

EXPOSITION
« CHEFS-D'ŒUVRE ? »

« CHEFS-D'ŒUVRE ? » / FRAGMENTS

Ce dossier comporte deux volets.

Une première partie propose un parcours au sein de l'exposition fondé sur un choix d'œuvres qui s'inscrivent dans la thématique du fragment.

Une seconde partie suggère des pistes pédagogiques privilégiant une approche interdisciplinaire de cette notion.

Il est bien entendu possible de ne réaliser qu'une partie de ce parcours thématique, constitué de plusieurs approches.

Des références à des productions artistiques ne figurant pas dans l'exposition sont mises en relation avec les œuvres sélectionnées, en fonction d'analogies plastiques et/ou de filiations historiques.

Les pièces en provenance du musée du quai Branly jalonnant l'exposition peuvent également être concernées par la question du fragment et de sa présentation.

SOMMAIRE

1. PARCOURS

1.1 INTRODUCTION A LA NOTION DE FRAGMENT

1.2 MORCEAU DE CHOIX

1.3 IMAGES SAVANTES

1.4 PETITS BOUTS... DERISOIRES ?

1.5 RESIDUS DE REEL

1.6 PORTION DU SURREEL

1.7 FRAGMENTS DE CORPS

1.8 COLLECTIONS DE MEMOIRE

1.9 CADRAGE D'ESPACE

1.10 CONCLUSION

1.11 NOTES, LIENS, BIBLIOGRAPHIE

2. PISTES PEDAGOGIQUES / HISTOIRE DES ARTS

2.1 PROPOSITIONS D'ETUDES INTERDISCIPLINAIRES : FICHE DE SYNTHESE N° 1

2.1.1 REGARDS EN ARTS PLASTIQUES

2.1.2 REGARDS EN FRANÇAIS

2.1.3 REGARDS EN HISTOIRE

2.2 PROPOSITIONS D'ETUDES INTERDISCIPLINAIRES : FICHE DE SYNTHESE N° 2

2.2.1 REGARDS EN ARTS PLASTIQUES

2.2.2 REGARDS EN FRANÇAIS

2.2.3 REGARDS EN HISTOIRE

1. PARCOURS

1.1 INTRODUCTION A LA NOTION DE FRAGMENT

« Assurément dans un objet d'art il ne faut pas tout dire, car on aurait l'air de prendre le spectateur pour un être qui a besoin qu'on lui dise tout. Le génie c'est de le mettre sur la voie, afin qu'il croit avoir trouvé de lui-même. C'est là, la musique de la forme. »
David d'Angers, sculpteur et statuaire (1788–1856)

L'interrogation sur l'intérêt du *non finito* en sculpture a suscité une riche réflexion esthétique. D'une certaine façon, la question du fragment s'apparente à ce questionnement. Cette notion concerne les arts plastiques, mais aussi la littérature, la poésie, la philosophie, l'architecture.

Le fragment est un morceau d'une chose qui a été cassée, brisée, déchirée, une partie d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu ou qui n'a pas été composée et, plus généralement, la partie d'un tout (cf. Le Petit Robert). « Le caractère éclaté, brisé, détaché, isolé du fragment évoque une violence. Il renvoie à une blessure, une fracture, une rupture, une perte. La séparation du fragment entraîne la destruction de la totalité [...]. Morcellement, discontinuité, dispersion, éparpillement sont autant de termes qui renvoient aussi à l'idée de fragment ¹. »

Cette trace du passé acquiert pourtant son autonomie, et de cette entité nouvelle naît une dynamique potentielle forte qui fonde des pratiques artistiques majeures. Le parcours proposé dans cette exposition les prend en compte et s'appuie sur des œuvres qui déclinent, sous des formes variées, la richesse et la complexité de cette notion de fragment.

1.2 MORCEAU DE CHOIX

Joyau poli, bronze lustré... *La Muse endormie* fascine.



Galerie 1

Constantin Brancusi (Pestisani, Roumanie, 1876-Paris, 1957)

La Muse endormie, 1910

Bronze, 16,5 x 26 x 18 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat à l'artiste, 1947. AM 818 S

Une série de cinq tirages en bronze, dont fait partie cette pièce, a été réalisée à partir d'un original en marbre : des différences infimes issues du polissage et du patinage du bronze apparaissent. La brillance du bronze rappelle celle du marbre. En substituant au buste traditionnel une tête couchée, éloignée de ce qui la relie au corps, déposée comme un masque, Brancusi nous propose un fragment « essentiel » : il allège fortement les traits du visage et condense dans cet objet ovoïde, au-delà des apparences singulières, l'essence d'une forme humaine universelle et intemporelle. Une sensibilité d'une extrême douceur affleure à la surface de la bouche, des yeux, des cheveux : expressivité « minimaliste », où la main de l'artiste s'efface pour donner toute sa place à la matière pure du marbre ou du bronze.

La tête est un thème privilégié chez Brancusi (cf. *Mademoiselle Pogany* (1912), *Une muse* (1913), *Danaïde* (1913), entre autres) ; en marbre ou en bronze, les variantes sont nombreuses. Ce raffinement rappelle d'autres cultures, principalement les arts asiatiques que l'artiste a côtoyés au musée Guimet. Par opposition, cette sérénité peut être comparée à la violence des diverses représentations de « têtes coupées » : dans la mythologie, Persée brandit la tête de Méduse, dans la Bible, David coupe la tête de Goliath, Judith celle d'Holopherne ; par l'épée ou la guillotine, de nombreux « trophées » de ce type illustrent la vie des saints ou celle des révolutionnaires ².

Il est intéressant de comparer l'œuvre de Brancusi aux têtes sculptées par Auguste Rodin, en particulier *La Pensée* (1885–1895, marbre, 74,2 x 43,5 x 46,1 cm, musée d'Orsay, Paris), qui donne à voir la tête de Camille Claudel émergeant du bloc de marbre. Les questions du socle, du matériau, de la trace du geste artistique, de la relation du fini et du non fini peuvent être approfondies.

La Muse endormie peut aussi être mise en relation avec la photographie de Man Ray, *Noire et blanche*, exposée dans la Galerie 2 et, dans un registre plus contemporain, à la série de photographies réalisée par Suzanne Opton (*Soldier's Faces*, 2005) ³.



Galerie 2

Man Ray (Emmanuel Radnitzky, dit, Philadelphie, États-Unis, 1890-Paris, 1976)

***Noire et blanche*, 1926**

Épreuve gélatino-argentique négative sur papier non baryté, 21 x 27,5 cm

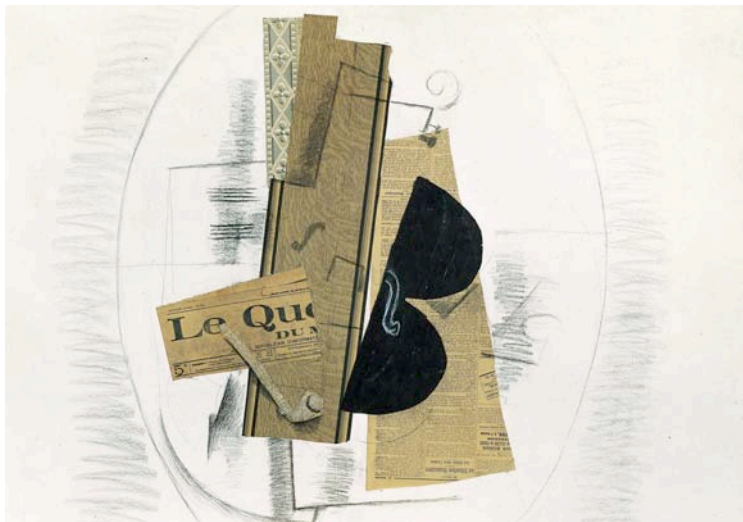
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 1982. AM 1982-160

1.3 IMAGES SAVANTES

De simples fragments d'images ont donné lieu à des manipulations très élaborées et ont permis des innovations décisives, qu'il s'agisse des collages cubistes, des photomontages dadaïstes ou constructivistes.

Le cubisme est un mouvement décisif dans l'histoire de l'art moderne : il est nécessaire d'en connaître les principes essentiels⁴. La pratique des « papiers collés », mode spécifique de collage inventé par Georges Braque en 1912, expérimenté également par Pablo Picasso, puis par Juan Gris, est au cœur des recherches plastiques cubistes.

Braque et Picasso se servent de fragments de matériaux (textes imprimés, papier imitant des textures notamment du faux bois, papier journal) qu'ils associent à des pratiques graphiques et picturales. Certains de ces prélèvements sont choisis comme partie signifiante d'un tout : ainsi une partie du titre d'un journal pour le journal tout entier. D'autres sont utilisés arbitrairement. Ils transfèrent ainsi des composants non artistiques dans l'espace symbolique de l'œuvre, mais ceux-ci sont utilisés à des fins plastiques (affirmation de la planéité, dissociation formes/couleurs) : ils participent donc au fait pictural et, paradoxalement, le renforcent.



Galerie 1

Georges Braque (Argenteuil, 1882-Paris, 1963)

***Violon et pipe*, hiver 1913-1914**

Fusain, mine graphite, craie et papiers collés sur papier collé sur carton, 74 x 106 cm

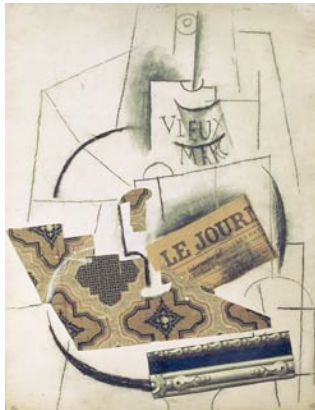
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 1965. AM 3405 D

L'étude de la composition de ce « papier collé » de Braque montre à quel point le recours à ces fragments de papier se révèle complexe : ils « signifient » le réel, en constituant des « images-signes », mais ce renvoi est parfois totalement arbitraire et nécessite, de la part du spectateur, un véritable déchiffrement.

Ainsi, dans *Violon et pipe*, le contour d'une table est signifié par un dessin linéaire, son plateau vu du dessus et coïncidant avec la surface même du tableau par une feuille de papier journal, signe inventé arbitrairement. Par-dessus, une autre feuille de papier noir indique une partie de la forme d'un violon. À côté, un morceau de papier au motif imitant le bois désigne une autre partie de cet instrument et sa matière ; une étroite bande de papier peint à motif, à nouveau arbitrairement utilisée, indique le manche de l'instrument et ses cordes. Vers la gauche du tableau, un morceau de papier journal découpé tient lieu cette fois, par synecdoque, du journal entier. Plus bas, sur un autre fragment de papier journal découpé en forme de pipe, se surimpose un dessin « illusionniste ». Dans cette œuvre, la lecture réaliste est constamment déjouée : le

fragment de violon est noir et non couleur bois, tandis que la surface en faux bois, qui pourrait figurer la table, semble reposer à son tour sur du papier journal. Par ailleurs, l'artiste marque les ombres de la pipe, mais n'adopte pas cet effet de relief pour le violon. Il résulte de ce traitement hétérogène de l'espace une totale incertitude optique, renforcée par l'ovale dans lequel s'inscrit le collage et qui a pour effet, en réduisant les points morts, d'éviter l'éparpillement du regard.

Les pistes sont donc sciemment brouillées pour montrer qu'un même signe référentiel peut avoir plusieurs sens, être contradictoire. « Nous avons essayé de nous débarrasser du trompe-l'œil pour trouver le trompe-l'esprit », expliquait Picasso ⁵. Dans ce registre, *La Bouteille de vieux marc* est une autre œuvre très intéressante de cet artiste ⁶.



Galerie 1

Pablo Picasso (Malaga, Espagne, 1881-Mougins, 1973)

***La Bouteille de vieux marc* [Bouteille de vieux marc, verre et journal] [printemps 1913]**

Fusain, gouache, papiers collés et épinglés sur papier, 63 x 49 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Don sous réserve d'usufruit de Henri Laugier aux Musées nationaux en 1963. Don Marie Cuttoli-Henri Laugier au Musée national d'art moderne, 1969. AM 2917



Galerie 1

Raoul Hausmann (Vienne, Autriche, 1886-Limoges, 1971)

***ABCD* [1923-1924]**

Encre de Chine et collage d'illustrations de magazine découpés et collés sur papier, 40,4 x 28,2 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 1974. AM 1974-9

Cette « vocifération » dadaïste de Raoul Hausmann est souvent considérée comme représentative de l'esprit de ce mouvement⁷. Ce photomontage réalisé à partir de fragments très divers (photo, illustrations, mots, lettres typographiques, chiffres) est un autoportrait de l'artiste : un véritable puzzle dont les pièces évoquent et condensent des épisodes de sa vie. Ce réseau complexe de signes nécessite un décryptage : ainsi « Merz » est une partie de mot découpé dans la grande presse, prélevé du terme « Kommerzbank » ; par extension, ce mot symbolise l'ensemble de l'œuvre de Kurt Schwitters, artiste très impliqué dans le mouvement dada. De même, « ABCD » figure le début d'un poème phonétique, forme d'expression artistique caractéristique de l'implication de Raoul Hausmann dans Dada. D'autres signes se mêlent dans cet écheveau⁸.

Une telle hétérogénéité donne lieu à une composition dynamique fondée sur une disposition tourbillonnaire. La saturation du support est cependant maîtrisée, grâce à un ordonnancement très étudié des éléments, par juxtaposition ou superposition : le « désordre » de ce photomontage n'est qu'apparent⁹.

Il est intéressant de mettre en relation cette hétérogénéité revendiquée des photomontages dadaïstes avec l'homogénéité pratiquée dans les collages surréalistes de Max Ernst qui, dès 1929, crée des « romans-collages », série d'images confectionnées à partir de gravures de la fin du XIX^e siècle ou de catalogues, qui suggèrent de nouvelles associations visuelles, poétiques et oniriques (plusieurs planches de cette série sont exposées dans la Galerie 1).



Galerie 1

Max Ernst (Bruhl, Allemagne, 1891-Paris, 1976)

***La Femme 100 têtes*, 1929**

40 collages originaux pour le livre de Max Ernst, *La Femme 100 têtes*, Paris, éd. du Carrefour, 1929, avec un avis au lecteur d'André Breton

Gravures découpées et collées sur papier collé sur carton, dimensions diverses

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Don de Carlo Perrone, 1999.

AM 1999-3 (1) à (40)

1.4 PETITS BOUTS... DERISOIRES ?

« On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, du papier peint, des journaux », affirme Apollinaire en 1913¹⁰.

La *Nature morte à la chaise cannée* (1911-1912) de Picasso inaugure une longue série de collages, vite relayée par les assemblages dadaïstes : on ne prélève plus simplement des papiers ou des reproductions imagées à des fins plastiques, mais des objets, entiers ou en morceaux, dont la forte autonomie s'impose : on ne représente plus, on présente, avec plus d'audace encore.

Le dadaïste Kurt Schwitters propose ainsi de « déformuler » les débris, de redonner à ce qui a été mis en pièces une dignité nouvelle, de permettre à ces « restes » d'accéder au « ciel des ordures ». Jean Arp, qui lui est proche, adopte une démarche voisine.



Galerie 1

Jean Arp (Hans Arp, *dit*, Strasbourg, 1886-Bâle, Suisse, 1966)

Trousse d'un Da [1920-1921]

Bois flotté cloué sur bois et rehauts de peinture, 38,7 x 27 x 4,5 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Don de M. et M^{me} Christophe Tzara, 1989. AM 1989-195

Au début des années 1920, Arp ramasse sur une plage des morceaux de bois flotté qu'il assemble pour réaliser deux reliefs, *Trousse d'un Da* et *Trousse des naufragés* (1921). Objets insolites et inclassables, faits de matériaux naturels et ordinaires, marqués par l'usure du temps, ces reliefs expriment une conception de la création humaine en communion profonde avec les forces de la nature. À la profondeur suggérée des collages réalisés jusqu'alors, ces reliefs substituent l'épaisseur réelle du matériau, perturbant ainsi la différence classique entre peinture et sculpture. L'absence de cadre abolit l'opposition entre l'espace figuré de l'œuvre et celui, matériel, du mur¹¹.

D'autres œuvres pourront utilement être mises en relation :

Kurt Schwitters, *Le Tableau travailleur*, 1919¹² ;

Kurt Schwitters, *Die Breite Schmurchel*, 1923¹³ ;

Nam June Paik, *Fluxus Object*, 1961¹⁴.



Galerie 3

Francis Picabia (Francis Martinez de Picabia, dit, Paris, 1879-1953)

Danse de Saint-Guy (Tabac-Rat), 1919-1920 / 1946 / 1949

Ficelles, encre sur carton, assemblés dans un cadre, 104,4 x 84,7 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 1988. AM 1988-40

Picabia, impliqué dans le mouvement dada, utilise aussi des « petits bouts » du quotidien, mais de façon bien différente de Kurt Schwitters : aucune référence esthétique, mais une volonté marquée de tourner la peinture en dérision, en exhibant de façon agressive des matériaux prosaïques ou vulgaires, comme par exemple dans ses paysages postiches (*Plumes*, 1921).

Danse de Saint-Guy, réalisé à Paris et présenté au Salon des artistes indépendants en 1922, témoigne au plus haut point de l'esprit de provocation et de subversion qu'était celui de Dada. Picabia propose un « tableau » sans matière, où la toile a disparu et la peinture aussi, constitué de son seul cadre traversé de quelques ficelles où trois étiquettes présentent le titre et la signature du « peintre ». Peinture absurde, réduite à ses seuls attributs secondaires : cadre, ficelles d'emballage, cartels en carton.

Pour redoubler la dérision de la peinture, Picabia s'est fait photographier — pour *The Little Review* — derrière l'œuvre, dans la position non pas de sujet du tableau, mais de quelqu'un qui regarde comme d'une fenêtre. Par ce procédé, il insiste sur le vide de la peinture, sa transparence et le jeu qu'il instaure entre le regardeur/regardé. Cadre, ficelles, étiquettes font aussi de cette œuvre un appareillage conçu pour transporter un tableau inexistant, « tableau en voyage » et non pas figé dans les murs d'un musée. Les codes sacrés de la représentation classique sont ainsi retournés¹⁵.

Le philosophe allemand Walter Benjamin analysait ainsi le mouvement dada : « Les dadaïstes attachaient beaucoup moins de prix à l'utilisation marchande de leurs œuvres qu'au fait qu'on ne put en faire des objets de contemplation. Un de leurs moyens les plus usuels pour atteindre ce but fut l'avilissement systématique de la matière même de leurs œuvres¹⁶. » Francis Picabia incarne bien cette tendance.



Galerie 1

Joan Miró (Barcelone, Espagne, 1893-Palma de Majorque, Espagne, 1983)

Portrait d'une danseuse [Danseuse espagnole], printemps 1928

Bouchon de liège, plume de paon et épingle à chapeau, fixés sur carton peint sous verre, 100 x 80 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Don de M^{me} Aube Breton-Elléouët, 2003. AM 2003-258

Ce tableau-objet fait partie de la série « Danseuse espagnole » de 1928. Il n'y a *presque rien* dans ce *Portrait d'une danseuse* : un bouchon, une plume d'oiseau, une épingle à chapeau et un panneau de bois peint au ripolin. « On ne peut pas rêver plus nu », dit Éluard : « Sur la toile vierge, une épingle à chapeau et la plume d'une aile ». Tel autre est composé d'un clou, d'un morceau de linoléum, d'une touffe de poils et d'une ficelle. Miró se moque des danseuses espagnoles avec une économie de moyens qui fait son humour. C'est peut-être son amie Dora, avec laquelle il est en train de rompre. Sexe et mort : la pauvre danseuse est fixée sur le tableau comme un papillon, mais *elle bouge*. C'est ce qui fait rire. Mais qu'est-ce que ce mouvement ? Un écart creusé entre la femme réelle, qu'on imagine séduisante, et ce qu'il en reste, quelques morceaux épars. Largement suffisant ! Plus intéressant et plus créatif qu'un tableau réaliste de danseuse espagnole, car on peut imaginer tout ce qu'on veut.

L'humour, la dérision de ces œuvres font songer à la négativité de Dada, dont Miró a subi l'influence : une manifestation anti-peinture assez surprenante chez Miró. On peut aussi y voir une réaction contre le merveilleux surréaliste.

1.5 RESIDUS DE REEL

Dans les années 1960, les artistes du Nouveau Réalisme¹⁷, à travers des démarches très diverses, souhaitent rapprocher l'art de la vie et procèdent à une appropriation directe du réel. Selon Pierre Restany, théoricien de ce mouvement, ils pratiquent ainsi une méthode de « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire¹⁸ ».



Galerie 1

Raymond Hains (Saint-Brieuc, 1926-Paris, 2005), Jacques Villeglé (Quimper, 1926)

Ach Alma Manetro, 1949

Affiches lacérées collées sur papier marouflé sur toile, 58 x 256 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 1987. AM 1987-938

Comme Walter Benjamin ou les surréalistes¹⁹, Jacques Villeglé et Raymond Hains aiment arpenter les espaces urbains, y flâner librement, annonçant ainsi les « dérives géo-poétiques » des situationnistes, à la recherche de « repères psycho-géographiques » (Guy Debord). Ils collectent et collectionnent des lacérations, des déchirures, des restes de mémoire collective, de gestes anonymes. En février 1949, ils repèrent à Paris, près de la Coupole à Montparnasse, placardée sur la palissade d'un entrepôt de charbon, une série d'affiches de concerts. Ils vont s'en approprier des morceaux assez longs pour réaliser une nouvelle « tapisserie de Bayeux », selon Raymond Hains – l'affiche *Ach Alma Manetro* n'en a bien sûr pas la dimension²⁰.

Fragmentations successives et violentes : Hains et Villeglé arrachent des lambeaux d'affiches elles-mêmes déjà lacérées. Le titre de l'œuvre relève également de cette logique fragmentaire, déjà pratiquée par les cubistes dans leurs « papiers collés » : ainsi « Ach » pour Bach, « Alma » pour la place d'Alma.

Chez Jacques Villeglé, cette pratique est animée par une réflexion sur le geste artistique : il est adepte du « ravir » plutôt que du faire. Il préconise à l'artiste d'oublier sa subjectivité et son savoir-faire pour devenir un observateur avisé, un collecteur/collectionneur témoignant de l'expression spontanée de la rue. Il invente ainsi le concept du « lacéré anonyme » : une stratification collective, temporaire, une série de gestes qui se superposent et donnent à voir une réalité plastique mouvante.

« Dès l'origine j'ai compris qu'avec l'affiche tout le monde travaillerait pour moi. Les typographes chercheraient de nouvelles formes de typographie, les chromistes de nouvelles couleurs. Les affiches des années 1950 qui étaient dans le métro avaient des bleus un peu gris, des jaunes pas très citronnés. On a vu ensuite apparaître les couleurs électriques, les couleurs fluorescentes. Et puis les sujets, les slogans, les mots ont changé. Je me suis dit dès le début qu'il fallait que je maintienne comme règle du jeu celle du prélèvement et rien d'autre²¹. »



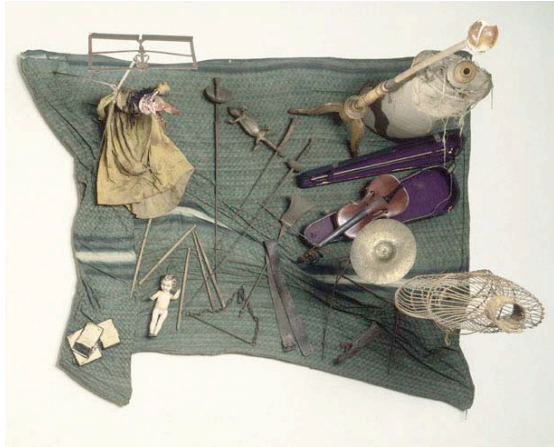
Galerie 1

Arman (Armand Fernandez, dit, Nice, 1928-New York, États-Unis, 2005)

Poubelle des Halles, 1961

Déchets : papier journal, carton, tissu, paille, boîte métallique, mimosa séché, culot d'ampoule, crayon, film plastique, étiquettes, dans boîte en bois et verre, 63,5 x 43 x 12,5 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat en vente publique avec le soutien du Fonds du Patrimoine, 2008. AM 2008-10

À la suite des accumulations, souhaitant provoquer une nouvelle perception du quotidien fondée sur la « qualité quantitative », Arman réalise la série des « Poubelles », qui suscite une réflexion « archéologique » sur les détritrus, les rebus, les « inutilisés » de la société de consommation. Pour cet enfouissement visible, Arman choisit les objets qu'il enferme en fonction de leur forme, de leur volume et de leur couleur. Même si cette collecte rappelle la démarche de Kurt Schwitters, Arman ne sort pas les objets de leur contexte, comme l'ont fait les dadaïstes ou les surréalistes. Au contraire, il les entasse, les assemble pour qu'ils affirment leur réalité, leur valeur irremplaçable de témoignage : ce sont les strates fossilisées de moments de notre histoire culturelle.



Galerie 3

Daniel Spoerri (Daniel Isaak Feinstein dit, Galati, Roumanie, 1930)

Marché aux puces (hommage à Giacometti), 1961

Aggloméré, tissu, matériaux divers, 172 x 222 x 130 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 1976. AM 1976-261

Cette pièce fait partie d'une série de six « tableaux-pièges », réalisés entre 1961 et 1966 à partir d'étalages découverts sur différents marchés de brocante parisiens et fixés tels quels sur leur bâche d'origine puis redressés à la verticale.

Une portion figée, fragment d'une époque, est soustraite au cours du temps pour devenir une œuvre d'art. Il s'agit en quelque sorte d'un acte visuel de découpe, de cadrage « sauvage » et radical, habituellement pratiqué au sein de l'atelier ou du musée²².

Le surréalisme déjà avait valorisé l'objet trouvé en tant que trouvaille magique ou merveilleuse dans laquelle, sur le mode du coup de foudre, c'est le sujet qui est choisi par l'objet, plus que l'inverse. On relira avec intérêt *L'Amour fou* d'André Breton, dont un passage relate une visite au marché aux puces en compagnie de Giacometti²³.



Arman (Armand Fernandez, dit, Nice, 1928-New York, États-Unis, 2005)

Chopin's Waterloo, 1962

Relief. Morceaux de piano fixés sur panneau de bois, 186 x 302 x 48 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 1979. AM 1979-344

Les « colères » d'Arman détruisent violemment l'objet, le fragmentent en autant de pièces constitutives de son entité initiale²⁴. Ce fractionnement l'étale, la « multiplie » ; les fragments sont ensuite réassemblés pour présenter une nouvelle totalité : une parcellisation recomposée²⁵.

La question de l'hétérogénéité et/ou de l'homogénéité des assemblages peut être utilement abordée ici, en mettant par exemple en relation cette œuvre d'Arman et celles d'Anthony Cragg ou d'Annette Messager.



Anthony Cragg (Liverpool, Royaume-Uni, 1949)

Sans titre [Bouteille verte], 1980

Installation au sol. Objets de récupération : plastique, bois, métal, tissu, 550 x 350 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 1981. AM 1981-22



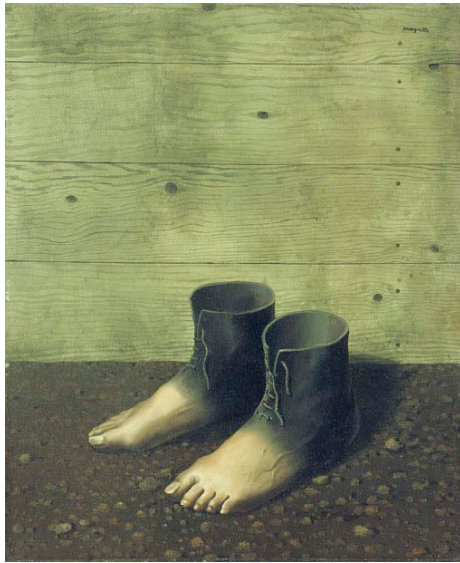
Annette Messager (Berck-sur-Mer, 1943)

Mes vœux, 1989

Installation murale de photographies noir et blanc. 263 épreuves gélatino-argentiques encadrées sous verre maintenu par un papier adhésif noir et suspendues au mur par de longues ficelles, H : 320 cm, diam. : 160 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 1990. AM 1990-80

1.6 PORTION DE SURREEL



Galerie 1

René Magritte (Lessines, Belgique, 1898-Bruxelles, Belgique, 1967)

Le Modèle rouge, 1935

Huile sur toile marouflée sur carton, 56 x 46 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 1975. AM 1975-216

René Magritte a réalisé sept versions de ce sujet (huile, gouache ou dessin) et semble déjouer avec humour l'enjeu de l'original en peinture. Voilà donc une nature morte... vivante, posée sur un sol ingrat, devant un mur de planche. Détaché du corps, autonome, le réel fragmenté peut devenir objet de métaphore, lieu d'une contradiction analogique forte, où le contenant et le contenu, le caché et le montré fusionnent, le naturel et le fabriqué s'hybrident ²⁶.

Le questionnement peut être élargi au sujet de la fragmentation anatomique, plus particulièrement celle ayant trait au pied ²⁷.

Le Modèle rouge peut également être mis en relation avec certaines photographies de Joel-Peter Witkin (cf. *Anna Akhmatova*, 1999, *Still Life With Mirror*, 1994, *Story From A Book*, 1994, galerie Baudoin Lebon, Paris).

1.7 FRAGMENTS DE CORPS



Galerie 2

Hans Bellmer (Katowice, Allemagne, 1902-Paris, 1975)

***La Poupée*, 1935-1936**

Objet articulé (avec éléments de 1933-1934), additions et réfections en 1945 et 1970-1971, bois peint, papier mâché collé et peint, cheveux, chaussures, chaussettes, 61 x 170 x 51 cm Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Don de l'artiste à l'Etat, 1972 ; attribution, 1976. AM 1976-927

La réalisation de *La Poupée*, pivot de l'œuvre de Hans Bellmer, de ses dessins et gravures, débute en 1931. Elle est liée à la résurgence soudaine de l'univers de son enfance, à travers la redécouverte d'objets personnels et la compagnie de sa cousine Ursula, dont l'adolescence perverse le fascine. Le regard froid de l'ingénieur et l'imagination romantique de l'artiste se conjuguent alors pour donner corps à une créature étonnante et troublante, réalisée à dimension humaine à partir d'une ossature de bois recouverte d'une enveloppe d'étoffe durcie à la colle puis peinte. La découverte en 1937 du principe d'articulation de la jointure à boule est décisive : progressivement, Bellmer réalise une panoplie de membres, assemblables à volonté, faisant de *La Poupée* une œuvre sans cesse modifiable, à jamais inachevée.

Les mises en scène photographiques sont déterminantes pour la diffusion de cette œuvre. Le livre *Die Puppe*, publié en 1934, avec un texte accompagné de dix photographies de Bellmer, puis *Les Jeux de la Poupée*, en 1936, dévoilent la genèse de sa création et mettent en scène cette poupée désarticulée. En 1934, l'une des photographies de Bellmer, publiée dans la revue *Minotaure*, est inspirée de *L'Homme de sable*, l'un des contes d'Hoffman.

Les surréalistes parisiens témoignent de leur intérêt pour l'œuvre subversive et érotique de Bellmer, qu'ils considèrent comme un « objet protestataire ». Dans le *Premier Manifeste du Surréalisme*, André Breton y voit l'incarnation de « ce mannequin moderne propre à remuer la sensibilité humaine ». Paul Éluard, séduit par ces photographies, écrit en 1938 les quatorze poèmes publiés en 1949 avec les photographies de Bellmer sous le titre *Les Jeux de la Poupée*.

Cette réalisation peut être mise en relation avec la démarche de Rodin, qui propose de nombreuses sculptures en assemblant des fragments anatomiques moulés²⁸.

On peut également citer Henri Cueco²⁹ ou, dans un registre plus inquiétant, les frères Chapman³⁰.



Galerie 2

Auguste Rodin (Paris, 1840-Meudon, 1917)

***L'Homme qui marche*, 1897**

Plâtre, 213,5 x 71,7 x 156,5 cm

Musée Rodin, Paris. Donation Rodin, 1916. S. 164

La pratique de Rodin le conduit à supprimer ce qui lui semble superflu ou ce qui donne à l'œuvre un sens trop évident. En 1896 et 1897, il expose ainsi à Stockholm, Dresde et Paris sa grande *Voix intérieure* aux bras coupés, au genou droit abattu, en affirmant qu'elle est, à ses yeux, parfaitement achevée. C'est la première fois qu'il reconnaît de façon aussi nette le statut d'œuvre aboutie à une figure en apparence inachevée. Il le réaffirme peu après avec *L'Homme qui marche*, souvent considéré comme le symbole de la création pure enfin débarrassée du poids du sujet, image même du mouvement, dont il est toutefois une reconstitution intellectuelle. La figure est née de l'assemblage d'une étude des jambes du *Saint Jean-Baptiste* et d'un torse, probablement lié à celui-ci, lui aussi retrouvé fissuré, accidenté, après des années d'oubli.

Le modelé lisse des jambes contraste avec les crevasses du torse, ce qui accentue la référence à l'Antique. Celle-ci est également très nette dans la *Muse* du monument à Whistler (1908), *La Prière* et le *Torse de jeune fille cambrée* (exposés en 1910). Après 1900, Rodin porte un nouveau regard sur l'Antique ; l'état fragmentaire dans lequel nous sommes parvenues la plupart des sculptures gréco-romaines n'a pas été sans influence sur sa propre réflexion. Il avait remarqué que cela ne diminuait en rien leur beauté ni leur pouvoir d'expression : « Voilà une main... cassée au ras du poignet, elle n'a plus de doigts, rien qu'une paume, et elle est si vraie, admirait-il, que pour la contempler, la voir vivre, je n'ai pas besoin des doigts. Mutilée comme elle est, elle se suffit malgré tout parce qu'elle est vraie³¹. » Ou encore : « La vie est dans le modelé, l'âme de la sculpture est dans le morceau ; toute la sculpture est là³². » Le *Torse du belvédère* (I^{er} siècle av. J.-C.), resté à l'état de fragment, était devenu étrangement, au XIX^e siècle, l'emblème de la sculpture. À cette source, Rodin va puiser une idée qui change l'art de sculpter, et peut-être l'art moderne : donner comme une œuvre achevée ce qui apparaît comme un fragment, admettre le corps morcelé. Cette nouvelle vision influencera de nombreux sculpteurs, notamment Bourdelle.

La démarche sculpturale de Rodin prend en compte la partie et le tout.

De la partie au tout : une partie est le point de départ d'une sculpture à inventer, où plusieurs parties sont assemblées. L'artiste se constitue ainsi un fond de fragments : dans ses « tiroirs d'abattis », de multiples moulages de bras et de mains, de jambes et de pieds, de têtes de différentes tailles lui servent ensuite à assembler de nouvelles sculptures.

Du tout à la partie : Rodin détache des figures d'une sculpture existante qu'il édite et expose isolément. Par ailleurs, il n'hésite pas à mutiler, épurer pour n'exprimer que l'essentiel.

Multiplier, assembler, couper... Chez Rodin, au commencement ou à la fin du processus créatif, la question du fragment est toujours présente.

1.8 COLLECTIONS DE MEMOIRE

Bribes de vie, fragments d'existence : les souvenirs de la « petite mémoire » ainsi collectés constituent un cabinet de « curiosités » personnelles et affectives. Dans un musée, la mise en vitrine va donner aux objets les plus médiocres et les plus ordinaires une dimension particulière. Ce volume spatial confiné, protégé et visible, délimite une portion d'espace dans le lieu muséal. Par ailleurs, dans cette « boîte », les fragments recueillis sont mis en « équivalence » et, par leur proximité, renforcent leur impact visuel. Selon André Malraux, « le musée rapproche des œuvres opposées ou rivales. Il est une confrontation de métamorphoses ».

Ainsi, dans une grande vitrine de la Galerie 3, des masques et des fragments de têtes provenant de civilisations pourtant très éloignées dans l'espace et le temps sont assemblés et entretiennent un dialogue visuel et culturel inédit et fructueux.



Galerie 3

Christian Boltanski (Paris, 1944)

***Vitrine de référence*, 1971**

Bois, Plexiglas, photographies, cheveux, tissus, papier, terre, fil de fer, 12 x 120 x 59,5 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 1984. AM 1984-686

À la fin des années 1960, Christian Boltanski réalise, sur un mode domestique et compulsif, de petits objets dont il constitue des collections. Le goût du « faire », qui le pousse à confectionner des centaines d'objets miniatures — couteaux, haches, boulettes de terre —, se conjugue dans ces œuvres à une fascination pour la collection.

La série « Vitrines de référence » constitue la première mise en forme de ces activités obsessionnelles et font écho, dans une dimension sculpturale, aux livres d'artiste qui ont initié son travail de collectage. Pour les besoins de sa première exposition dans un musée, en 1970, il utilise les vitrines existantes pour présenter ses fabrications et figer ainsi les tranches de vie correspondant au temps nécessité par ce travail.

Cette présentation muséographique se trouve par la suite intégrée à la conception de l'œuvre même, et la vitrine devient l'une des marques personnelles de l'artiste. Les éléments fabriqués et les éléments collectés servent à la reconstitution fictive de sa jeunesse. Fasciné par le Musée de l'Homme, il adopte un dispositif de présentation et d'étiquetage des objets qui rappelle la démarche de l'anthropologue, en se proposant lui-même comme objet d'étude. Mêlant fiction et réalité, ce portrait en creux est à la fois l'affirmation d'une dimension humaniste de l'art, et une réponse teintée d'humour à la vogue de l'autobiographie qui se développe³³.

D'autres artistes proposent, sous des formes diverses, des présentations muséifiées de collectes personnelles qui deviennent ainsi singulières : Annette Messager, Bernard Réquichot ou Karsten Bott, entre autres³⁴.



Galerie 3

Annette Messager (Berck-sur-Mer, 1943)

Le Repos des pensionnaires, 1971-1972

1 élément de l'ensemble *Les Pensionnaires*

Verre, métal, 72 oiseaux naturalisés emmaillotés de tricot posés sur un tissu blanc, ampoule suspendue à un fil, 101 x 150 x 90 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 1999. AM 1999-118



Bernard Réquichot (Asnières-sur-Vègre, 1929-Paris, 1961)

Châsse de papiers [Reliquaire de papiers chinois], 1961

Collage, illustrations de magazine découpées, collées à plat ou fixées en relief sur une toile emboîtée sous verre, 97 x 130 x 14 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Donation du Fonds DBC à l'État, 1973 ; attribution, 1976. AM 1976-533



Galerie 3

Marcel Broodthaers (Saint-Gilles, Belgique, 1924-Cologne, Allemagne, 1976)

Les Fouilles (Caissez de fouilles restaniennes), 1967

Bois, plâtre, pierre, sciure de bois, papier mâché, os peints, 42,8 x 329 x 109 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 1987. AM 1987-1139

La démarche artistique de Marcel Broodthaers s'inspire de celle pratiquée par les artistes du Pop Art ou du Nouveau Réalisme. Comme eux, il intègre à ses « objets » des éléments du quotidien, accumulant coquilles d'œufs, briques, coquilles de moules et divers matériaux de récupération. Le titre fait référence au critique d'art Pierre Restany, qui découvre dans ces cinq caisses de débris posées au sol dans l'atelier de l'artiste « un champ de fouilles ineffable entre deux couches de poussière et d'oubli ».

Selon Marc Bormand : « Ces objets réduits en poussière, véritable archéologie du quotidien et fragmentations du monde, créés par les artistes du Pop Art, préfigurent les caisses d'œuvres, vides, qui s'accumuleront dans le musée fictif ouvert par Marcel Broodthaers. » Ainsi, dans le *Musée d'art moderne, Département des Aigles, Section du XX^e siècle*, installé en 1968 dans sa maison de Bruxelles, les œuvres sont remplacées par leurs emballages ou leurs reproductions³⁵.

1.9 CADRAGE D'ESPACE

La notion de cadrage est directement liée à la question du prélèvement, de la fragmentation du champ du visible : on choisit, on élimine.

De nombreuses œuvres prennent ainsi en compte, dans l'espace représenté, des choix particuliers de cadrage, jouant de la limite champ / hors-champ. Par exemple, dans l'exposition « Chefs-d'œuvre ? » :

- André Derain, *Les Deux Péniches*, 1906 (Grande Nef)
- Emile Friant, *La Toussaint*, 1888 (Grande Nef)
- Henri Matisse, *Grand Intérieur rouge*, 1948 (Galerie 1)
- Martial Raysse, *Made in Japan – La Grande Odalisque*, 1964 (Galerie 3)

Il s'agit ici du cadrage choisi dans l'œuvre. Le cadrage de l'œuvre dans son espace de présentation, et plus encore la prise en compte des espaces muséaux comme lieux privilégiés de monstration et de perception, permettent d'enrichir la réflexion. Ainsi les dispositifs scéniques mis en place dans l'exposition « Chefs-d'œuvre ? » favorisent-ils la fragmentation des espaces intérieur et extérieur.

Dans la Grande Nef, l'immense miroir suspendu permet de déjouer les points de vue habituels : le spectateur qui se déplace est incité à des mises en relation visuelles inédites.

Dans la Galerie 1 également, la disposition oblique des espaces de présentation facilite un jeu de renvois visuels entre les cimaises et les œuvres.

Dans la Galerie 2, une longue cloison est ajourée par une série de découpes : ces « meurtrières » de visée autorisent des cadrages très particuliers sur les œuvres, qu'on ne considère plus isolément mais dans leurs interrelations.

Dans les trois galeries, les extrémités vitrées proposent des cadrages sur la ville et des visions panoramiques remarquables ; surtout, elles invitent à considérer l'intérieur et l'extérieur en osmose. Par exemple, dans la Galerie 3, l'œuvre photographique de Marc Couturier, *Redressement – Cathédrale Saint-Étienne, vue du 4, rue du Chanoine-Collin, Metz* (2010), qui présente, en très gros plan, la « peau » minérale de la cathédrale est à mettre en relation avec sa présentation dans cette extraordinaire *veduta* : par ces cadrages si différents, une subtile dialectique se déploie, entre l'intérieur et l'extérieur, le proche et le lointain.



Louise Lawler (Bronxville, États-Unis, 1947)

Carpeaux, 1988

Cibachrome, 68,6 x 100,3 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 1990. AM 1990-79

Depuis le début des années 1980, Louise Lawler photographie des œuvres d'art dans les collections privées ou les musées et les recadre. Elle questionne l'image de l'œuvre d'art, le statut que lui confèrent les différents contextes. *Carpeaux* est une photo prise au musée d'Orsay d'une sculpture du célèbre artiste du XIX^e siècle.

La photographe souhaite mettre en évidence la manière dont l'œuvre est exposée dans son environnement, et nous incite à prendre conscience de son impact dans la perception et la réception de œuvres d'art. Comme Marcel Broodthaers ou Daniel Buren, elle interroge les dispositifs muséaux, dénonce les stéréotypes de présentation et de conservation³⁶.



Galerie 3

Thomas Struth (Geldern, RFA, 1954)

Louvre III, 1989

Épreuve couleur chromogène, 147 x 164 x 3 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Donation Ixis Corporate & Investment Bank, 2006. AM 2006-714

Thomas Struth lui aussi interroge la mise en espace des œuvres, l'influence du cadre architectural qui les accueille et la place du spectateur dans ce dispositif. Par ses cadrages « contextualisés », il saisit des instants où les postures, les regards des visiteurs donnent vie à l'espace d'exposition et, d'une certaine manière, aux œuvres qui s'y trouvent.

1.10 CONCLUSION

Isolement, collages, prélèvements, accumulations, assemblages, collections, séries, cadrages photographiques : quelque soit la forme prise, le fragment relève le plus souvent de la logique de la présentation.

La question du fragment est au cœur d'un écheveau de problématiques artistiques.

La décontextualisation de l'œuvre.

La mise en scène muséale peut réanimer ou ignorer le contexte d'origine du fragment, modifiant ainsi fortement la compréhension de l'œuvre.

La relation entre la partie extraite et le tout.

Un fragment de quoi ? Quelle est sa force indicielle ? Peut-il s'autonomiser ?

Le degré de contiguïté de ce prélèvement et du réel dont il témoigne.

Un moulage est plus proche du réel qu'une photographie, elle-même plus liée à celui-ci qu'une reproduction picturale.

La liaison entre absence et présence.

La pratique de l'empreinte par moulage du corps, intrinsèquement fragmentaire, est de ce point de vue particulièrement intéressante car elle manifeste, selon Georges Didi-Huberman, « la présence d'une absence ³⁷ » une condensation de la mémoire.

La valorisation du processus créatif.

L'artiste peut décider de ne pas achever l'œuvre pour mettre en exergue un moment de son travail, isoler une partie de sa démarche qui acquiert ainsi une valeur tout à fait singulière.

Dans son œuvre intitulée *Marie-Lou* — qui rappelle d'une certaine manière *Femme à la tête rouge* réalisée par Pablo Picasso en 1906 — Martial Raysse adopte ce parti pris.



Galerie 1

Martial Raysse (Golfe-Juan, 1936)

Marie-Lou, 1967

Pierre noire et pastel sur papier, 60 x 45 cm

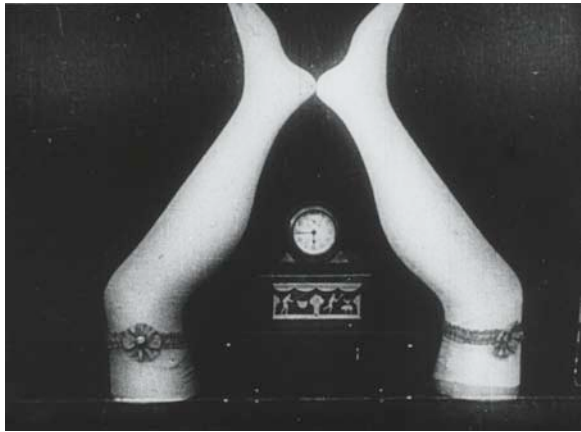
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 2000. AM 2000-13

L'assemblage

La pratique de l'assemblage brasse les notions d'hétérogénéité et d'homogénéité, déjà abordées par ailleurs. L'artiste crée un nouvel ensemble, particulièrement riche sémantiquement car il regroupe des parties qui elles-mêmes recèlent des totalités absentes : cette structure de renvois multiples est ainsi porteuse d'une riche chaîne de significations. Indice d'une réalité antérieure, le fragment est aussi prémisse d'une réalisation future : il est point de suture entre le passé et le futur.

Le montage

On peut également invoquer la pratique du montage cinématographique qui, par la technique de l'insert — de gros plans en particulier — relève aussi de cette pratique fragmentaire. À ce propos, on visionnera avec intérêt *Le Ballet mécanique* (1923-1924) de Fernand Léger (Galerie 1) : l'usage généralisé du gros plan, monté en succession rapide et fondé sur des éléments visuels disparates, fragmente et détruit l'unité traditionnelle de l'œuvre cinématographique, ce qui rappelle la logique s'exprimant dans la technique cubiste des papiers collés³⁸.



Fernand Léger (Argentan, 1881-Gif-sur-Yvette, 1955)

***Le Ballet mécanique*, 1923-1924**

Film cinématographique 35 mm noir et blanc coloré, muet, 17'

Co-réalisation : Dudley Murphy (Winchester, États-Unis, 1897-México, Mexique, 1968)

Collaboration : Man Ray. Musique : Georges Antheil

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Achat, 1996. AM 1996-F1349

1.11 NOTES, LIENS, BIBLIOGRAPHIE

RESSOURCES

www.centrepompidou.fr/education/

Ressources en ligne, rubrique Dossiers pédagogiques :

« Le Cubisme », série Collections / Un mouvement, une période

« Le Nouveau Réalisme », série Collections / Un mouvement, une période

« Dada », série Parcours / Expositions

« Jacques Villeglé », série Parcours / Expositions

« Le corps dans l'œuvre », série Collections / Parcours

« Expérimentations photographiques en Europe, des années 1920 à nos jours », série Collections/ Parcours

« Big Bang », série Collections/ Parcours

CATALOGUES

Anne PINGEOT (dir.), *Le Corps en morceaux*, cat. exp., Paris, RMN, 1990.

Georges DIDI-HUBERMAN (dir.), *L'Empreinte*, cat. exp., Paris, éd. du Centre Pompidou, 1997.

Laurent LE BON (dir.), *Dada*, cat. exp., Paris, éd. du Centre Pompidou, 2006.

Le Mouvement des images, cat. exp., Paris, éd. du Centre Pompidou, 2006.

La Subversion des images, cat. exp., Paris, éd. du Centre Pompidou, 2009.

REVUES

Recherches en esthétique, revue du CEREAP, n° 14, « Le Fragment », 2008.

OUVRAGES

Daniel ARASSE, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996.

Bernard BLISTÈNE, *Une histoire de l'art du XX^e siècle*, Paris, éd. Beaux-Arts magazine / Centre Pompidou, 1999.

Marco BUSSAGLI, *Le Corps, anatomie et symboles*, Paris, Hazan, 2006.

Jean CLAY, *De l'impressionnisme à l'art moderne*, Paris, Hachette, 1975.

Henri CUECO, *Entre vénération et blasphème*, Paris, Somogy, 2005.

Florence DE MEREDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2008.

James PUTNAM, *Le Musée à l'œuvre. Le Musée comme medium dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2002.

¹ Dominique BERTHET, *Recherches en Esthétique*, n° 14, « Le Fragment », CEREAP, 2008, éditorial.

² « Têtes coupées », in *Le Corps en morceaux*, cat. exp., Paris, RMN, 1990, p. 159.

³ Cf. <http://www.suzanneopton.com/> ou <http://www.SoldiersFace.com/>

⁴ Cf. l'introduction du dossier « Le cubisme », série *Collections / Un mouvement, une période* (Centre Pompidou, ressources en ligne, rubrique Dossiers pédagogiques) et le chapitre consacré au cubisme in Bernard Blistène, *Une histoire de l'art du XX^e siècle*, Paris, éd. Beaux-Arts magazine / Centre Pompidou, 1999, « De l'image au langage », p. 23-30.

⁵ Jean CLAY, *De l'impressionnisme à l'art moderne*, Paris, Hachette, 1975, p. 232.

⁶ Une analyse de cette œuvre figure dans le dossier pédagogique du Centre Pompidou consacré à Pablo Picasso (p. 5).

⁷ Présentation de l'artiste et de cette œuvre, pages 8 et 9 dans le dossier Dada, série *Parcours / Expositions* (Centre Pompidou, ressources en ligne, rubrique Dossiers pédagogiques).

⁸ Cf. l'analyse approfondie de Pierre JUHASZ, « ABCD » comme effigie ou l'alphabet d'une esthétique du fragment, sur le site de l'Université de Paris 1 : <http://www.imagesanalyses.univ-paris1.fr/auteur-pierre-juhasz-13.html>

⁹ Pour une étude plus approfondie de la pratique du photomontage : cf. dossier « Expérimentations photographiques en Europe, des années 1920 à nos jours. Photomontage », p. 12 et 13, série Collections / Parcours (Centre Pompidou, ressources en ligne, rubrique Dossiers pédagogiques).

¹⁰ Guillaume APOLLINAIRE, *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, Paris, E. Figuière, 1913.

¹¹ Cf. Laurent LE BON (dir.), *Dada*, cat. exp., Paris, éd. du Centre Pompidou, 2006, p. 102.

¹² Reproduction de cette œuvre in Bernard BLISTENE, *Une histoire de l'art du XX^e siècle*, Paris, éd. Beaux-Arts magazine / Centre Pompidou, 1999, p. 65.

¹³ Reproduction de cette œuvre in Laurent LE BON (dir.), *Dada*, op. cit., p. 893.

¹⁴ Reproduction de cette œuvre in *Olympes de Gouges dans la Fée électronique*, Nam June Paik, brochure SCEREN, baccalauréat arts plastiques, 2005, p. 31.

¹⁵ Présentation de l'artiste et de cette œuvre dans le dossier Dada, série Parcours / Expositions, p. 5 (Centre Pompidou, ressources en ligne, rubrique Dossiers pédagogiques).

¹⁶ Jean CLAY, *De l'impressionnisme à l'art moderne*, Paris, Hachette, 1975, p. 255.

¹⁷ Présentation de ce mouvement in « Le Nouveau Réalisme », série Collections / Un mouvement, une période (Centre Pompidou, ressources en ligne, rubrique Dossiers pédagogiques).

¹⁸ Cf. Pierre RESTANY, *60-90, Trente ans de Nouveau Réalisme*, Paris, éd. La Différence, 1990, p. 76.

¹⁹ Cf. Louis ARAGON, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926.

²⁰ La tapisserie de Bayeux (1077) est cette broderie, dite de la Reine Mathilde, d'une longueur de 70 mètres sur 50 centimètres de haut, qui raconte la conquête de l'Angleterre par les Normands. Cf. « Jacques Villeglé », série Parcours / Expositions (Centre Pompidou, ressources en ligne, rubrique Dossiers pédagogiques).

²¹ Jacques VILLEGLÉ, *La Traversée Urbi & Orbi*, Paris, Luna Park Transédition, 2005.

²² Jean Pierre CRIQUI, *Le Monde de l'art*, Paris, Encyclopédie Universalis, 2004.

²³ André BRETON, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

²⁴ Dans un contexte différent, ce geste violent sera repris lors des happenings du mouvement Fluxus (notamment Nam Jun Paik, *Klavier Integral*, 1958-1963).

²⁵ Cf. « Le Nouveau Réalisme », série Collections / Un mouvement, une période (Centre Pompidou, ressources en ligne, rubrique Dossiers pédagogiques).

²⁶ Cf. le site <http://www.larousse.fr> : une brève vidéo (émission *D'Art d'art*) présente cette œuvre de Magritte.

²⁷ Cf. Marco BUSSAGLI, *Le Corps, anatomie et symboles*, Paris, Hazan, 2006, p. 321-323 ; Georges DIDI-HUBERMAN (dir.), *L'Empreinte*, cat. exp., Paris, éd. du Centre Pompidou, 1997.

²⁸ Anne PINGEOT (dir.), *Le Corps en morceaux*, cat. exp., Paris, RMN, 1990, p. 241 sqq.

²⁹ Henri CUECO, *Le Christ mort et fragments, Christ en kit, 1997* in Henri CUECO, *Entre vénération et blasphème*, Paris, Somogy, 2005.

³⁰ Jake & Dinos Chapman, *Forehead*, 1997 in *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne, Taschen, 1999, p. 68-69.

³¹ Auguste RODIN, « La leçon de l'antique », *Le Musée*, 1904.

³² Auguste Rodin cité par Gustave COQUIOT, *Rodin à l'hôtel de Biron et à Meudon*, Paris, Ollendorff, 1917.

³³ Cf. *Collection art contemporain*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 2008, p. 74.

³⁴ Cf. James PUTNAM, *Le Musée à l'œuvre*, Paris, Thames & Hudson, 2002, p. 82.

³⁵ Cf. *Collection art contemporain*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 2008, p. 80.

³⁶ Cf. « Big Bang », série Collections / Parcours, dossier pédagogique du Centre Pompidou, p. 8.

³⁷ Georges DIDI-HUBERMAN (dir.), *L'Empreinte*, cat. exp., Paris, éd. du Centre Pompidou, 1997.

³⁸ Cf. *Le Mouvement des images*, cat. exp., Paris, éd. du Centre Pompidou, 2006, p. 133.

2. PISTES PEDAGOGIQUES / HISTOIRE DES ARTS

2.1. PROPOSITIONS D'ETUDES INTERDISCIPLINAIRES FICHE DE SYNTHESE N° 1

THEME

Le fragment

PARCOURS

« Morceaux choisis »

ŒUVRE COMMUNE



Christian Boltanski, Paris, 1944

Vitrine de référence, 1971

Bois, Plexiglas, photographies, cheveux, tissu, épingles, papier, terre, fil de fer
12 x 120 x 59,5 cm. AM 1984-686

Boîte en bois peinte sous plexiglas et contenant 15 éléments de la vie de l'artiste : photos noir et blanc, cheveux, bribes de vêtements de l'artiste, échantillon de son écriture, page de son livre de lecture, entassement de 14 boulettes de terre, un piège composé de trois objets faits de morceaux de tissu, fil de fer, épingles

NIVEAU

Enseignement secondaire

PERIODES HISTORIQUES

De l'Antiquité au IX^e siècle

DOMAINES ARTISTIQUES

Arts du langage
Arts du quotidien

THEMATIQUES

Arts, mythes et religion
Arts, création, culture

DISCIPLINES PARCOURUES

Arts plastiques, français, histoire

2.1.1 REGARDS EN ARTS PLASTIQUES

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES

L'objet et sa fonction : la relique

Statut de l'objet symbolique (entier ou fragmenté) ; fonction culturelle (rites sacrés ou profanes).

Étude d'objets emblématiques dans l'histoire des arts (en relation avec histoire-géographie) et mise en relation avec des pratiques artistiques contemporaines.

L'objet et sa matérialité

Matériaux utilisés (réels ou simulés)

Adaptation forme/fonction

L'objet et sa réalisation

Opérations plastiques de fabrication

L'objet et sa présentation

Boîte, réceptacle, vitrine

Propositions

Objets fétiches, boîtes à souvenirs, reliquaires...

EXTRAITS DES PROGRAMMES

Niveau 6^e : l'objet et l'œuvre

« **l'objet dans la culture artistique** : la question du statut de l'objet, lequel peut être artistique, symbolique, décoratif, utilitaire ou publicitaire [...] la place de l'objet non artistique dans l'art. »

« **l'objet et les réalisations plastiques** : à partir de fabrications, de détournements et de représentations en deux ou trois dimensions, les questions sont à travailler à des fins narratives, symboliques, poétiques, sensibles et imaginaires. »

ŒUVRES DISCIPLINAIRES

L'utilisation de la boîte dans l'art moderne et contemporain

Christian Boltanski, *Autel Chases*, 1988 et *La Réserve des Suisses morts*, 1990

Annette Messager, *La Promesse des petites effigies*, 1990 et *Histoire des robes*, 1990

Kurt Schwitters, *Kasten 7, der Schokoladenkasten AnnaBlume*, 1922.

Les boîtes d'objets d'aliénés collectionnées par André Breton.

Joseph Cornell, *L'Égypte de M^{lle} Cléo de Mende*, 1940.

Joseph Cornell, *A Pantry Ballet: for Jacques Offenbach*, 1942.

Andy Warhol, *Campbell's Soup*, 1963 et *Brillo Soap Pads*, 1964.

Les nombreuses réalisations de Lucas Samaras (par exemple, *Boîte n° 85*, 1966, n° 54, 1966).

Les « Flux box » du mouvement Fluxus (notamment *Fluxkit*, 1966 ou *Flux Year Box 2*, 1968).

Les « multiple-en-boîte » de Joseph Beuys (*Un sucre pour un lièvre*, 1972 ou *Hareng*, 1970).

REFERENCES COMPLEMENTAIRES

Galerie 3 de l'exposition « Chefs-d'œuvre ? » : Christian Boltanski, *Vitrine de référence*, 1971 ; Annette Messager, *Les Pensionnaires*, 1971–1982 ; Marcel Duchamp, *La Boîte en valise*, 1936–1941 / 1968.

Une réflexion sur les dispositifs muséaux de présentation des œuvres, les vitrines en particulier, pourrait enrichir cette thématique du réceptacle. Consulter à ce propos l'ouvrage de James Putnam, *Le Musée à l'œuvre*, Paris, Thames & Hudson, 2002, dans lequel figurent notamment les œuvres suivantes : Susan Hiller, *From the Freud Museum*, 1991–1996 ; Sophie Calle, *Le Rituel d'anniversaire*, 1991 ; Peter Blake, *A Museum for Myself*, 1977 ; Claudio Costa, *Museum of Man*, 1974.

Visite des collections des musées de la Cour d'Or à Metz (voir aussi en histoire/géographie)

THEMATIQUES EN HISTOIRE DES ARTS

Arts, mythes et religions : les artefacts rituels

L'œuvre d'art et le mythe : ses modes d'expression et ses traces dans l'œuvre d'art

Arts, créations, cultures

L'œuvre d'art et ses formes populaires

Arts, États et pouvoir

L'œuvre d'art et la mémoire (inscription dans l'histoire collective)

2.1.2 REGARDS EN FRANCAIS

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES

- Le texte poétique comme réflexion, l'étude de l'argumentation
- Le genre autobiographique : le travail de mémoire et les différents écrits qui permettent de rapporter des fragments de vie (autobiographie, journal intime, poésie, témoignage)
- Travailler sur la représentation de soi : le contenu des boîtes et ce qu'il révèle de la personne, quel est le message (la fonction argumentative de l'image) à mettre en lien avec le contenu des textes qui livrent des morceaux de vie.
- Réflexion sur l'assimilation de la boîte au livre et les formes d'expression personnelle : contenu/contenant
- Travail sur les symboles : les objets et leurs représentations, dénotation/connotation.
- Travail d'écriture : à partir du contenu de la boîte, peut-on imaginer ce que fut la vie de cet homme ? Écrire une lettre fictive ou un texte narratif rétrospectif.

EXTRAITS DES PROGRAMMES

- « **Etude de l'image** : [...] l'étude de l'image de soi comme engagement et comme représentation de soi. C'est la fonction argumentative de l'image qui est développée ».
- « **Ecriture narrative** : Récits autobiographiques, lettres fictives : à partir d'une situation d'énonciation définie, combinant la narration d'un événement et l'expression des sentiments ».

ŒUVRES DISCIPLINAIRES

- *Feuillets d'Hypnos*, René Char (1943–1944) : ces notes écrites par René Char dans un carnet pendant l'Occupation sont des fragments, des pensées, des réflexions, des aphorismes sur des thèmes multiples. « Elles furent écrites dans la tension, la colère, la peur, l'émulation, le dégoût, la ruse, le recueillement furtif, l'illusion de l'avenir, l'amitié, l'amour ». Il y a 237 fragments publiés sous son pseudonyme de résistant « Hypnos ».

Tous les textes autobiographiques, romans et extraits étudiés dans le cadre de l'écriture de soi, en relation ou pas avec la guerre et l'engagement, du XVIII^e siècle à nos jours.

REFERENCES COMPLEMENTAIRES



Marcel Duchamp,

La Boîte verte, présentée dans la Galerie 1 de l'exposition « Chefs-d'œuvre ? »

THEMATIQUES EN HISTOIRE DES ARTS

Arts, États et pouvoir : l'œuvre d'art et la mémoire (inscription dans l'histoire collective)

2.1.3 REGARDS EN HISTOIRE

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES

Le fragment est abordé sous la forme d'*ex voto*, offerts en demande ou remerciement de guérison : on peut alors aborder la pratique religieuse en Grèce (sanctuaire panhellénique), mais aussi ensuite en Gaule, on aborde alors la romanisation.

Le fragment est encore vu sous l'angle de l'objet symbolique et cultuel, il permet de mettre en évidence l'importance de l'Alliance et des règles apportées par Moïse sous la forme des tables de la Loi et du troisième commandement bafoué ici par le peuple en exil dans le désert. La représentation des tables reprises ensuite dans les synagogues, suite à la destruction du Temple en 70 par les Romains.

EXTRAITS DES PROGRAMMES

Partie II : La civilisation grecque, thème 1 : au fondement de la Grèce : cités, mythes, panhellénisme.

Partie III : Rome, thème 2 : l'empereur, la ville, la romanisation.

Partie IV : Les débuts du judaïsme et du christianisme, thème 1 : les débuts du judaïsme.

ŒUVRES DISCIPLINAIRES

- Le sanctuaire panhellénique de Delphes
- Hésiode, extrait de sa *Théogonie* (mythe de la boîte de Pandore)
- Culte à Apollon Granus à Grand
- Extrait de la Bible : la construction de l'Ancien Testament en livres et les Évangiles pour le Nouveau Testament
- Les fragments de la mer Rouge

REFERENCES COMPLEMENTAIRES

Site DELPHES

Musée d'Épinal : <http://www.vosges.fr/cg88/frontoffice/document.asp?num=79&lan=1>

Site Grand : <http://www.vosges.fr/cg88/frontoffice/document.asp?num=77&lan=1>

On peut utiliser le fichier patrimoine de l'académie, en prenant un exemple de synagogue (ex. : Delme).

Voir les pistes détaillées sur le site académique histoire-géographie.

THEMATIQUES DES ARTS

Arts, créations, cultures

- L'œuvre d'art et la genèse des cultures, les modes de représentation
- L'œuvre d'art, la création et les traditions qui nourrissent l'inspiration artistique

Arts, espace, temps

- L'œuvre d'art et les grandes figures culturelles du temps et de l'espace: mythes, héros épiques et légendaires

Arts, mythes et religions

L'œuvre d'art et le sacré : les sources religieuses de l'inspiration artistique

2.2. PROPOSITIONS D'ETUDES INTERDISCIPLINAIRES

FICHE DE SYNTHÈSE N° 2

THEME

Le fragment, fragment du corps, la main en particulier

PARCOURS

« Morceaux choisis »

ŒUVRE COMMUNE



Émile Gallé

La Main aux algues et aux coquillages, 1904 (Grande Nef)



Patrick Neu

Gantelet, 2010 (Grande Nef)



Louise Bourgeois (Paris, 1911-New York, États-Unis, 2010)

Extrême Tension, 2007

11 panneaux. Mine graphite sur papier et estampes rehaussées à l'aquarelle

NIVEAU

Enseignement secondaire, classe de 4^e

PERIODE HISTORIQUE

XVIII^e au XIX^e siècle

DOMAINES ARTISTIQUES

Arts du visuel

Arts du langage

THEMATIQUE

Arts, ruptures, continuité

Arts, États, pouvoir

DISCIPLINES PARCOURUES

Arts plastiques, français, histoire

2.2.1 REGARDS EN ARTS PLASTIQUES

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES

Analyser des images de mains et exploiter les éléments de rhétorique qui s'en dégagent (allégorie, métaphore, métonymie).

Réaliser des images en privilégiant la fragmentation et/ou le cadrage en gros plan.

Rechercher des œuvres dans l'histoire des arts et parmi les réalisations modernes ou contemporaines à partir du thème de la main.

Proposition : « les mains parlent », représentation de fragments d'images à partir de la réalisation en volume d'une main (mémoire, symbole ou emblème)

EXTRAITS DES PROGRAMMES

Classe de 4^e : « images, œuvre et réalité », p. 10

« **Les images et leurs relations au réel** : dialogue entre l'image et son référent "réel", source d'expressions poétiques, symboliques, métaphoriques, allégoriques... »

« **La nature et les modalités de production d'images** : interroger les relations entre la nature de l'image (image unique, sérielle, séquentielle, multiple), les moyens de production (estampe, impression, photographie, image numérique), le geste et le support. »

ŒUVRES DISCIPLINAIRES

- Empreintes de mains, paléolithique, 20000 av. J.-C., grotte de Gargas (Pyrénées)
- *Main dite de Bède*, De temporum ratione, XII^e siècle
- La « main guidonienne », 1274, Milan, Biblioteca Ambrosiana
- Albrecht Dürer, *Jésus parmi les docteurs*, 1506
- Michel Ange, *Création de l'Homme*, 1508-1512
- Nicolas de Larguillère, *Étude de mains*, 1815
- Dessins préparatoires de Théodore Géricault
- Auguste Rodin, *le Testament*, *La Main de Dieu* (1898), *La Cathédrale* (1908), *Le Secret* (1909)...
- Auguste Rodin, *Moulage de la main de Rodin tenant un torse de femme*, 1917 (catalogue *Le Corps en morceaux*, n° 199)
- Photomontages de John Heartfield
- Herbert Bayer, *Métropolitain Solitaire*, 1932
- El Lissitzky, *Le Constructeur, autoportrait*, 1924
- Photomontages de Roman Cieslewicz
- Sculptures d'Albert Rudomine, Patrick Neu (*Sans titre*, 1973)
- Photographies de Dieter Appelt (*Double Take* n° 1 et 2, 1986, *Face métaphores*, 1987), d'Annette Messager (*Mes trophées*, 1985-1986) et de John Coplans, *Two Hands Together*, 1988
- Sculpture de Martial Raysse, *America, America*, 1964
- Installations de Gilberto Zorio (*Pugno fosforante*, 1971), de Giuseppe Penone (*Mano e - Albero*, 1973)
- Gabriel Orozco, *Mes mains sont mon cœur*, 1991
- Vidéos de Richard Serra (*Hand Catching Lead*, 1968), de Marie-Ange Guilleminot (*Mes poupées*, 1993)

REFERENCES COMPLEMENTAIRES

Fragments de corps autres que la main

- René Magritte, *L'Évidence éternelle*, 1930
- Joseph Cornell, *Behive: Thimble Forest*, 1940–1948 / *A Panhy Ballet : for Offenbach*, 1942
- Marcel Duchamp, *Prière de toucher* 1947 / *Torture-Morte* 1959 / *With my Tongue in my Cheek*, 1959
- Pietro Manzoni, *Œuf et empreinte*, 1960
- Robert Morris, *Hoock*, 1963
- Dennis Oppenheim, *Identity Stretch*, 1970–1971
- Giuseppe Penone, *Œil*, 1972 / *Pommes de terre*, 1977
- Pierre Alechinsky, *Bouclier urbain*, 1980
- Patrick Tosani, *Ongle n° 7*, 1990
- Garry Hill, *Inasmuch as it is always already taking place*, 1990
- Les réalisations vidéo de Pipilotti Rist, Tony Oursler

THEMATIQUES EN HISTOIRE DES ARTS

Arts, ruptures, continuité

- L'œuvre d'art et la tradition : la notion de fragment et l'évolution de la thématique de la représentation du corps, dans la sculpture en particulier
- L'œuvre d'art et le dialogue des arts : thématique de la main

Arts, états, pouvoir

- L'œuvre d'art et le pouvoir : mise en scène et contestation

2.2.2 REGARDS EN FRANÇAIS

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES

La poésie

- Analyser des images de mains et exploiter les éléments de rhétorique qui s'en dégagent (allégorie, métaphore, métonymie) : objectif commun avec les arts plastiques.
- Faire le lien entre une œuvre plastique (une sculpture) et un texte littéraire poétique du XIX^e siècle.
- Etudier le thème de la main dans la littérature du XIX^e siècle

La nouvelle fantastique

- Etudier la nouvelle fantastique
- Le thème de la main dans la littérature
- Mettre en lien une sculpture et un texte littéraire
- Comment un même thème est traité dans la littérature et dans les arts plastiques
- La main comme symbole, métonymie du personnage

EXTRAITS DES PROGRAMMES

Les mains dans la poésie

- Etudier la poésie du XIX^e siècle
- Les mains de Jeanne-Marie
« Jeanne-Marie a des mains fortes,
Mains sombres que l'été tanna,
Mains pâles comme des mains mortes.
Sont-ce des mains de Juana ?

[...] » Arthur Rimbaud

http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/arthur_rimbaud/les_mains_de_jeanne_marie.html

Etude d'une nouvelle fantastique du XIX^e siècle : Maupassant, La main d'écorché

REFERENCES COMPLEMENTAIRES

On verra dans l'exposition des représentations de mains : "*Extrême tension*" de Louise Bourgeois (galerie 1)

René Magritte, *Le modèle rouge*, (galerie 1): le fragment de pieds coupés à rapprocher du fantastique et de *la main* de Maupassant

THEMATIQUES EN HISTOIRE DES ARTS

Arts, ruptures, continuité

Arts, états, pouvoir

L'œuvre d'art et le pouvoir

Représentation et mise en scène du pouvoir (propagande) ou œuvres conçues en opposition au pouvoir (œuvre engagée, contestatrice,...)

2.2.3 REGARDS EN HISTOIRE

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES

On étudiera les révolutions en France de 1830, 1848 et la Commune, en commençant par le tableau de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830.

Puis en se référant au texte de Rimbaud étudié en français : *Les Mains de Jeanne-Marie*, qui évoque les femmes de la Commune.

Après les Trois Glorieuses et le soulèvement du peuple au nom de la Liberté et contre Charles X, on pourra évoquer les barricades de 1848 aboutissant à la suppression de la Monarchie de Juillet et à la mise en place de la II^e République, en élargissant sur le Printemps des peuples (pluridisciplinarité avec l'enseignement de l'allemand et la présentation des revendications nationales en Allemagne).

EXTRAITS DES PROGRAMMES

Partie III : le XIX^e siècle

Thème II : l'évolution politique de la France, 1815–1914

Thème III : affirmation des nationalismes

ŒUVRES DISCIPLINAIRES

Tableau de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830

Texte de Rimbaud, *Les Mains de Jeanne-Marie*, 1872

Étude du Fort von Mörz en Allemagne à travers la peinture et la littérature

REFERENCES COMPLEMENTAIRES

- Voir pistes détaillées sur le site académique d'histoire-géographie
- Étude de l'œuvre de Delacroix :
<http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=234&d=1&m=delacroix>
- Analyse du Printemps des peuples en Allemagne :
<http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?&c=Revolution%20de%201848&d=1&i=924>
- Texte de Rimbaud : http://abardel.free.fr/petite_anthologie/les_mains.htm
- Chanson *Le Temps des Cerises*
ex : version de Noir Désir <http://www.youtube.com/watch?v=TCFG6ZGpZ2Y>

THEMATIQUES EN HISTOIRE DES ARTS

Arts, États et pouvoir

L'œuvre d'art et le pouvoir : représentation et mise en scène du pouvoir (propagande) ou œuvres conçues en opposition au pouvoir (œuvre engagée, contestataire, etc.) : la main sera traitée ici en temps que porteuse de symboles : le drapeau et les armes, pour gagner la Liberté.