étude à l'encre (vers 1923) pour la planche 33 de <i>Miserere</i> , retravaillée ultérieurement à la gouache.
C3 L1	S24-25	Alfred Courmes (1898, Bormes-les-Mimosas – 1993 Paris). <i>Saint Sébastien</i> (1934). Huile sur toile marouflée sur isorel 165 x 59 cm.	Alfred Courmes. <i>Oedipe et le Sphinx avec la balançoire</i> . 1945. Mine plomb sur papier calque, collage d'un photographie noir et blanc imprimée.	Alfred Courmes (1989). Communiqué de presse.	Site <i>Alfred Courmes</i> .



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

			88,3 x 62,2 cm.		
C2 L2	S27	Joaquín Roca-Rey (1923 Lima Pérou – 2004 Rome Italie). <i>Fusilamiento de un comunero</i> (Exécution d'un comunero). 1957 - 1961 Bois d'acajou et fer. 99 x 71 x 37 cm.			Guillaume Apollinaire. <i>L'ermite. Alcools</i> . Paris : Gallimard. 1920. Réédition Paris : Poésie/ Gallimard. 1970. p. 79-83.
C1 L2	S27	Francis Picabia (1879 Paris – 1953 Paris). <i>L'Adoration du veau</i> (1941 – 1942). huile sur toile 106 x 76,2 cm.			Marc Chagall (1887 - 1985). <i>Adoration du Veau d'Or</i> (Exodus). 1965 - 1966. Crayon sur papier calque. Erwin Blumenfeld (1897-1969). <i>Le Dictateur</i> . 1937. Épreuve gélatino-argentique, collée sur carton. 10,4 x 8 cm. 22,3 x 15,7 cm. Nicolas Poussin (1594-1665). <i>L'adoration du veau d'or</i> . 1633-1634. Huile sur toile. 1,534 x 2,118 m. Londres. The National Gallery . Damien Hirst. <i>The Golden Calf</i> . 2008. 398,9 x 350,5 x 167,6 cm
C2 L2	S30	Matta (1911 Santiago Chili - 2002 Civitavecchia Italie). <i>Les puissances du désordre (L'heure de la vérité)</i> (1964-65). Huile sur toile. 298 x 993 cm.			Correspondance de Roberto Matta adressée à Victor Brauner
C2 L3	N30	Bernard Réquichot (1929, Asnières-sur-Vègre - 1961 Paris). <i>Reliquaire</i> (1957). Assemblage Agglomérats de peinture sur bois, crâne de bœuf, plume et divers éléments enchâssés dans une vitrine comportant un miroir dans les parties inférieure et supérieure. 107 x 76 x 25 cm.	Bernard Réquichot (1929 - 1961). <i>Châsse de papiers (Reliquaire de papiers choisis)</i> (1961). Illustrations de magazine découpées, collées à plat ou fixées en relief sur une toile emboîtée sous verre. 97 x 130 x 14 cm. Bernard Réquichot (1929 - 1961). <i>Le reliquaire de la forêt</i> (1957 - 1958). Éléments divers et agglomérats de peinture, caisse en bois. 66,05 x 45,05 x 28,03 cm.		Bernard Réquichot (1951-1961). <i>Écrits divers – Journal, lettres, textes épars, Faustus, poèmes</i> . Roman Cieslewicz (1930 - 1996). <i>Réquichot</i> (1976). Affiche d'exposition. Impression offset. 60 x 40 cm. Yolande Fièvre (1907 - 1982). <i>Hommage à Bernard Réquichot (Rêve pour un jeune mort)</i> (1961). Bois flotté, cailloux, os, métaux, coquillages, tessons. 93 x 167 x 15,7 cm. Roland Barthes (1973). « Réquichot et son corps ». Repris in <i>L'obvie et l'obtus. Essais critiques III</i> . Paris : Seuil Points Essais. 1982. p. 189-214.
C1 L1	S9 et 31	André Masson (1896 Balagny-sur-Thérain – 1987 Paris). <i>Le Labyrinthe</i> (1938). Huile sur toile. 120 x 61 cm. André Masson. <i>La pythie</i> 1943 Huile et tempera sur toile 130,5 x 106, 5 cm.	André Masson. <i>Le secret du labyrinthe</i> . 1935. Mine graphite et pastel gras sur papier blanc. 50,4 x 36,8 cm. André Masson. <i>La Proie</i> (1925). Huile sur toile. 60 x 73 cm. Minotaure André Masson. <i>La terre</i> (1939). Sable et huile sur contreplaqué. 43 x 53 cm. André Masson. <i>Gradiva</i> (1938 – 1939). Huile sur toile. 97 x 130 cm.	Margherita Leoni-Figini et Danièle Rousselier (2002). <i>La Révolution surréaliste</i> . Parcours découverte. <i>Michel Leiris « L'homme intégral »</i> . Dossier pédagogique.	Pablo Picasso (1881 - 1973). <i>Minotaure</i> . 1928. Fusain et papiers découpés, collés sur papier kraft marouflé sur toile. 142 x 232 cm. Roland Barthes (1973). « Sémiographie d'André Masson ». Repris in <i>L'obvie et l'obtus. Essais critiques III</i> . Paris : Seuil Points Essais. 1982. p. 142-144.
C2 L2	S31	Frans Krajcberg (1921 Kozienice Pologne). <i>Fragment écologique n°5</i> (1973-1974). Bois 235 x 152 x 43 cm.			Pierre Restany (1978). <i>Manifeste du Naturalisme Intégral</i> (ou <i>Manifeste du Rio Negro</i>).



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

L2	S32	Robert Motherwell (1915, Aberdeen États-Unis - 1991 Princetown États-Unis). <i>The Homely Protestant (Bust)</i> (1947-1948). Huile sur toile 76 X 61 cm.			James Joyce (1939). <i>Finnegan's Wake</i> . I.3. Voir John Cage (1979). Voir Norbert Godon et Jacques Amblard (2010). <i>John Cage. Le Génie inconnu</i> . Monographie.
C1 / C2 / C3 L1 / L3	S32	Wifredo Lam (1902 Sagua-la-Grande Cuba - 1982 Paris). <i>Lumière dans la forêt</i> Titre attribué : <i>la grande jungle</i> (1942). Gouache sur papier marouflé sur toile. 192 x 123,5 cm.	Wifredo Lam. <i>Autel pour Yemaya</i> (1944). Huile sur papier marouflé sur toile. 148 x 94,5 cm. Wifredo Lam. <i>Umbral</i> Titre attribué : <i>Initiation</i> . Huile sur toile 185 x 170 cm.		Jackson Pollock (1912 - 1956). <i>The Moon-Woman Cuts the Circle (La femme-lune coupe le cercle)</i> . 1943. Huile sur toile. 109,5 x 104 cm. Max-Pol Fouchet, <i>Wifredo Lam</i> , Barcelone, Poligrafia/ Paris, Cercle d'Art, 1976.
C2 L3	S33	Manuel Alvarez Bravo (Mexique). <i>Tumba reciente</i> (1939). Épreuve gélatino-argentique collée sur carton. 16,9x24,1 cm.	Paul Strand (1890, New York États-Unis - 1976 Orgeval). <i>Virgin, San Felipe, Mexico</i> Titre attribué : <i>Vierge</i> 1933 Épreuve gélatino-argentique contrecollée au dos d'une autre photographie 24 x 19 cm		
C3 L1	S35	Jean Dubuffet (1901 Le Havre - 1985 Paris). <i>Le Métafizyx</i> (1950). Huile sur toile 116 x 89,5 cm.		Sophie Duplaix. Jean Dubuffet (1901-1985). <i>Le Métafizyx</i> Extrait du catalogue Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, sous la direction de Brigitte Leal, Paris, Centre Pompidou, 2007. Margherita Leoni-Figini. <i>L'œuvre et son espace</i> (2007). Parcours thématique. Margherita Leoni-Figini. <i>Jean Dubuffet (1901-1985). Exposition du centenaire</i> (2001). Parcours découverte. Margherita Leoni-Figini. <i>Qu'est-ce que la beauté ?</i> (2010). Parcours thématique. Margherita Leoni-Figini. <i>Le corps dans l'œuvre</i> (2007). Parcours thématique.	Jean Dubuffet. « Corps de dames » <i>Prospectus et tous écrits suivants</i> réunis et présentés par Hubert Damisch. Paris, Gallimard, 1966-1995.
VC2 L1 / L3	Rue	Esther Mahlangu (1935 Afrique du Sud). <i>Sans titre</i> (1997). Acrylique sur toile. 283,5 x 459 cm		<i>Magiciens de la Terre</i> .	
C2	S40	Tadao Ando (1941, Osaka Japon) <i>Église de la lumière</i> , Osaka, Japon Projet réalisé 1987-1989 Maquette 1987 - 1989 Béton Maquette d'architecture 95,5 x 223			<i>Couvent Sainte-Marie de la Tourette</i> , Evveux-sur-l'Arbresle, France, 1953 <i>Chapelle Notre Dame du Haut</i> , Ronchamp, France, 1950 - 1955



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

		x 101,5 cm			
L2	Rue	Sayed Hayed Raza (1922 Babaria Inde). <i>Bindu</i> (1986). Diptyque Acrylique sur toile 200,5x99,5 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 sacré. La visite au musée n'est pas enfermément entre des cimaises. Elle est ouverture sur le quotidien à travers le regard porté par les œuvres : un tag, une inscription sur l'immeuble du coin de la rue ; un générique de série télévisée, un jeu vidéo, une affiche publicitaire déclinant conjointement références religieuses et citations artistiques ; le visuel et le titre d'une « une » de quotidien ou un document iconographique d'un manuel. Elle est aussi un support riche pour l'approche des débats contemporains sur le sacré. Chaque expérience, chaque changement d'un argument dans une des problématiques du texte de l'histoire des arts invite à modifier le parcours, à en déplacer les repères en acceptant les impasses comme autant de possibilités de se réorienter.

2.1. L'artiste comme passeur, transmetteur ou chamane

À partir des extraits, notamment les paroles d'artistes, définir et expliquer comment les artistes conçoivent la place et le rôle de l'artiste, ainsi que celle de l'œuvre.

2.2. Du mythe et de l'inquiétante étrangeté

Après avoir lu l'extrait de Marcel Mauss, rechercher dans *Modernités plurielles*, ainsi que le site du [Centre Pompidou Virtuel](#), quelques œuvres pouvant répondre à ces définitions par leur sujet, leur titre ou leur composition. Montrer quelles en sont les correspondances et les limites, notamment en comparant avec des œuvres mythologiques de l'Antiquité européenne ou des civilisations non européennes.

Procéder de même avec l'extrait de Sigmund Freud.

2.3. Images du sacré

Certaines œuvres exposent des cosmogonies (récit de création et de fin du monde, apocalypses...) ou s'inscrivent dans des démarches spirituelles intégrant dans le titre comme dans la représentation des référents de la spiritualité, d'autres – réalisées ou non par les mêmes artistes – se réfèrent à des mythologies (terre-mère, labyrinthe, avatars, métamorphoses...) et à des figures religieuses (Orphée, Apollon, la Vierge, le Christ, les saints...), intègrent ou élaborent des lieux et des formes du sacré (architecture, objets rituels, lieux symboliques...), expriment, contestent ou combattent la religion et les croyances. Tout en explorant, à partir notamment des cartels des œuvres du parcours, les différents champs lexicaux du sacré, noter et classer ces références. Constituer soit de nouveaux parcours d'au maximum une dizaine d'œuvres, soit des correspondances autour d'une œuvre à partir des champs lexicaux du sacré. Argumenter sur les choix et les limites de ce type de parcours.

L'exercice est réinvesti en comparant des œuvres anciennes et récentes, permettant ainsi de d'appréhender les dimensions contextuelles et l'évolution historique du vocabulaire et des concepts, par exemple *Décor* (2011-2012) d'[Adel Abdessemed](#) et *Le retable d'Issenheim* de Grünewald. Colmar. [Musée Unterlinden](#) ou *Orion le Classique, Orion l'indien* de Gérard Garouste et *Diane auprès du cadavre d'Orion* de Daniel Seiter ([Musée du Louvre](#)) ou *Paysage avec Orion aveugle cherchant le soleil* de Nicolas Poussin ([The Metropolitan Museum of Art](#)).

2.4. Images, symboles, signes

Constituer un catalogue des symboles, des signes et des images du sacré (croix, masque, attributs...), à partir d'un relevé dans l'accrochage, complété par la recherche sur le [site du Centre Pompidou](#) d'autres œuvres des mêmes artistes. Après avoir réalisé une étude sur la signification traditionnelle de ces images, de ces signes et de ces symboles, les mettre en correspondance avec les extraits de paroles d'artistes et analyser l'emploi qu'en font les artistes.



2.5. Les couleurs du spirituel

Lire l'extrait tiré du livre de Rudolf Steiner *Théosophie. Étude sur la connaissance suprasensible et la destinée humaine*. Après avoir expliqué la phrase : « Et, de même que le monde des corps est un objet de perception pour nos sens extérieurs, les instincts, les passions, les sentiments, les pensées le deviennent pour nos organes spirituels », constituer les champs lexicaux des instincts, des passions, des sentiments, des pensées. Choisir trois termes dans un des champs lexicaux et rendre chacun de ces termes par une composition de formes colorées, collage, peinture, encre ou pastels.

Procéder à la lecture du dossier et à l'analyse de l'œuvre *Jaune, rouge, bleu* 1925 de Vassily Kandinsky.

Lire les pages du chapitre VI du livre de Rudolf Steiner (téléchargeable sur [Gallica](#)) et plus particulièrement les pages concernant les « trois parties de l'aura » (p. 181- 183). À partir de ces pages, faire rédiger, par d'autres que ceux qui ont réalisé les compositions, un commentaire des compositions destiné à un catalogue en ligne ou papier.

Après avoir lu le dossier pédagogique *Le Centre Pompidou Mobile présente la couleur*, choisir, dans l'accrochage *Modernités plurielles* ou sur le site du Centre Pompidou, une œuvre de :

- [František Kupka](#)
- [Alexej von Jawlensky](#)
- [Vassily Kandinsky](#)
- [Henri Matisse](#)
- [August Macke](#)

Rédiger une notice de l'œuvre prenant en compte les éléments précédents.

Rudolf Steiner ajoute (p. 179) : « C'est ainsi que dans le monde physique on ferme les yeux lorsqu'on veut concentrer toute son attention sur l'audition d'un morceau de musique. »
Ecouter :

- *Prométhée ou Le Poème du Feu* d'Alexandre Scriabine (1908-1910). Clavier à lumières, piano, chœur mixte, orgue et orchestre symphonique / Op. 60 ;
- Un des quatre quartet d'Arnold Schönberg, *String Quartet No. 1* in D minor Op. 7 (1905), *No. 2* in F sharp minor Op. 10 (1908), *No. 3* Op. 30 (1927), *No. 4* Op. 37 (1936).

Réaliser une composition de formes colorées, collage, peinture, encre ou pastels et rédiger un texte expliquant les correspondances entre la musique et les couleurs. Réviser, si nécessaire le texte, après la lecture de l'extrait suivant de Josef Albers (voir *Le Centre Pompidou Mobile présente la couleur*) :

Extrait. Josef Albers (1963). *L'interaction des couleurs*. Traduction Claude Gilbert. Paris : Hachette. 1974. Réédition Paris : Hazan. 2013.

« Tout comme la connaissance de l'acoustique ne rend pas musicien – ni en tant que producteur ni en tant qu'amateur – aucun système de couleurs ne peut en lui-même développer la sensibilité à la couleur. De même, aucune théorie de la composition musicale ne mène en elle-même à la production de musique, et ainsi de suite pour toutes les formes d'art. Des exercices pratiques montrent, par le moyen des perceptions trompeuses (illusions), la relativité et l'instabilité de la couleur. Et l'expérience enseigne qu'en matière de perception visuelle il existe un écart entre un fait physique et un fait psychique. Ce qui compte ici – en premier et dernier lieu – n'est pas la prétendue connaissance de prétendus faits, mais la vision – le voir. Le voir implique ici Schauen (comme dans Weltanschauung) et va de pair avec le fantasma, l'imagination. Cette voie de recherche mènera d'une reconnaissance visuelle de l'interaction entre une couleur et une autre à une conscience de l'interdépendance entre la couleur, la forme et l'emplacement ; entre la couleur et la quantité (c'est-à-dire l'étendue ou/et le nombre, y compris la récurrence) ; entre la couleur et la qualité (intensité de lumière et/ou nuance) et entre la couleur et l'articulation (par des frontières qui séparent ou mettent en connexion). »



2.6. L'art abstrait et le mythe

Relever dans l'accrochage toutes les références mythologiques (Terre-mère, labyrinthe, cosmos...). Choisir une de ces références. À partir d'une grammaire de formes (point, ligne, triangle, carré, cercle...) réaliser une représentation des mythes réalisée au crayon, à l'encre, au pastel, à la peinture, avec des formes découpées... en s'appuyant sur les extraits suivants de Vassily Kandinsky et de Paul Klee :

Extrait 1. Vassily Kandinsky (1926). *Point Ligne Plan*. Traduction Suzanne et Jean Leppien. Paris : Denoël. 1970. p. 33, 65 et 129.

« Le point géométrique est un être invisible. Il doit donc être défini comme immatériel. Du point de vue matériel le point égale Zéro. Mais ce zéro cache différentes propriétés 'humaines'. Selon notre conception, ce Zéro – le point géométrique – évoque la concision absolue, c'est-à-dire la plus grande retenue, mais qui parle cependant. Ainsi le point géométrique est, selon notre conception, l'ultime et unique *union du silence et de la parole*.
[...] La ligne géométrique est un être invisible. Elle est la trace du point en mouvement, donc son produit. Elle est née du mouvement – et cela par l'anéantissement de l'immobilité suprême du point. Ici se produit le bond du statique vers le dynamique. [Le plan originel] schématique est limité par deux lignes horizontales et deux lignes verticales, et il est défini ainsi comme un être autonome dans le domaine de son entourage [...] deux éléments de calme froid e deux éléments de calme chaud donnent l'accord de deux sons de calme qui définit la sonorité sereine et objective du (plan originel). »

Extrait 21. Paul Klee (1920). « Credo du créateur ». In *Théorie de l'art moderne*. Traduction Pierre-Henri Gonthier. Paris : Denoël/Gonthier. 1977. p. 34-35.

« L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. Et le domaine graphique, de par sa nature même, pousse à bon droit aisément à l'abstraction. Le merveilleux et le schématisme propres à l'Imaginaire s'y trouvent donnés d'avance et, dans le même temps, s'y expriment avec une plus grande précision. Plus pur est le travail graphique, c'est-à-dire plus d'importance est donnée aux assises formelles d'une représentation graphique, et plus s'amoindrit l'appareil propre à la représentation réaliste des apparences. L'art pur suppose la coïncidence visible de l'esprit du contenu avec l'expression des éléments de forme et celle de l'organisme formel.
[...] Les éléments spécifiques de l'art graphique sont des points et des énergies linéaires, planes et spatiales. »

2.7. Reliquaires

Rechercher la définition du terme « reliquaire » ainsi que des exemples sur la toile tant dans l'art européen (par exemple sur la base Atlas du [Musée du Louvre](#)) que dans les arts des autres continents (par exemple dans le catalogue des objets du [Musée du quai Branly](#)). Constituer un portfolio de quelques objets accompagné de leur cartel ou de leur notice. Rechercher sur le site du Centre Pompidou les « [reliquaires](#) » de [Bernard Réquichot](#). Après avoir lu l'extrait de Roland Barthes, rédiger une notice sur les reliquaires de Bernard Réquichot.

Extrait. Roland Barthes (1973). « Réquichot et son corps ». Repris in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil Points Essais. 1982. p. 189-214

« Pourtant, étant des boîtes au fond desquelles il y a quelque chose à voir, les Reliquaires ressemblent à des machines endoscopiques. N'est-ce pas le magma interne du corps qui est placé là, au bout de notre regard, comme un champ profond ? Une pensée funèbre et baroque ne règle-t-elle pas l'exposition du corps antérieur, celui



d'avant le miroir ? Les Reliquaires ne sont-ils pas des ventres ouverts, des tombes profanées ("Ce qui nous touche de très près ne peut devenir public sans profanation") ?

Non. Cette esthétique de la vision et cette métaphysique du secret se troublent aussitôt, si l'on sait que Réquichot répugnait à montrer sa peinture, et surtout, qu'il mettait des années à faire un Reliquaire. Cela veut dire que pour lui la boîte n'était pas le cadre (renforcé) d'une exposition, mais plutôt une sorte d'espace temporel, l'enclos où son corps travaillait, se travaillait : se retranchait, s'ajoutait, s'enroulait, s'étalait, se déchargeait : jouissait : la boîte est le reliquaire, non des os de saints ou de poulets, mais des jouissances de Réquichot. Ainsi, sur la côte du Pacifique, trouve-t-on d'anciennes tombes péruviennes où l'on voit le mort entouré de statuettes en terre cuite : elles ne représentent ni ses parents, ni ses dieux, mais seulement ses façons préférées de faire l'amour : ce que le mort emporte, ce ne sont pas ses biens, comme dans tant d'autres religions, mais les traces de sa jouissance. »

Rechercher quelques artistes contemporains qui réalisent des reliquaires, qu'ils retiennent ou non ce titre, et rédiger une notice sur le reliquaire dans l'art moderne et contemporain en s'appuyant sur ces exemples ou sur d'autres exemples collectés sur le site du Centre Pompidou :

- Joseph Beuys
- Christian Boltanski
- Michel Bertrand
- Michel Journiac
- Jean-Pierre Raynaud

2.8. Architectures

Étudier les projets architecturaux et mobiliers (monuments, vitraux, statues...) de monuments religieux dans l'accrochage *Modernités plurielles*, puis sur le site du Centre Pompidou. Réaliser un portfolio accompagné d'une introduction présentant et définissant l'architecture et le mobilier sacré modernes et contemporains. Exemples d'artistes :

- Le Corbusier
- Tadao Ando
- Alvaro Siza
- Richard Meier
- André Lurçat
- Auguste Perret
- Jean Prouvé



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

Le dossier et le site Traces du sacré

Avant la visite, pour la préparation et l'utilisation en classe, les dossiers *Traces du sacré. Relations entre art occidental et spiritualité au 20^e siècle* (2008) et *Modernités plurielles. Une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 à 1970. Les réalismes*, ainsi que les sites consacrés à l'exposition *Traces du sacré*, et *Danser sa vie* (2012) proposent parcours, présentations d'artistes, analyses et reproductions d'œuvres autour de thèmes (Inquiétude et nostalgie métaphysiques, L'aspiration à l'invisible, Sentiment cosmique et recherche d'absolu, Dionysiaque, Érotisme et offense, Apocalypse...) et bibliographies.

Extrait 1. Roger Caillois (1950). *L'homme et le sacré*. Paris : Gallimard Folio Essais. 2013. p. 23-25.

« Toute conception religieuse du monde implique la distinction du sacré et du profane, oppose au monde où le fidèle vaque librement à ses occupations, exerce une activité sans conséquence pour son salut, un domaine où la crainte et l'espoir le paralysent tour à tour, où, comme au bord d'un abîme, le moindre écart dans le moindre geste peut irrémédiablement le perdre.

[...] C'est du sacré, en effet, que le croyant attend tout secours et toute réussite. Le respect qu'il lui témoigne est à la fois de terreur et de confiance. Les calamités qui le menacent, dont il est victime, les prospérités qu'il souhaite ou qui lui échoient sont rapportées part lui à quelque principe qu'il s'efforce de fléchir ou de contraindre. Peu importe la façon dont il imagine cette origine suprême de la grâce ou des épreuves : dieu universel et omnipotent des religions monothéistes, divinités protectrices des cités, âmes des morts, force diffuse et indéterminée qui donne à chaque objet son excellence dans sa fonction, qui rend le canot rapide, l'arme meurtrière, l'aliment nourrissant. Aussi évoluée, aussi frustrée qu'on l'imagine, la religion implique la reconnaissance de cette force avec laquelle l'homme doit compter. »

Extrait 2. Theodor W. Adorno (1945/1947). « Thèses sur l'art et la religion aujourd'hui ». in *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*. Traduction et notes Lambert Barthélémy et Gilles Moutot. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme. p. 209. Voir Bertrand Vieillard (2011). *La perception. Un choix de textes philosophiques*.

« Jusqu'ici, j'ai mis l'accent sur la distinction tranchée entre l'art et la religion, de même qu'entre l'art et la philosophie, telle qu'elle a été produite au cours de l'histoire. Cela ne doit toutefois pas nous rendre aveugle à la relation intime qui exista originellement entre eux et qui a maintes fois conduit à une interaction productive. Toute œuvre d'art porte encore l'empreinte de son origine magique. On peut même admettre que si l'élément magique venait à être entièrement extirpé de l'art, le déclin de l'art lui-même serait consommé. Cela doit toutefois être correctement compris. En premier lieu, les tendances magiques qui survivent dans l'art sont quelque chose de tout à fait différent de ses contenus et formes manifestes. On les trouve plutôt dans des traits tels que l'envoûtement opéré par toute véritable œuvre d'art, le halo de son unicité, sa prétention immanence à représenter quelque chose d'absolu. Ce caractère magique ne peut être rappelé par le désir d'entretenir la flamme. Le véritable rapport entre la magie et l'art peut être exprimé de façon paradoxale. La production artistique ne peut échapper à la dynamique universelle de l'*Aufklärung* - de la domination progressive de la nature. Tout au long de l'histoire, l'artiste devient de plus en plus consciemment et librement maître de son matériau et de ses formes et, ainsi, travaille à l'encontre de l'envoûtement magique de son propre produit. Mais ce n'est que de cet effort incessant pour parfaire ce contrôle conscient et cette faculté de construction, ce n'est que de l'attaque de l'autonomie artistique contre l'élément magique que cet élément même tire la force de survivre et de se rendre sensible dans des formes nouvelles et plus adéquates. »



Extrait 3. Schopenhauer (1819). *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Traduction Auguste Burdeau. 1885. Réédition traduction révisée par Richard Roos. Paris : PUF. 1966. P. 1052.

« Ce n'est pas seulement la philosophie, ce sont encore les beaux-arts qui travaillent au fond à résoudre le problème de l'existence. Car dans tout esprit, une fois adonné à la contemplation véritable, purement objective du monde, il s'est éveillé une tendance, quelque cachée et inconsciente qu'elle puisse être, à saisir l'essence vraie des choses, de la vie, de l'existence. C'est en effet l'essence seule qui intéresse l'intellect en tant que tel, c'est-à-dire le pur sujet de la connaissance affranchi des fins de la volonté ; de même que, pour le sujet connaissant en qualité de simple individu, ce sont les fins de la volonté qui présentent seules quelque intérêt. — Aussi le résultat de toute conception purement objective, c'est-à-dire aussi de toute conception artistique des choses, est-il une nouvelle expression de la nature de la vie et de l'existence, une réponse de plus à cette question: « Qu'est-ce que la vie? » — A cette question toute œuvre d'art véritable et réussie répond à sa manière et toujours bien. Mais les arts ne parlent jamais que la langue naïve et enfantine de l'intuition, et non le langage abstrait et sérieux de la réflexion : la réponse qu'ils donnent est toujours ainsi une image passagère, et non une idée générale et durable. C'est donc pour l'intuition que toute œuvre d'art, tableau ou statue, poème ou scène dramatique, répond à cette question ; la musique fournit aussi sa réponse, et plus profonde même que toutes les autres, car, dans une langue immédiatement intelligible, quoique intraduisible dans le langage de la raison, elle exprime l'essence intime de toute vie et toute existence. »

Extrait 4. Friedrich Nietzsche (1882). *Le gai savoir* (1883-1885). *Livre troisième* (1872). Traduction Henri Albert revue par Marc Sautet. Paris : Le livre de poche. 1993. p. 125. Voir Munch, *Friedrich Nietzsche* (2008). *Traces du sacré*.

« L'insensé — N'avez-vous pas entendu parler de cet homme fou qui, en plein jour, alluma une lanterne et se mit à courir sur la place publique en criant sans cesse : « Je cherche Dieu ! Je cherche Dieu ! » - Comme il se trouvait là beaucoup de ceux qui ne croient pas en Dieu, son cri provoqua une grande hilarité. A-t-il donc été perdu ? disait l'un. S'est-il égaré comme un enfant ? demandait l'autre. Ou bien s'est-il caché ? A-t-il peur de nous ? S'est-il embarqué ? A-t-il émigré ? - ainsi criaient et riaient-ils pêle-mêle. Le fou sauta au milieu d'eux et les transperça de son regard. « Où est allé Dieu ? s'écria-t-il, je vais vous le dire ! Nous l'avons tué, — vous et moi ! Nous tous, nous sommes ses assassins ! Mais comment avons-nous fait cela ? Comment avons-nous pu vider la mer ? Qui nous a donné l'éponge pour effacer l'horizon ? Qu'avons-nous fait lorsque nous avons détaché cette terre de la chaîne de son soleil ? Où va-telle maintenant ? Où allons-nous ? Loin de tous les soleils ? Ne tombons-nous pas sans cesse ? En avant, en arrière, de côté, de tous les côtés ? Y a-t-il encore un haut et un bas ? N'errons-nous pas comme dans un néant infini ? Le vide ne nous poursuit-il pas de son haleine ? Ne fait-il pas plus froid ? Ne voyez-vous pas venir la nuit, toujours plus de nuit ? Ne faut-il pas allumer les lanternes avant midi ? N'entendons-nous rien encore du bruit des fossoyeurs qui enterront Dieu ? Ne sentons-nous rien encore de la décomposition divine ? - Les dieux, eux aussi, se décomposent ! Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consoler, nous les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusqu'à présent de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous notre couteau. — Qui nous lavera de ce sang ? Avec quelle eau pourrions-nous nous purifier ? Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux simplement — ne fût-ce que pour paraître dignes d'eux ? »

Extrait 5. Émile Durkheim (1912). *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Livre III. Les principales attitudes rituelles*. Paris : PUF. 1968. p. 610-611. [Disponible sur le site [Les classiques des sciences sociales](#)]

« En un mot, les anciens dieux vieillissent ou meurent, et d'autres ne sont pas nés. C'est ce qui a rendu vaine la tentative de Comte en vue d'organiser une religion avec de vieux souvenirs historiques, artificiellement réveillés : c'est de la vie elle-même, et non



d'un passé mort que peut sortir un culte vivant. Mais cet état d'incertitude et d'agitation confuse ne saurait durer éternellement. Un jour viendra où nos sociétés connaîtront à nouveau des heures d'effervescence créatrice au cours desquelles de nouveaux idéaux surgiront, de nouvelles formules se dégageront qui serviront, pendant un temps, de guide à l'humanité ; et ces heures une fois vécues, les hommes éprouveront spontanément le besoin de les revivre de temps en temps par la pensée, c'est-à-dire d'en entretenir le souvenir au moyen de fêtes qui en revivifient régulièrement les fruits. Déjà nous avons vu comment la Révolution institua tout un cycle de fêtes pour tenir dans un état de perpétuelle jeunesse les principes dont elle s'inspirait. Si l'institution périclita vite, c'est que la foi révolutionnaire ne dura qu'un temps ; c'est que les déceptions et le découragement succédèrent rapidement au premier moment d'enthousiasme. Mais, quoique l'œuvre ait avorté, elle nous permet de nous représenter ce qu'elle aurait pu être dans d'autres conditions ; et tout fait penser qu'elle sera tôt ou tard reprise. Il n'y a pas d'évangiles qui soient immortels et il n'y a pas de raison de croire que l'humanité soit désormais incapable d'en concevoir de nouveaux. Quant à savoir ce que seront les symboles où viendra s'exprimer la foi nouvelle, s'ils ressembleront ou non à ceux du passé, s'ils seront plus adéquats à la réalité qu'ils auront pour objet de traduire, c'est là une question qui dépasse les facultés humaines de précision et qui, d'ailleurs, ne tient pas au fond des choses. »

Extrait 6. Marcel Mauss (1908). « L'art et le mythe d'après M. Wundt ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger*. LXVI. Juillet à décembre. p. 62-63. Repris in Marcel Mauss (1974). *Œuvres. 2. Représentations et diversité des civilisations*. Paris : Les Éditions de Minuit. p. 209-210. [Disponible sur le site [Les classiques des sciences sociales](#)]

« Les mythologues ont avantage à savoir que, psychologiquement, l'image mythique a un contenu perceptif (*Wahrnehmungsinhalt*), qu'elle a une « réalité immédiate » ; que l'aperception ou, plus exactement, l'*Einführung*, l'attention dirigée par l'émotion, joue dans le choix des éléments de chaque représentation mythique, comme d'ailleurs dans l'art et le jeu, un rôle considérable. Mais, tout d'abord, même du seul point de vue psychologique, il s'en faut, croyons-nous, que tous les éléments essentiels aient été décelés par cette analyse. L'image mythique n'a pas seulement une puissance d'association ; il y a, dans le mythe, autre chose que des compositions de thèmes et d'images ; il y a des transformations, des segmentations, des dédoublements, des oppositions, des contrastes, des déplacements dans l'espace, dans le temps (passage de l'éternel au transitoire), des disparitions, etc. Un héros d'un mythe est successivement une chose, une classe d'êtres, un ancêtre, son propre fils, il meurt, renaît, lutte contre lui-même, contre ses ennemis, se multiplie, voyage, s'évanouit. [... Le mythe] est l'objet d'une adhésion en même temps volontaire, spontanée et obligatoire, d'une foi de la part d'un groupe organisé. Il n'y a mythe que s'il y a une sorte de nécessité à s'accorder et sur les thèmes qui en sont la matière et sur la façon dont ces thèmes sont agencés. Or cette nécessité ne peut s'expliquer que si elle vient du groupe, si c'est la société qui entraîne ses membres à croire. Et elle leur impose le mythe parce qu'elle s'y exprime, parce qu'elle est le symbole au moyen duquel elle se pense. De ce point de vue, le mythe n'apparaît plus comme un simple rêve éveillé (une *Wachvision*) qui vient on ne sait d'où, qui correspond on ne sait à quoi. Il traduit une réalité existante, et ainsi on peut expliquer comment il commande l'expérience elle-même, comment il l'informe, comment de lui procèdent la morale, les rites, l'économie elle-même. »

Extrait 7. Rudolf Steiner (1923). *Théosophie. Étude sur la connaissance suprasensible et la destinée humaine*. Traduction Elsa Prozor. Paris : Éditions Alice Sauerwein. p. 170-171, 172, 178, 185. (téléchargeable sur Gallica). Voir aussi Helena Petrovna Blavatsky (1889). *The Key to Theosophy*. (nombreuses éditions disponibles sur Internet). Traduction. Paris Adyar. 1991.

« [...] le monde de l'âme et celui de l'esprit sont tout aussi réels et même beaucoup plus réels que le monde sensible. Nul œil physique ne saurait voir des sentiments, des pensées, ceux-ci n'en existent pas moins. Et, de même que le monde des corps est un objet de perception pour nos sens extérieurs, les instincts, les passions, les sentiments, les pensées le deviennent pour nos organes spirituels. Exactement comme certains phénomènes se jouant dans l'espace, se traduisent par des couleurs pour l'œil physique



qui les contemple, les phénomènes animiques et spirituels donnent lieu pour les sens intérieurs à des perceptions analogues à celles des couleurs physiques.

[...] Les couleurs que « l'œil spirituel » perçoit, rayonnent autour de l'être physique absorbés dans ses occupations et l'enveloppent comme d'un nuage (de forme à peu près ovoïde), c'est ce que l'on appelle l'*Aura humaine*.

[...] La vision spirituelle supérieure distingue trois genres de couleurs dans les Auras. Le premier comprend les couleurs qui manquent de transparence, qui sont plus ou moins opaques. Néanmoins lorsqu'on les compare à celles que perçoit notre œil physique, ces couleurs sont délicates et transparentes. Mais, au sein du monde suprasensible, elles épaississent l'espace qu'elles occupent en le remplissant de formes nuageuses sans transparence. La seconde espèce comprend des couleurs qui sont, en quelque sorte, toute lumière. Elles éclairent l'espace qui devient lui-même lumineux. Bien différent de ces deux genres de couleurs est le troisième. Le caractère de ses couleurs est de rayonner, d'étinceler, de briller. Non seulement elles illuminent l'espace qu'elles occupent, mais elles le transpercent de leurs rayons. Elles sont actives, vivantes.

[...] L'homme, en effet, est un être de pensée. Et il ne peut trouver le sentier de la connaissance qui lui convient qu'en prenant la pensée pour point de départ. Qu'on offre à sa faculté de représentation une image des mondes supérieurs, et celle-ci ne restera pas inféconde, même s'il ne devait y voir tout d'abord qu'un récit se rapportant à certains faits d'ordre supérieur dont il n'aurait aucune connaissance personnelle. Les pensées qu'on lui communique constituent elles-mêmes une force dont l'action se poursuit au sein de son monde mental. Cette force agit en lui ; elle réveille des facultés endormies. »

Extrait 8. Henri Bergson (1939). *La pensée et le mouvant. Essais et conférences* (1969). Articles et conférences datant de 1903 à 1923. Paris: P.U.F. 1969. p. 26-27 [Disponible sur le site [Les classiques des sciences sociales](#)]. Voir *La perception. Un choix de textes philosophiques* (2011).

« Une intuition qui prétend se transporter d'un bond dans l'éternel s'en tient à l'intellectuel. Aux concepts que fournit l'intelligence elle substitue simplement un concept unique qui les résume tous et qui est par conséquent toujours le même, de quelque nom qu'on l'appelle : la Substance, le Moi, l'Idée, la Volonté. La philosophie ainsi entendue, nécessairement panthéistique, n'aura pas de peine à expliquer déductivement toutes choses, puisqu'elle se sera donné par avance, dans un principe qui est le concept des concepts, tout le réel et tout le possible. Mais cette explication sera vague et hypothétique, cette unité sera artificielle, et cette philosophie s'appliquerait aussi bien à un monde tout différent du nôtre. Combien plus instructive serait une métaphysique vraiment intuitive, qui suivrait les ondulations du réel ! Elle n'embrasserait plus d'un seul coup la totalité des choses ; mais de chacune elle donnerait une explication qui s'y adapterait exactement, exclusivement. Elle ne commencerait pas par définir ou décrire l'unité systématique du monde : qui sait si le monde est effectivement un ? L'expérience seule pourra le dire, et l'unité, si elle existe, apparaîtra au terme de la recherche comme un résultat ; impossible de la poser au départ comme un principe. Ce sera d'ailleurs une unité riche et pleine, l'unité d'une continuité, l'unité de notre réalité, et non pas cette unité abstraite et vide, issue d'une généralisation suprême, qui serait aussi bien celle de n'importe quel monde possible. »

Extrait 9. Sigmund Freud (1919). *L'inquiétante étrangeté*. Traduction Marie Bonaparte et Mme E. Marty. 1933. Réédition Paris : Gallimard Idées. 1971. [Disponible sur le site [Les classiques des sciences sociales](#)].

« [...] l'inquiétante étrangeté surprend souvent et aisément chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avions tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel, où un symbole prend l'importance et la force de ce qui était symbolisé et ainsi de suite. Là-dessus repose en grande partie l'impression inquiétante qui s'attache aux pratiques de magie. Ce qu'elles comportent d'infantile et qui domine aussi la vie psychique du névrosé, c'est l'exagération de la réalité psychique par rapport à la réalité matérielle, trait qui se rattache à la toute-puissance des pensées.

[...] Prenons l'inquiétante étrangeté qui émane de la toute-puissance des pensées, de la prompte réalisation des souhaits, des forces néfastes occultes ou du retour des morts.



On ne peut méconnaître la condition de laquelle dépend ici ce sentiment. Nous-mêmes, - j'entends nos ancêtres primitifs, - nous avons jadis cru réelles ces éventualités, nous étions convaincus de la réalité de ces choses. Nous n'y croyons plus aujourd'hui, nous avons « surmonté » ces façons de penser, mais nous ne nous sentons pas absolument sûrs de nos convictions nouvelles, les anciennes survivent en nous et sont à l'affût d'une confirmation.

Alors, dès qu'arrive dans notre vie quelque chose qui semble apporter une confirmation à ces vieilles convictions abandonnées, le sentiment de l'inquiétante étrangeté nous envahit et c'est comme si nous nous disions : serait-il donc possible qu'on puisse faire mourir quelqu'un par la simple force d'un souhait, que les morts continuent à vivre et qu'ils réapparaissent aux lieux où ils ont vécu, et ainsi de suite? Mais pour celui qui, au contraire, se trouve avoir absolument et définitivement abandonné ces convictions animistes, ce genre d'inquiétante étrangeté n'existe plus. La plus extraordinaire coïncidence entre un souhait et sa réalisation, la répétition la plus énigmatique d'événements analogues en un même endroit ou à la même date, les plus trompeuses perceptions visuelles et les bruits les plus suspects ne l'abuseront pas, n'éveilleront pas en lui une peur que l'on puisse qualifier d'étrangement inquiétante. Ainsi il s'agit simplement ici d'un cas d'épreuve de la réalité, d'une question de réalité matérielle.»

Extrait 9bis Sigmund Freud (1912-1913). *Totem et Tabou*. Traduction Serge Jankélévitch (1923). Paris : Petite Bibliothèque Payot. 2001. p. 13. [Disponible sur le site [Les classiques des sciences sociales](#)]. Voir aussi Claude Lévi-Strauss (1962). *Le totémisme aujourd'hui*. Paris : PUF. 1962.

« Qu'est-ce qu'un totem ? D'une façon générale, c'est un animal, comestible, inoffensif ou dangereux et redouté, plus rarement une plante ou une force naturelle (pluie, eau), qui se trouve dans un rapport particulier avec l'ensemble du groupe. Le totem est, en premier lieu, l'ancêtre du groupe ; en deuxième lieu, son esprit protecteur et son bienfaiteur qui envoie des oracles et, alors même qu'il est dangereux pour d'autres, connaît et épargne ses enfants. Ceux qui ont le même totem sont donc soumis à l'obligation sacrée, dont la violation entraîne un châtement automatique, de ne pas tuer (ou détruire) leur totem, de s'abstenir de manger de sa chair ou d'en jouir autrement. Le caractère totémique est inhérent, non à tel animal particulier ou à tel autre objet particulier (plante ou force naturelle), mais à tous les individus appartenant à l'espèce du totem. De temps à autre sont célébrées des fêtes au cours desquelles les associés du groupe totémique reproduisent ou imitent, par des danses cérémoniales, les mouvements et particularités de leur totem.

Le totem se transmet héréditairement, aussi bien en ligne paternelle que maternelle. Il est probable que le mode de transmission maternel a été partout le plus primitif et n'a été remplacé que plus tard par la transmission paternelle. La subordination au totem forme la base de toutes les obligations sociales de l'Australien ; elle dépasse, d'un côté, la subordination à la tribu et refoule, d'un autre côté, à l'arrière-plan la parenté de sang. Le totem n'est attaché ni au sol ni à telle ou telle localité ; les membres d'un même totem peuvent vivre séparés les uns des autres et en paix avec des individus ayant des totems différents.

Et, maintenant, nous devons relever enfin cette particularité du système totémique par laquelle il intéresse plus spécialement le psychanalyste. Presque partout où ce système est en vigueur, il comporte la loi d'après laquelle *les membres d'un seul et même totem ne doivent pas avoir entre eux de relations sexuelles, par conséquent ne doivent pas se marier entre eux*. C'est la loi de l'*exogamie*, inséparable du système totémique. »



4. Paroles d'artistes

Extrait 1. Kazimir Malévitch (2002). *Dieu n'est pas détrôné. L'Art, l'Église, la Fabrique.* Traduction Jean-Claude et Valentine Marcadé. Paris : L'Age d'Homme. p. 21-22.

« Le crâne de l'homme représente le même infini pour le mouvement des représentations; il est égal à l'Univers, car en lui est placé tout ce qu'il voit en lui ; en lui passent aussi le soleil, tout le ciel étoilé des comètes et du soleil, et ils brillent et se meuvent ainsi que dans la nature ; les comètes apparaissent également en lui, et au fur et à mesure de leur disparition dans la nature elles disparaissent aussi en lui ; tous les projets de perfections existent en lui. Les époques et les cultures apparaissent les unes après les autres et disparaissent dans son espace infini.
Est-ce que tout l'Univers ne sera pas aussi le même crâne étrange dans lequel filent sans fin les météores des soleils, des comètes et des planètes? Et ils sont aussi les seules représentations de la pensée cosmique, et tout leur mouvement et leur espace, ainsi qu'eux-mêmes, sont non-figuratifs, car s'ils étaient figuratifs, aucun crâne ne les contiendrait. La pensée se meut, car l'excitation se meut ; et dans leurs mouvements elles créent des représentations réelles ou bien composent, dans la création, le réel comme Réalité, et tout ce qui est composé se transforme et s'en va dans l'éternité du non-être comme il était venu de l'être éternel. Et cet éternel sert de recherche éternelle à l'homme, la recherche elle-même étant simplement la composition des représentations, mais il est plus juste de dire que l'homme ne peut rien se représenter, car si l'homme pouvait représenter quoi que ce fût, il y aurait finitude pour lui. La vie et l'infini sont pour lui dans le fait qu'il ne peut rien se représenter : tout ce qui est représentable est également insaisissable dans son infini, comme tout. »

Extrait 1bis. Kazimir Malévitch (1916). *Du cubisme et du futurisme. Le nouveau réalisme pictural.* In *De Cézanne au Suprématisme.* Lausanne : Editions l'Age d'Homme. 1974. p. 67.

« Notre monde de l'art est devenu nouveau, non-figuratif, pur.
Tout a disparu, est restée la masse du matériau à partir de laquelle va se construire la nouvelle forme.
Dans l'art du Suprématisme les formes vont vivre ainsi que toutes les formes vivantes de la nature.
Ces formes disent que l'homme est parvenu à l'équilibre, partant d'un état à une raison pour aller à l'état à deux raisons. (La raison utilitaire et la raison intuitive).
Le nouveau réalisme pictural, précisément pictural, car en lui il n'y a pas le réalisme des montagnes, du ciel, de l'eau ...
Jusqu'ici il y avait un réalisme des objets, mais non des unités colorées picturales qui se construisent de telle sorte qu'elles ne dépendent ni par la forme ni par la culture, ni par leur position, l'une de l'autre.
Chaque forme est libre et individuelle.
Chaque forme est un monde. Chaque surface picturale est plus vivante que tout visage où sont fourrés une paire d'yeux et un sourire. »

Extrait 1ter. Kazimir Malévitch (1923-1926). *La lumière et la couleur. Textes inédits de 1918 à 1926.* Traduction Jean-Claude Marcadé et Sylvie Siger. Lausanne : Éditions l'Age d'Homme. 1993. p. 74.

« [...] la lumière est dans presque toutes les manifestations de la vie humaine, le savoir semble jouer le rôle définitif et domine toute la lumière. La lumière du savoir, c'est la lampe de qualité supérieure qui donne une force absolue d'éclat, ce n'est qu'avec cette lampe que l'homme anéantira les ténèbres du monde, les dispersera, comme étant l'ennemi unique qui a caché toutes les valeurs authentiques, ne laissant pour l'homme que les impressions, les suppositions, lui laissant non le monde comme authenticité, mais le monde comme représentation (*Vorstellung*). »



Extrait 2. Vassily Kandinsky (1913-1918). *Regards sur le passé. Et autres textes.*
Traduction Jean-Paul Bouillon. Paris, Hermann. 1974. p. 116-117. Voir *Vassily Kandinsky*.
Monographie.

« La peinture est le heurt grondant de mondes différents destinés à créer dans et par leur combat le monde nouveau qu'on nomme l'œuvre. Chaque œuvre naît, du point de vue technique, exactement comme naquit le cosmos... Par des catastrophes qui, à partir des grondements chaotiques des instruments, finissent par faire une symphonie qu'on nomme musique des sphères. La création d'une œuvre, c'est la création du monde. Ainsi, ces sensations de couleur sur la palette (de même que dans les tubes, qui ressemblent à des hommes d'esprit puissant mais d'apparence modeste dévoilant soudain, en cas d'urgence, leurs forces jusque-là tenues secrètes, et les faisant agir) se convertissent-elles en expériences spirituelles. Ces expériences servent ensuite de point de départ aux idées dont je pris conscience voici [dix ou douze ans] [et qui commencèrent alors à s'assembler pour aboutir au livre *Du Spirituel dans l'art*. Ce livre s'est fait de lui-même plutôt que je ne l'ai écrit]. Je transcrivis des expériences isolées qui, comme je le remarquai plus tard, avaient entre elles un rapport organique. J'avais le sentiment de plus en plus fort, de plus en plus clair, que [dans l'art les choses ne dépendent pas] du « formel » mais d'un désir intérieur (= contenu) qui [délimite le domaine du] formel. »

Extrait 2bis. Vassily Kandinsky (1954). *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier.* Traduction Nicole Debrand. Paris : Denoël 1989 / Folio Essais 2004. p. 66.

« Malgré tout cet aveuglement, ce chaos et cette chasse sauvage, le Triangle n'en continue pas moins à avancer et à monter, lentement, sûrement, avec une puissance irrésistible.

Invisible, le nouveau Moïse descend de la montagne, voit la danse autour du veau d'or et, malgré tout, apporte aux hommes une nouvelle sagesse.

Sa parole, inaudible pour les masses, est d'abord entendue par l'artiste.

Inconsciemment au début, sans s'en rendre compte lui-même, il suivra l'appel. Déjà la question 'comment' contient un germe caché de guérison.

[...] Lorsque, en outre, ce 'comment' rend les émotions de l'âme de l'artiste et permet de communiquer au spectateur une expérience délicate, l'art atteint le seuil de la voie qui lui permettra de retrouver plus tard le 'quoi' perdu, ce 'quoi' qui sera le pain spirituel de ce réveil spirituel. »

Extrait 2ter. Vassily Kandinsky (1954). *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier.* Traduction Nicole Debrand. Paris : Denoël 1989 / Folio Essais 2004. p. 75-76.

« Par ailleurs se multiplient, ou sont connus plus souvent, des faits que la science d'hier qualifiait du terme habituel de « mensonge ». Même les journaux, habituels serviteurs du succès et de la plèbe, faisant commerce de « comme vous l'entendez », se voient contraints dans nombre de cas de modérer le ton ironique de leurs comptes rendus sur les « miracles », voire de s'en abstenir. Quelques savants, dont de purs matérialistes, consacrent leurs efforts à l'étude scientifique des faits inexplicables qui ne peuvent plus être niés ou tus.

De plus augmente le nombre de ceux qui ont perdu tout espoir dans les méthodes de la science matérialiste pour toutes les questions qui ont trait à la « non-matière » ou à une matière qui n'est pas accessible à nos sens. Et comme dans l'art qui se tourne vers les primitifs, ces hommes cherchent une aide dans les périodes presque oubliées et leurs méthodes. Ces méthodes sont cependant encore vivantes chez certains peuples que nous avons coutume de regarder avec mépris et pitié du haut de nos connaissances. »



Extrait 3. Franz Marc (1912–1913). *Religiöses*. Auf unnummeriertem Blatt in Quart. Maschinenschriftliche Kopie des Herausgebers von 1948 nach dem inzwischen verschollenen Original. *Religieux*. Feuillet in quarto non numéroté. Copie dactylographiée de l'éditeur en 1948 d'après un original aujourd'hui perdu. Traduction J.-M.B. *Franz Marc : Schriften*. Köln : DuMont. 1978 [www.zeno.org/Kunst/M/Marc,+Franz/Schriften].

“Es ist unglaublich, wie wenig die Menschen von heute aus Museen lernen. Warum schaffen sie Museen, wenn sie nicht daraus lernen wollen? Und sie können *alles* daraus lernen, nämlich das Eine, Große: daß es keine große und reine Kunst ohne Religion gibt; daß die Kunst desto [reiner, echter] künstlerischer war, je religiöser sie gewesen; und umso künstlicher, je unreligiöser die Zeit war. Auch haben die vollkommen recht, die sagen, daß echte Kunst [heute] mit unsrer wissenschaftlichen und technischen Zeit unvereinbar ist, – nur glaube ich, irren sie, wenn sie denken, daß die Kunst sterben wird. Vielmehr ist gewiß, daß die Wissenschaft und die Technik zu kleinen Nebendisziplinen unsres Lebens herabsinken werden; der Taumel über unsre Klugheit wird sich bald legen und die Kunst wird wieder zum großen Gott, ja die Begriffe Gott, Kunst und Religion werden wiederkommen; neue Symbole und Legenden werden in unsre erschütterten Herzen einziehen; [ein Buddha oder Christus] [Will man die Stimmen der großen Propheten, Dostojewsky, Tolstoi und Nietzsche nicht verstehen? ...] Gibt es ein kläglicheres Schauspiel als das Entzücken unsrer Leute über den Fortschritt der Wissenschaften und der Technik? Gibt es etwas beschränkteres und traurigeres als das Triumphgefühl unsrer Leute, alle Religionen überwunden zu haben?”

« C'est incroyable Le peu que les contemporains apprennent des musées. Pourquoi créent-ils des musées, s'ils n'en veulent rien apprendre ? Et ils peuvent tout en apprendre, à savoir l'unique, le grand : qu'il n'y a pas d'art grand et pur, sans religion ; que l'art était d'autant plus [pur, authentique] artistique, qu'il était plus religieux ; et d'autant plus artificiel que l'époque était irréligieuse. Et ils ont parfaitement raison, ceux qui disent, que le véritable art [aujourd'hui] est incompatible avec notre époque scientifique et technique, – mais je crois qu'ils se trompent lorsqu'ils pensent que l'art va disparaître. Au contraire, il est certain que la science et la technologie vont dégénérer en éléments insignifiants de notre vie ; le délire en notre esprit s'apaisera bientôt et l'art deviendra de nouveau la grande divinité, déjà les notions de Dieu, de l'art et de la religion sont de retour ; de nouveaux symboles et de nouvelles légendes pénétreront nos cœurs ébranlés ; [un Bouddha ou le Christ] [Ne comprend-on pas les voix des grands prophètes, Dostoïevski, Tolstoï et Nietzsche ? ...]. Y a-t-il un spectacle plus déplorable que l'attrait de notre peuple pour le progrès de la science et de la technique ? Est-il rien de plus borné et de plus triste que le sentiment de notre peuple d'avoir vaincu toutes les religions ?

Extrait 3bis. Franz Marc (1912). *Subskriptionsprospekt zum Almanach 'Der Blaue Reiter'*. [www.zeno.org/Kunst/M/Marc,+Franz/Schriften]. Texte de souscription à l'Almanach du Blaue Reiter. Traduction J.-M.B.

« Die Kunst geht heute Wege, von denen unsere Väter sich nichts träumen ließen; man steht vor den neuen Werken wie im Traum und hört die apokalyptischen Reiter in den Lüften; man fühlt eine künstlerische Spannung über ganz Europa, – überall winken neue Künstler sich zu [...]
Aus dem Bewußtsein dieses geheimen Zusammenhanges der neuen künstlerischen Produktion wuchs die Idee des 'BLAUEN REITERS'. Er soll der Ruf werden, der die Künstler sammelt, die zur neuen Zeit gehören, und der die Ohren der Laien weckt. [... Das hiermit angekündigte erste Buch...] zeigt ihre feinen Verbindungsfäden mit der Gotik und den Primitiven, mit Afrika und dem großen Orient, mit der so ausdrucksstarken ursprünglichen Volkskunst und Kinderkunst, besonders mit der modernsten musikalischen Bewegung in Europa und den neuen Bühnenideen unserer Zeit.

« L'art contemporain emprunte des voies auxquelles nos pères ne pouvaient rêver ; on a l'impression face aux œuvres nouvelles d'être comme dans un rêve et d'entendre les cavaliers de l'Apocalypse traverser les airs ; on sent une tension artistique sur l'ensemble de l'Europe, – partout de nouveaux artistes se font signe [...] De la conscience de la cohésion de la nouvelle création artistique est née l'idée du 'Blaue Reiter'. Son appel doit rassembler les artistes des temps nouveaux et ouvrir les oreilles



des profanes. [Le premier livre dont la publication est annoncée ici...] met en évidence le subtil réseau de relations avec l'art gothique, les primitifs, avec l'Afrique et l'Orient dans toute son extension, avec l'expressivité originelle de l'art populaire et de l'art enfantin, et en particulier avec le mouvement musical européen le plus moderne et les nouvelles idées théâtrales de notre temps. »

Extrait 4. Giorgio de Chirico (1919). *Noi metafisici*. In *Cronache d'attualità*, Roma, 15 febbraio 1919; repris in Giorgio de Chirico (1985). *Il meccanismo del pensiero*. M. Fagiolo Dell'Arco (éd.). Torino : Einaudi. p. 66-71; réédition Giorgio de Chirico (2008). *Scritti/1 (1911-1945)*. *Romanzi e Scritti critici e teorici*. A. Cortellessa et A. Bonito Oliva éd.). Milano : Bompiani. p. 270-276.

« L'arte fu liberata dai filosofi e dai poeti moderni. Schopenhauer e Nietzsche per primi insegnarono il profondo significato del non-senso della vita e come tale non-senso potesse venir trasmutato in arte, anzi dovesse costituire l'intimo scheletro d'un'arte veramente nuova, libera e profonda. I buoni artefici nuovi sono dei filosofi che hanno superato la filosofia. Sono tornati di qua; si fermano innanzi i rettangoli delle loro tavole e delle loro pareti poiché hanno superato la contemplazione dell'infinito. Il terribile vuoto scoperto è la stessa insensata e tranquilla bellezza della materia. »

« Les philosophes et les poètes modernes ont libéré l'art. Schopenhauer et Nietzsche ont les premiers enseigné la signification profonde du non-sens de la vie et comment ce non-sens pourrait être transposé dans l'art, ou plutôt comment il devrait constituer l'ossature interne d'un art vraiment nouveau, libre et profond. Les bons artifices nouveaux viennent des philosophes qui ont dépassé la philosophie. Ils en sont revenus ; et ayant dépassé la contemplation de l'infini, ils s'arrêtent devant le rectangle de leurs tableaux et de leurs murs. La découverte du vide horrible est la beauté même insensée et tranquille de la matière. »

Extrait 5. Oskar Kokoschka (1912). *On the nature of Visions. lecture at Vienna's Akademischen Verband für Literatur und Musik*. Traduction Hedi Medlinger et John Thwaites in Edith Hoffmann (éd.) (1947). *Kokoschka, Life and Work*. London: Faber and Faber. p. 285. Traduction J.-M.B

"The state of awareness of visions is not one in which we are either remembering or perceiving. It is rather a level of consciousness at which we experience visions within ourselves. This experience cannot be fixed; for the vision is moving, an impression growing and becoming visual, imparting a power to the mind. It can be evoked but never defined. Yet the awareness of such imagery is a part of living. It is life selecting from the forms which flow towards it or refraining, at will. A life which derives its power from within itself will focus the perception of such images. And yet this free visualising in itself--whether it is complete or hardly yet perceptible, or undefined in either space or time--this has its own power running through. The effect is such that the visions seem actually to modify one's consciousness, at least in respect of everything which their own form proposes as their pattern and significance. This change in oneself, which follows on the vision's penetration of one's very soul, produces the state of awareness, of expectancy. At the same time there is an outpouring of feeling into the image which becomes, as it were, the soul's plastic embodiment. This state of alertness of the mind or consciousness has, then, a waiting, receptive quality."

« La conscience de la vision ne relève pas de la mémoire ou de la perception. Elle se situe à un niveau de conscience où nous faisons l'expérience de notre monde intérieur. On ne peut graver cette expérience ; car la vision est mouvante, c'est une impression qui se développe et prend forme, transmet un pouvoir à l'esprit. Elle peut être évoquée, mais on en peut la définir. Pourtant cette conscience fait partie de notre vie. C'est la vie, selon notre volonté, qui sélectionne les formes celles qui affluent vers nous ou les rejette. Toute vie qui tient sa force du monde intérieur aura une perception plus forte de ces



images. Et cette libre visualisation du monde intérieur – qu'elle s'impose ou soit à peine perceptible, ou indéfinie dans le temps comme dans l'espace – possède son propre pouvoir. L'effet est tel que les visions semblent réellement modifier la conscience de toute chose dont la forme se propose comme modèle ou se charge de sens. Ce changement, qui s'opère une fois que l'âme est pénétrée de ces visions, produit un état de conscience, d'attente. En même temps, l'image envahie de sentiment devient en quelque sorte la personnification plastique de l'âme. Cet état d'éveil de l'esprit ou de conscience manifeste alors une qualité de réceptivité, d'attente. »

Extrait 6. Alexej von Jawlensky, lettre à Willibrord Verkade (12 juin 1938). Cité in Clemens Weiler, (1959). *Alexej Jawlensky*. Köln; Schauberg. P. 107. Voir aussi Itzhak Goldberg (1998). *Jawlensky ou le Visage promis*. Paris : L'harmattan. p. 233-234.

« Einige Jahre malte ich diese Variationen, und dann war mir notwendig, eine Form für das Gesicht zu finden, da ich verstanden hatte, daß die große Kunst nur mit religiösem Gefühl gemalt werden soll. Und das konnte ich nur in das menschliche Antlitz bringen. Ich verstand, daß der Künstler mit seiner Kunst durch Formen und Farben sagen muss, was in ihm Göttliches ist. Darum ist das Kunstwerk ein sichtbarer Gott, und die Kunst ist Sehnsucht zu Gott. »

« Pendant quelques années, je peignis ces variations, le besoin se fit alors sentir de trouver une forme pour le visage, car j'avais compris que la grande peinture ne pouvait résulter que d'un sentiment religieux. Et ceci, je ne pouvais le rendre que dans le visage humain. J'ai compris que l'artiste devait restituer par la forme et la couleur ce qu'il y avait de sacré en lui. Pour cela l'œuvre d'art est un Dieu rendu visible et l'art est nostalgie de Dieu. »

Extrait 7. Paul Klee (1956). « Philosophie de la création ». In *Théorie de l'art moderne*. Traduction Pierre-Henri Gonthier. Paris : Denoël/Gonthier. 1977. p. 58-59.

« *Du point de vue cosmique*, le mouvement est naturellement une donnée préalable absolue et ne réclame en tant que force infinie aucune secousse énergique particulière. L'inertie des choses dans la sphère terrestre n'est que le blocage matériel de la donnée dynamique fondamentale. C'est un leurre de prendre cette fixité comme *norme*.

L'œuvre est au premier chef genèse et son histoire peut se représenter brièvement comme une étincelle mystérieusement jaillie d'on ne sait où qui enflamme l'esprit, actionne la main et, se transmettant comme mouvement à la matière, devient œuvre. »

Extrait 8. Georges Rouault. Cité in Danielle Molinari (éd.) (1983). *Rouault. Catalogue raisonné de la collection du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*. Voir aussi Pierre Courthion, Isabelle Rouault, Georges Rouault (1962). *Georges Rouault*. Paris : Flammarion. p. 222. Voir aussi Georges Rouault (1971). *Sur l'art et sur la vie*. Paris : Denoël/ Gonthier. Réédition Paris : Gallimard Folio Essais. 1992.

« Ne parlez pas tant de moi sinon pour exalter l'art ; ne me donnez pas comme le brandon fumeux de la révolte et de la négation ; ce que j'ai fait n'est rien, ne me donnez pas tant d'importance. Un cri dans la nuit. Un sanglot raté. Un rire qui s'étrangle. Dans le monde de tous les jours mille et mille obscurs besogneux, qui valent mieux que moi, meurent à la tâche. Je suis l'ami silencieux de ceux qui peinent dans le sillon creux ; je suis le lierre de la misère éternelle qui s'attache sur le mur lépreux derrière lequel l'humanité rebelle cache ses vices et ses vertus. Chrétien, je ne crois dans des temps si hasardeux qu'à Jésus sur la Croix »

Extrait 9. *Discours d'inauguration prononcé par Marc Chagall le 7 juillet 1973. Musée national Marc Chagall à Nice*. Paris : Artlys. 2011. p. 9.

« Depuis ma première jeunesse, j'ai été captivé par la Bible. Il m'a toujours semblé et il me semble encore que c'est la plus grande source de poésie de tous les temps. Depuis lors, j'ai cherché ce reflet dans la vie et dans l'Art. La Bible est comme une résonance de la nature et



ce secret j'ai essayé de le transmettre.

Au fur et à mesure de mes forces, au cours de ma vie, bien que parfois j'aie l'impression que je suis tout à fait un autre ; que je suis né pourrait-on dire entre ciel et terre ; que le monde est pour moi un grand désert dans lequel mon âme rode comme un flambeau, j'ai fait ces tableaux à l'unisson de ce rêve lointain. J'ai voulu les laisser dans cette Maison pour que les hommes essaient d'y trouver une certaine paix, une certaine spiritualité, une religiosité, un sens de la vie. »

Extrait 10. Mark Rothko (1947). *Possibilities I*. p. 84. Cité in *Mark Rothko*. Catalogue. MNAML – Centre Pompidou. 1972. Voir aussi *La réalité de l'artiste*. Traduction Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Flammarion Champs. 2004 ; ainsi que *Mark Rothko Écrits sur l'art. 1934-1969*. Notes d'une conversation avec Selden Rodman, Paris : Flammarion Champs. 2009. pp.189-190. Voir aussi *La perception. Un choix de textes philosophiques* (2011).

« Je vois mes tableaux comme des drames ; les formes en sont les protagonistes. Les tableaux sont nés de la nécessité de trouver un groupe d'acteurs capables d'évoluer avec aisance et de se mouvoir sans contrainte. On ne peut prévoir ni décrire à l'avance ni l'action ni les acteurs. Tout commence comme une aventure inconnue dans un lieu inconnu. Ce n'est qu'au moment de l'achèvement, dans un éclair de conscience, qu'on leur reconnaît le nombre et la fonction prévues. Les idées et les plans qu'on avait à l'esprit au départ n'étaient qu'un passage à travers lequel on a quitté le monde où ils affleurent. [...] L'identité familière doit être pulvérisée de façon à détruire les associations limitées à l'aide desquelles notre société en expansion ensevelit tous les aspects de notre environnement. Sans monstres et sans dieux, l'art ne peut représenter notre drame : les moments les plus intenses de l'art expriment cette frustration. Quand ils ont été abandonnés comme des superstitions insoutenables, l'art a sombré dans la mélancolie. »

Extrait 11. Robert Motherwell (August 10, 1944). *Conference at Mount Holyoke College, South Hadley, Massachusetts.* Repris in «The Modern Painter's World». *Dyn I*. N° 6 (November 1944). *Revisiones. Revista de critica cultural*. N° 6. 2010. p. 73. Traduction J.-M.B.

"The social condition of the modern world which gives every experience its form is the spiritual breakdown which followed the collapse of religion. This condition has led to the isolation of the artist from the rest of society. The modern artist's social history is that of a spiritual being in a property-loving world.

No synthesized view of reality has replaced religion. Science is not a view, but a method. The consequence is that the modern artist tends to become the last active spiritual being in the great world. It is true that each artist has his own religion. It is true that artists are constantly excommunicating each other. It is true that artists are not always pure, that sometimes they are concerned with their public standing or their material circumstance. Yet for all that it is the artists who guard the spiritual in the modern world."

« L'effondrement spirituel entraîné par l'effondrement de la religion est la condition sociale du monde moderne qui donne à chaque expérience sa forme. Cette situation a isolé l'artiste du reste de la société. L'histoire sociale de l'artiste moderne est celle d'un être spirituel égaré dans un monde entiché de richesse matérielle.

Aucune vision synthétique de la réalité n'a remplacé la religion. La science n'est qu'une méthode, non une vision. La conséquence en est que l'artiste moderne tend à devenir le dernier être spirituel actif dans le vaste monde. Il est vrai que chaque artiste a sa propre religion, que les artistes passent leur temps à s'excommunier. Qu'ils ne sont pas toujours purs, parfois plus préoccupés par leur position sociale ou leur situation matérielle. Malgré tout, les artistes qui restent les gardiens du spirituel dans le monde moderne. »



5. Correspondances. Extraits de textes complémentaires

Extrait 1. Antonin Artaud (1947). *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Radio France K Éditeur. Réédition Harmonia Mundi. 2001.

« Ce qui est grave est que nous savons qu'après l'ordre de ce monde il y en a un autre. Quel est-il ?
Nous ne le savons pas
Le nombre et l'ordre des suppositions possibles dans ce domaine est justement l'infini. Et qu'est-ce que l'infini ?
Au juste nous ne le savons pas.
C'est un mot dont nous nous servons pour indiquer l'ouverture de notre conscience vers la possibilité démesurée, inlassable et démesurée.
Et qu'est-ce au juste que la conscience ?
Au juste nous ne le savons pas.
C'est le néant.
Un néant dont nous nous servons pour indiquer quand nous ne savons pas quelque chose de quel côté nous ne le savons et nous disons alors conscience du côté de la conscience, mais il y a cent mille autres côtés.
[...] L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu ses organes. Car liez-moi si vous voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit. »

Extrait 1bis. Antonin Artaud (1er août 1936). « Secrets éternels de la culture ». *El Nacional*. Retranscrit par Marie Dézon et Philippe Sollers. In *Messages révolutionnaires*. Paris : Gallimard Folio Essais. 1971. p. 125-127.

« Au fond de toute culture véritable il y a nécessairement des secrets ineffables puisqu'ils procèdent de cette marge de vide où notre éternelle ignorance nous contraint à situer les origines de la vérité.
[...] L'ancien Mexique a contribué pour une grande part à la constitution de ce trésor secret où se nourrit l'humanité éternelle.
On lui doit des découvertes psychologiques de premier ordre, ces mêmes découvertes que le Moyen Âge européen a figurées dans l'allégorie du Macrocosme et du Microcosme qui plaçait l'Homme, tel un univers en réduction, au point de convergence de toutes les forces cosmiques.
Le Totémisme n'était d'ailleurs pas une magie grossière, une superstition des premiers âges de l'Humanité, c'était l'application évidente d'une science. Car de quoi alors sommes-nous faits ? L'Homme croit-il être seul, sans correspondance avec la vie des espèces – fleurs, plantes, fruits – ou celle d'une ville, d'un fleuve, d'un paysage, d'une forêt ?
L'esprit de la matière est le même partout. Les rites religieux d'aujourd'hui apparaissent alors, grâce au théâtre, comme dépouillés de leur appareil superstitieux. Le théâtre était une force sociale qui savait, en se servant de moyens rituels scientifiques, agir *en dehors* de la conscience des peuples que la Religion a fanatisés. »

Extrait 2. Wilhelm Worringer (1907). *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*. Traduction Emmanuel Martineau, préface Dora Vallier. Paris : Klincksieck. 1978.

« La psychologie du besoin artistique (ou en termes modernes du besoin de style) reste à faire. Elle serait une histoire du sentiment du monde et, comme telle, trouverait place à côté de l'histoire des religions. Par 'sentiment cosmique', j'entends l'état psychique dans lequel se trouve à chaque fois l'humanité face au cosmos, face aux manifestations du monde extérieur. Cet état se traduit dans la qualité des besoins psychiques, c'est-à-dire dans la constitution du vouloir artistique absolu, et trouve son précipité extérieur dans l'œuvre d'art, à savoir dans le style de celle-ci, dont le caractère spécifique est



justement celui des besoins psychiques. Ainsi les différents degrés du 'sentiment cosmique' se laissent-ils déchiffrer dans l'évolution stylistique de l'art aussi bien que dans la théogonie des peuples. »

Extrait 3. Michel Henry (1988). *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. Paris : PUF Quadrige. 2005. p. 40-41, 244. Voir aussi *La perception. Un choix de textes philosophiques* (2011).

« Quand l'extériorité étend son pouvoir sur le tout de l'être et le définit, quand il n'y a plus, comme étant véritablement, que des objets, de sorte que la seule connaissance digne de ce nom est la connaissance objective de la science, alors la libération du « spirituel », cette réalité invisible que nous sommes au fond de notre être et qui constitue l'Être véritable, redevient la connaissance métaphysique que l'art assumait dans le passé. L'art accomplit une découverte, une redécouverte proprement inouïe : il place devant nos yeux émerveillés, tel un domaine encore inexploré, de nouveaux phénomènes, oubliés, sinon occultés et niés. Et ce sont justement les phénomènes qui nous ouvrent l'accès à nous-mêmes, à ce qui seul importe en fin de compte. [...] Nous regardons pétrifiés, immobiles eux-aussi ou évoluant lentement sur le fond d'un firmament nocturne, les hiéroglyphes de l'invisible. Nous les regardons : des forces qui sommeillaient en nous et attendaient depuis des millénaires, depuis le commencement, obstinément, patiemment, les forces qui éclatent dans la violence et le rutillement des couleurs, qui déroulent les espaces et engendrent les formes des mondes, les forces du cosmos se sont levées en nous, elles nous entraînent hors du temps dans la ronde de leur jubilation et ne nous lâchent pas, elles n'arrêtent pas – parce que même elles ne pensaient pas qu'il fût possible d'atteindre « un tel bonheur ». L'art est la résurrection de la vie éternelle. »

Extrait 4. Georges Bataille (1943). *L'expérience intérieure. Somme athéologique I*. Paris : Gallimard. 1954. p. 48 / Georges Bataille (1944) *Le coupable*. Paris : Gallimard. 2005. p. 33.

« À l'extrême du savoir, ce qui manque à jamais est ce que donnait la révélation : une réponse arbitraire, disant : tu sais maintenant ce que tu dois savoir, ce que tu ignores est ce que tu n'as nul besoin de savoir : il suffit qu'un autre le sache et tu dépends de lui, tu peux t'unir à lui » ;
Sans cette réponse, l'homme est dépossédé des moyens d'être tout, c'est un fou égaré, une question sans issue.
Ce qu'on n'a pas saisi en doutant de la révélation est que personne ne nous ayant jamais parlé, personne ne nous parlerait plus : nous sommes désormais seul, le soleil couché. »
« Dans une sérénité aiguë, devant le ciel étoilé et noir, devant la colline et les arbres noirs, j'ai retrouvé ce qui fait de mon cœur une braise couverte de cendre, mais brûlante intérieurement : le sentiment d'une présence irréductible à quelque notion que ce soit, cette sorte de silence de foudre qu'introduit l'extase. Je deviens fuite immense hors de moi, comme si ma vie s'écoulait en fleuves lents à travers l'encre du ciel. Je ne suis plus alors moi-même, mais ce qui est issu de moi atteint et enferme dans son étreinte une présence sans bornes, elle-même semblable à la perte de moi-même : ce qui n'est plus ni moi ni l'autre, mais un baiser profond dans lequel se perdraient les limites des lèvres se lie à cette extase, aussi obscur, aussi peu étranger à l'univers que le cours de la terre à travers la perte du ciel. »

Extrait 5. Michel Leiris (1929). « Civilisation ». *Documents. Archéologie Beaux-Arts Ethnographie Variétés*. 4. Réédition Jean-Michel Place. 1991. p. 221. [téléchargeable sur [Gallica](#)]

« Nous sommes las des spectacles trop fades que ne boursoufle aucune insurrection, en puissance ou en acte, contre la divine "politesse", celle des arts qu'on appelle "goût", celle du cerveau qu'on nomme "intelligence", celle de la vie qu'on désigne par ce mot à l'odeur poussiéreuse de vieux fond de tiroir : "morale". On se tromperait en nous qualifiant de blasés, mais le fait est que nous en avons assez de ces intrigues toujours pareilles, empruntées à nos façons de vivre, chaque jour plus démonétisées, et qu'il ne nous suffit pas d'agir d'une façon équivalente à celle, par exemple, de ces sauvages qui



considèrent que la meilleure utilisation possible d'un poteau télégraphique est de le transformer en flèche empoisonnée (car n'est-ce pas à peu près ce que nous faisons lorsque nous changeons un masque ou une statue construite en vue de fins rituelles précises et compliquées en vulgaire objet d'art - injure infiniment plus sanglante que celle faite aux inventions européennes par les sauvages précités, parce qu'elle s'attaque à une mystique fatale et grave, et non à cette télégraphie, fruit d'une science qu'on ne méprisera jamais assez). Nous sommes repus de tout cela, et c'est pourquoi nous aimerions tant nous rapprocher plus complètement de notre ancestralité sauvage, et n'apprécions plus guère que ce qui, anéantissant d'un seul coup la succession des siècles, nous place, tout à fait nus et dépouillés, devant un monde plus proche et plus neuf. »

Extrait 6. Gilles Deleuze (1969). *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit. p. 296-297.

« La grande dualité manifeste, l'Idée et l'image, n'est là que dans ce but : assurer la distinction latente entre les deux sortes d'images, donner un critère concret. Car, si les copies ou icônes sont de bonnes images, et bien fondées, c'est parce qu'elles sont douées de ressemblance. Mais la ressemblance ne doit pas s'entendre comme un rapport extérieur : elle va moins d'une chose à une autre que d'une chose à une Idée, puisque c'est l'Idée qui comprend les relations et proportions constitutives de l'essence interne. Intérieure et spirituelle, la ressemblance est la mesure d'une prétention : la copie ne ressemble vraiment à quelque chose que dans la mesure où elle ressemble à l'Idée de la chose. Le prétendant n'est conforme à l'objet que pour autant qu'il se modèle (intérieurement et spirituellement) sur l'Idée. Il ne mérite la qualité (par exemple la qualité de juste) que pour autant qu'il se fonde sur l'essence (la justice). Bref, c'est l'identité supérieure de l'Idée qui fonde la bonne prétention des copies, et la fonde sur une ressemblance interne ou dérivée. Considérons maintenant l'autre espèce d'images, les simulacres : ce à quoi ils prétendent, l'objet, la qualité, etc., ils y prétendent par en dessous, à la faveur d'une agression, d'une insinuation, d'une subversion, « contre le père » et sans passer par l'Idée. Prétention non fondée, qui recouvre une dissemblance comme un déséquilibre interne.

Si nous disons du simulacre qu'il est une copie de copie, une icône infiniment dégradée, une ressemblance infiniment relâchée, nous passons à côté de l'essentiel : la différence de nature entre simulacre et copie, l'aspect par lequel ils forment les deux moitiés d'une division. La copie est une image douée de ressemblance, le simulacre une image sans ressemblance. Le catéchisme, tant inspiré de platonisme, nous a familiarisés avec cette notion : Dieu fit l'homme à son image et ressemblance mais, par le péché, l'homme a perdu la ressemblance tout en gardant l'image. Nous sommes devenus des simulacres, nous avons perdu l'existence morale pour entrer dans l'existence esthétique. »

Extrait 7. Paul Ricoeur (1995). *La critique et la conviction*. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay. Paris : Calmann-Lévy. Réédition Paris : Pluriel. 2013. p. 261-262.

« C'est parce que Soulages ou Mondrian n'imitent pas la réalité, au sens limitatif du terme, parce qu'ils n'en font pas une réplique, que leur œuvre a la puissance de nous faire découvrir, dans notre propre expérience, des aspects encore inconnus. [...] On pourrait dire de la musique sacrée, dans la mesure où elle fait allusion à un contenu religieux, ce que je disais de la peinture figurative : c'est lorsque la musique n'est pas au service d'un texte pourvu de ses propres significations verbales, lorsqu'elle n'est plus que *cette* tonalité, *cette* humeur, *cette* couleur d'âme, lorsque toute intentionnalité extérieure a disparu et qu'elle n'a plus de signifié qu'elle dispose de son entière puissance de régénération ou de recomposition de notre expérience personnelle. La musique nous crée des sentiments qui n'ont pas de nom ; elle étend notre espace émotionnel, elle ouvre en nous une région où vont pouvoir figurer des sentiments absolument inédits. Lorsque nous écoutons *telle* musique, nous entrons dans une région de l'âme qui ne peut être explorée autrement que par l'audition de *cette* pièce. Chaque œuvre est authentiquement une modalité d'âme, une modulation d'âme. »



6. Bibliographie

Ouvrages

- Bergson Henri (1939). *La pensée et le mouvant. Essais et conférences* (1969). Articles et conférences datant de 1903 à 1923. Paris : P.U.F. 1969 [<http://classiques.uqac.ca>]
- Cailloix Roger (1939). *L'homme et le sacré*. Paris : Folio-Gallimard. 1988.
- Cottin Jérôme (2008). *La mystique de l'art. Art et christianisme de 1900 à nos jours*. Paris : Cerf.
- Eliade Mircea (1964). « Sur la permanence du sacré dans l'art contemporain ». in *Permanence du sacré. XX^e siècle*. n° 24. p. 3-10.
- Grenier Catherine (2013). *Modernités plurielles 1905-1970*. Paris : Centre Pompidou.
- Les Réalismes 1919-1939* (1980). Catalogue. Paris : Centre Pompidou.
- Levinas Emmanuel (1977). *Du sacré au saint*. Paris : Éditions de Minuit.
- Otto Rudolf (1917). *Le sacré. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. Traduction André Jundt. Paris : Payot. 1929. Réédition Petite Bibliothèque Payot. 1995.
- Payot Daniel (éd.) (1991). *Mort de Dieu. Fin de l'art*. Paris : Éditions du Cerf-CERIT.
- Ricoeur Paul (1974). « Manifestation et Proclamation ». *Le Sacré. Études et recherches*. Paris : Aubier. p. 57-76.
- Tillich Paul (1919-1926). *La dimension religieuse de la culture*. Traduction collective Université de Laval. Genève / Paris / Montréal : Labor et Fides / Cerf / Presses de l'université Laval. 1990.
- Weisgerber Jean (éd.) (1987). *Le Réalisme magique – Roman. Peinture. Cinéma*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Worringer Wilhelm (1907). *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*. Traduction Emmanuel Martineau, préface Dora Vallier. Paris : Klincksieck. 1978.

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

Traces du sacré. Relations entre art occidental et spiritualité au 20^e siècle. (2008). Voir aussi le site *Traces du sacré*.

Danser sa vie (2012).

Le Centre Pompidou Mobile présente Cercles et Carrés. La vie des formes géométriques. (2013).

Futurisme, rayonnisme, orphisme. Les avant-gardes avant 1914 (2005).

La diffusion de l'art à travers les revues.

Naissance de l'art abstrait (2007).

Catalogues d'exposition

Macel Christine, Lavigne Emma (2011). *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours*. Paris : Centre Pompidou.

Martin Jean Hubert, Mark Francis et Aline Luque (1989). *Magiciens de la terre*. Paris : Musée national d'art moderne - Centre Pompidou / Musée national des sciences, des techniques et des industries.

Pacquement Alfred, Loisy Jean de, Lampe Angela (2008). *Traces du sacré*. Paris : Centre Pompidou / München : Haus der Kunst.



7. 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, mythes et religions »		
Définition	Pistes d'étude	Repères
Cette thématique permet d'aborder les rapports entre art et sacré, art et religion, art et spiritualité, art et mythe	* <i>L'œuvre d'art et le mythe</i> : ses différents modes d'expressions artistiques (orale, écrite, plastique, sonore etc.) ; ses traces (récit de savoir et vision du monde) dans l'œuvre d'art (thème ou motif; avatars, transformations).	Spirituel, Divin, Sacré.
	* <i>L'œuvre d'art et le sacré</i> : les sources religieuses de l'inspiration artistique (personnages, thèmes et motifs, formes conventionnelles, objets rituels). Récits de création et de fin du monde (Apocalypse, Jugement dernier), lieux symboliques (Enfer, Paradis, Eden, Styx), etc. Le sentiment religieux et sa transmission (le psaume ou l'icône).	Fêtes, cérémonies, rites et cultes
	* <i>L'œuvre d'art et les grandes figures de l'inspiration artistique en Occident</i> (Orphée, Apollon, les Neuf Muses, la fureur, etc.).	Fait religieux (polythéisme, monothéismes) Émotion, dévotion ; inspiration, Muses, etc.

Lycée 1. CHAMP ANTHROPOLOGIQUE		
Thématique « Arts et sacré »		
Définition	Pistes d'étude	Repères
Cette thématique invite à interroger les œuvres d'art dans leur relation au sacré, aux croyances, à la spiritualité	* L'art et les grands récits (religions, mythologies) : versions, avatars, métamorphoses, etc.	Invention, expérimentation, réalisation.
	* L'art et le divin : sa manifestation (représenter, raconter, montrer, évoquer, etc.) ; sa contestation. L'expression du sentiment religieux (recueillement, adoration, communion, émotion, extase, etc.) et sa transmission	Idole, images, reliques
	* <i>L'art et son discours sur les sciences et techniques</i> (utopie, critique) ; la technique comme motif d'inspiration (éloge du progrès, dénonciation de l'entropie, etc.). Les figures, thèmes et mythes de l'univers technique et scientifique (l'automate, la machine, le robot, l'ingénieur, le savant, etc.)	Sacralisation, Sécularisation etc...

Lycée 1. CHAMP ANTHROPOLOGIQUE		
Thématique « Arts, réalités, imaginaires »		
Définition	Pistes d'étude	Repères
Cette thématique invite à interroger les œuvres d'art dans leurs rapports avec le réel et l'imaginaire, le vrai, le faux, l'incertain.	* <i>L'art et le réel</i> : citation, observation, mimétisme, représentation, enregistrement, stylisation, etc.	Réel, fictif.
	* <i>L'art et le vrai</i> : aspects du vrai, aspects mensongers, trompe-l'œil, tromperie, illusion, etc.	Rêve, psychanalyse
	* <i>L'art et l'imaginaire</i> : inventions artistiques (transpositions et récits de rêves, de cauchemars, créatures, personnages et motifs fictifs, univers légendaires, fantastiques mythologiques, fabuleux, etc.) ; mondes utopiques (sociétés et cités idéales, etc.).	Figuration/ abstraction, etc. Réalisme/ onirisme.