

**FICHE N° 01**

**///R.A./DIAPORAMA/INDEX (1)**

N°	ANNÉE	ARTISTE	TITRE DE L'ŒUVRE
1	1887	Georges Seurat	La Seine à la Grande Jatte
2	1900	Paul Signac	Le Palais des Papes
3	1904	Claude Monet	La Parlement à Londres
4	1904	Paul Cézanne	La Montagne Sainte-Victoire
5	1911	Vassily Kandinsky	Composition IV
6	1911-1912	Frantisek Kupka	Etude pour le disque de Newton
7	1912	Robert Delaunay	Fenêtre sur la Ville
8	1914	Paul Klee	Vue de Kairouan
9	1915	Casimir Malevitch	Suprématisme
10	1915	Henri Matisse	Le rideau jaune
11	1916	Johannes Itten	Rencontre
12	1921	Piet Mondrian	Tableau I
13	1921	Paul Klee	Image d'une ville aux accents rouge et vert
14	1922	Casimir Malevitch	Carré rouge et noir
15	1923	Vassily Kandinsky	Composition VIII
16	1923	Paul Klee	Harmonie de carrés en rouge, jaune, bleu, blanc et noir
17	1924	Georges Vantongerloo	Composition
18	1925	Josef Albers	Hommage au Carré
19	1929	Paul Klee	Route principale et routes secondaires
20	1930	Paul Klee	Mesure individuelle des strates
21	1930	Paul Klee	Planche en couleurs
22	1930	Paul Klee	Cours au Bauhaus (extrait)
23	1932	Paul Klee	Ad Parnassum
24	1939	Otto Freundlich	Composition
25	1942	Piet Mondrian	New-York City 1
26	1942-1943	Piet Mondrian	Broadway Boogie Woogie
27	1947	Jackson Pollock	Alchimie
28	1947	Jackson Pollock	Lucifer (détail)
29	1950	Serge Poliakoff	Composition
30	1950	Vieira da Silva	Intérieur Nègre
31	1951-1952	Ad Reinhardt	Peinture abstraite
32	1952	Nicolas de Stael	Figures au bord de la mer
33	1952	Henri Matisse	La Tristesse du Roi
34	1953	Henri Matisse	Souvenir d'Océanie
35	1953	Estève	Medrano
36	1955	Jackson Pollock	Poteaux bleus
37	1955	Mark Rothko	Yellow and Blue
38	1956	François Morellet	Du jaune au violet
39	1956	Vieira da Silva	Hommage à Kafka
40	1958	Jacques Villeglé	Place Possoz
41	1958	Sam Francis	Noir Brillant
42	1959	Hans Hofmann	Pompei
43	1959	Jasper Johns	Faux Départ
44	1960	Mark Rothko	n°14
45	1961	Arman	Tuez-les tous, Dieu reconnaîtra les siens
46	1962	Arman	Madison Avenue
47	1962	Jacques Villeglé	Rue Neuve Saint-Pierre
48	1963	Josef Albers	Hommage au carré, senteur verte
49	1963	Sol Le Witt	Carré rouge, Lettres blanches
50	1964	Victor Vasarely	Aran
51	1965	Peter Segdeley	Yellow Attenuation
52	1965	Jasper Johns	Eddingsville
53	1966	Ellsworth Kelly	Trois panneaux bleu-jaune-rouge
54	1967	Richard Anuskiewicz	Jaune Cadmium
55	1967	Juan Miro	L'aile de l'alouette
56	1967	Ellsworth Kelly	Spectrum II
57	1968	Sonia Delaunay	Rythme couleur

**FICHE N° 02**

**///R.A./DIAPORAMA/INDEX (2)**

58	1968	Raymond Parker	Rose
59	1968	Frank Stella	Hara II
60	1968-1969	Yaacov Agam	Double Métamorphose III
61	1969	Robert Motherwell	The Garden Window
62	1969-1970	Sol Le Witt	Lines, colours and their combinations
63	1970	Barnett Newman	Bleu de Minuit
64	1973	Gerhard Richter	1024 Farben
65	1970-1977	Herbert Distel	Museum of Drawers
	1970-1977	Herbert Distel	Museum of Drawers (détail)
66	1979-1980	Brice Marden	Thira
67	1980	Robert Raciné	Le terrain du dictionnaire A/Z
68	1981	Anish Kapoor	Red Flowers
69	1982	David Hockney	Sun on the Pool
70	1982	David Hockney	Kasmin
71	1983	Gilbert & Georges	Ivre avec Dieu (détail)
72	1984	Bridget Riley	Tabriz
73	1985	David Hockney	Place Furstenberg
74	1985	Stefan De Jaeger	Portrait de Michael à Paris
75	1986	David Hockney	Interior Pembroke studios
76	1987	Donald Judd	Sans titre
77	1988	Carlos Cruz-Diaz	Physichromie 1261
78	1988	Gerhard Richter	Blau
79	1989	Gerhard Richter	Sankt Gallen (détail)
80	1989	Dan Flavin	Untitled
81	1989	annette Messenger	Mes Voeux
82	1990	Donald Judd	Untitled
83	1990	James Turrell	Skeet
84	1991	Damien Hirst	Abalone
85	1992	Bridget Riley	High Sky 2
86	1993	Georges Rousse	La Flèche
87	1993	Jean Glibert	Siège de la S.R.I.B. (Bruxelles)
88	1995	Olafur Eliasson	Suney
89	1996	John Maeda	Affiche Too
90	1997	John Maeda	Echantillons couleurs
91	1997	John Maeda	Couverture magazine
92	1998	John Maeda	Livre promotionnel (extrait)
93	1998	Anish Kapoor	Sans Titre
94	1998	Michel François	Retenue d'eau
95	1999	Georges Rousse	Turin
96	1999	Anish Kapoor	Yellow
97	2003	Olafur Eliasson	Your Welcome Reflected
98	2004	Olafur Eliasson	Cartographie Série III
99	2004	Antonio Ole	Townshipwall n°611
100	2005	Joan Fontcuberta	Googlegram 8 Auschwitz
101	2005	Joan Fontcuberta	Googlegram 8 Auschwitz (détail)
102	2005	Joan Fontcuberta	Googlegram 5 Abu Gharib (détail)
103	2006	Joan Fontcuberta	Googlegram Ozone
104	2006	Bernard Gilbert	Sans Titre
105	2006	Stefan De Jaeger	Anouk
106	2007	Damien Hirst	Love Remembered
107	2008	Damien Hirst	Purgatory
108	2008	Gerhard Richter	Lack hinter glas
109	2008	Daniel Buren	Albi
110	2009	Anish Kapoor	Ascension (Red)
111	2009	Daniel Buren	Couleurs superposées
112	2009	Daniel Buren	Enfilade
113	2009	Olafur Eliasson	The Color Spectrum Series
114	2009	Olafur Eliasson	Take Your Time
115	2009	Olafur Eliasson	Your Eye Activity Field

**FICHE N° 03**

**///R.A./DIAPORAMA/INDEX (3)**

116	2009	Serge Mendjisky	Yes We Can
117	2009	Serge Mendjisky	Fès la Medina
118	2010	Sixtine Gervais	Sans Titre
119	2011	Coen Kaayk	De Stad
120	2011	Pae White	More Birds
121	2012	Laurie Frick	Walking, Week 42
122	2012	Jacob Hashimoto	The Other Sun
123	2012	Anish Kapoor	Untitled
124	2013	Koji Iyama	Masking Tape Art installation
125	2013	Laurie Frick	Daily Time Slices

**FICHE N° 04**

**ALBERS Josef (1888-1976)**

Josef Albers est considéré comme l'un des plus importants peintres allemands de l'abstraction géométrique. Il représente, sans doute, par son influence, l'une des plus grandes expériences artistiques européennes transplantées en Amérique. Il est le seul, avec Mondrian, parmi les artistes travaillant aux Etats-Unis, à être resté fidèle à la géométrie « concrète ».

Albers étudiera la peinture à Berlin et par la suite à Essen et Munich avant de suivre les cours du Bauhaus et y devenir maître d'atelier en 1922 et , en 1923, reprendre les cours préliminaires de Johannes Itten. C'est son activité au Bauhaus qui consacrera Albers comme pédagogue de renommée mondiale. Lorsque le Bauhaus doit fermer en 1933, Albers émigre aux Etats-Unis où il est appelé à enseigner au Black Mountain College et à la Yale University.

Le professeur Albers y attire des jeunes artistes aux styles les plus divers, de Willem De Kooning à Robert Motherwell en passant par Robert Rauschenberg ; l'alliance de son message didactique et artistique exerce une forte influence sur une jeune génération d'artistes.

En 1963, Albers publie ses recherches sur une nouvelle théorie de la couleur qui aura une large incidence sur l'art contemporain.

Les lois propres à la couleur seront le thème central de son essai « Interaction of Color ».

L'apogée de l'œuvre d'Albers sont les célèbres séries Hommage au carré auxquelles il porte un grand intérêt depuis 1950. En utilisant uniquement le carré, forme élémentaire du constructivisme depuis Malevitch, Albers développe une série de toiles, d'impressions en offset et de sérigraphies dans lesquelles des carrés soigneusement peints à la main en différentes couleurs s'inscrivent systématiquement les uns dans les autres, avec un summum de sensibilité chromatique. Ce thème dominant du « carré dans le carré » lui offre des occasions inépuisables de variations chromatiques et lumineuses, dans un monde clos, totalement dépendant des relations internes de l'œuvre.



**FICHE N° 05**

**ARMAN (1928-2005)**

Arman fait ses études à l'école des arts décoratifs de Nice , où il rencontre Yves Klein dès 1947. Ses premiers tableaux sont des toiles abstraites - entre De Staël et Poliakoff - et ses travaux suivants seront marqués par l'influence de Schwitters et Pollock, dont il admire le côté "remplissage". Il commence alors, en 1956, à utiliser des cachets et tampons, pour multiplier en désordre leurs empreintes. En 1959, il réalise des "allures d'objets", obtenues en frottant rapidement un objet enduit d'encre ou de peinture sur un support, puis ses premières "Accumulations" et "Poubelles".

En 1969, il s'installe à New-York et devient américain en 1972.

Dès le début de ses appropriations, Arman se confronte à une longue histoire de l'appropriation comme démarche ou technique de l'art, au point qu'il aura le souci de distinguer sa production de celles qui l'ont précédée. Au lieu de s'approprier un seul objet, ou de travailler ce dernier pour que son apparence désigne sans délai son appartenance à l'art, il privilégie une approche quantitative.

Les "Accumulations" proposent ainsi une présentation qui souligne ou modifie les qualités des objets par leur quantité. Une des lois de la dialectique hégélienne y trouve son illustration, qui affirme la transformation du quantitatif en qualitatif : c'est parce que les objets "accumulés" sont en nombre ou en série qu'ils acquièrent des qualités (au moins formelles) qui ne peuvent se manifester lorsque l'objet est isolé.

Et c'est bien parce que ce passage de la singularité à la multiplicité est efficace pour la perception esthétique que la signature se justifie, et qu'Arman échappe au strict modèle du ready-made.

Dans un texte de 1961, Arman écrit *"J'affirme que l'expression des détritux, des objets, possède sa valeur en soi, directement, sans volonté d'agencement esthétique les oblitérant et les rendant pareils aux couleurs d'une palette; en outre, j'introduis le sens du geste global sans rémission ni remords."*

Il écrit aussi, *"... mille mètres carrés de bleu sont plus bleus qu'un mètre carré de bleu, je dis donc que mille compte-gouttes sont plus compte-gouttes qu'un seul compte-gouttes."*

Le point de vue "sociologique" suggéré est totalement empirique et approximatif, davantage du côté du jeu que de la science (ce n'est qu'une vingtaine d'années plus tard que de véritables sociologues commenceront à prendre pour objet d'études le contenu des poubelles) : il se contente de montrer ce qui est ordinairement dissimulé et rejeté dans les marges, invitant à considérer ce que, quotidiennement, l'on veut voir le moins possible.

L'évolution, et la généralisation, des modes de consommation aujourd'hui remettent à distance, le caractère "bourgeois" de ces déchets, qui ne renvoient plus aux pratiques exclusives d'une classe .

L'oeuvre acquiert alors une portée plus générale : elle peut aujourd'hui paraître témoigner d'un souci écologique, en symbolisant l'encombrement de la société par les déchets résultant de sa surconsommation.



ARMAN  
- Portrait -

**FICHE N° 06**

**BUREN Daniel (1938-)**

Sorti de l'Ecole des métiers d'art, Daniel Buren aborde de nombreuses techniques telles que le film, la vidéo et le son.

Il oriente dès les années 1960 son travail vers une économie des moyens artistiques.

Comme il est théoricien de son propre travail, il accompagne ses installations d'un descriptif et de notes explicatives. En 1965, inspiré par une toile de store rayée, il met au point son vocabulaire artistique : des bandes verticales alternées blanches et colorées de 87 mm de largeur, répétant ses rayures à l'infini et sur tous les supports. Ne se référant à aucun motif spécifique et se constituant ainsi en un « outil visuel », ce signe permet à Buren d'interroger la peinture dans ses limites comme d'interroger les limites de la peinture.

En 1967, il organise avec trois autres jeunes peintres, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni, une manifestation au salon de la jeune Peinture en distribuant des tracts intitulés « nous ne sommes pas des peintres ».

A la fin de 1967, Buren porte son œuvre vers un degré zéro et vers ce que la critique appelle « une asepsie sémantique ». La peinture n'est plus fin en soi et le signe devenu neutre et impersonnel permet, comme le précise Buren, « de devenir extrêmement personnel » en fonction du lieu et de la place qu'il lui assigne.

Ce travail est pour Buren l'occasion d'examiner non plus seulement les limites physiques de la peinture, mais également les frontières politiques et sociales du monde de l'art. Il décline une infinité de possibilités à partir de ces bandes, puisque chaque travail s'exprime « in situ », suivant le lieu où il est programmé et réalisé. La précision, la rigueur et la radicalité sont, chez l'artiste, poussées à l'extrême.

Dès lors, Buren, théorisant sa démarche, développe, en regard du contexte dans lequel il intervient, la notion d'« in situ ». Véritable « génie du lieu », il projette ainsi son travail de l'espace privé à l'espace public, assumant le paradoxe d'une œuvre où se confond l'analyse critique et le réinvestissement d'une dimension décorative dans laquelle Buren revendique l'un des enjeux de la création contemporaine.

Les années 1980 marquent l'époque des premières commandes publiques.

La plus célèbre, *Les Deux Plateaux* (1985-1986), commandée par l'Etat français pour la cour d'honneur du Palais-Royal à Paris et la polémique qu'elle engendre ainsi que l'obtention du Lion d'Or à la Biennale de Venise, établissent sa notoriété.

Dans les années 1990, il continue de travailler sur ces dispositifs architecturaux de plus en plus complexes, multipliant les jeux sur les matériaux et sur les couleurs. Ce dernier élément n'est plus seulement appliqué au mur, mais « installé dans l'espace » sous forme de filtres, de plaques de verre ou de plexiglas colorés. L'impression d'éclatement de l'œuvre est parfois accentuée par l'utilisation de miroirs.



**FICHE N° 07**

**ART CONTEMPORAIN ET IDÉE DE COLLECTION**

Les principes adoptés par les musées pour classer leurs collections, que ce soit dans le cadre de leur exposition ou de leur stockage, ont exercé une puissante influence esthétique et conceptuelle – directe ou subliminale – sur la pratique de l'art contemporain.

De nombreux artistes ont appliqué des méthodes muséographiques de classification, d'exposition, d'archivage et de stockage tant à la production qu'à la présentation de leur oeuvre. Mais plus que ces méthodes pratiques à proprement parler, c'est leur contexte institutionnel plus général qui a séduit les artistes.

Un objet exposé dans un musée se voit conféré un halo d'importance et d'authenticité qui le dote, quel qu'il soit, d'une signification particulière.

On observe une utilisation croissante de la part d'artistes contemporains de dispositifs scénographiques spécifiques aux musées : vitrines, boîtes d'archives, bocal à échantillons, fiches descriptives, meubles à tiroirs et même caisses d'emballage pour le transport et le stockage d'oeuvres d'art.

Certains artistes affectionnent plus particulièrement la vitrine, mode de présentation désormais courant dans l'art contemporain car adapté aux oeuvres en techniques mixtes, dont le nombre ne cesse de croître, et répondant à la nécessité toujours aussi impérieuse de protéger les matériaux délicats.

L'acte de placer un objet dans une vitrine a pour résultat immédiat d'attirer l'attention sur celui-ci et de suggérer qu'il est à la fois précieux et vulnérable ; la vitrine renforce le caractère unique, intangible et inaccessible de l'objet. Elle accroît la capacité inhérente à un objet de capter l'attention et de susciter la contemplation. Il n'est pas étonnant qu'elle trouve son origine dans le reliquaire médiéval.

La vitrine de musée partage avec la vitrine de magasin et le présentoir commercial le pouvoir de séduire et de donner l'apparence d'une chose exceptionnelle à l'objet le plus banal.

Rassembler un groupe d'objets dans une vitrine implique une construction ou une affirmation visuelle qui laisse supposer l'existence d'un lien formel ou culturel entre ces éléments. Ce principe a incité de nombreux artistes à imiter les méthodes muséographiques de classification, d'ordonnement et d'étiquetage typologiques. L'attrait immédiat de cette forme de présentation est que le résultat donne l'impression d'un travail minutieux d'évaluation et de déduction.

Les artistes sont par nature des collectionneurs de formes et d'images. Les accumulations qui en résultent peuvent être considérées comme un prolongement de l'atelier de l'artiste, entrepôt où idées et matériaux sont considérés, évalués.

Depuis la fin des années 1960, de nombreux artistes ont exposé leurs collections personnelles comme une entité ou un "musée". Composées d'objets rassemblés ou modifiés souvent présentés sous forme d'installation, ces collections tendent à imiter les présentations taxinomiques traditionnelles.

A l'instar de la Boîte-en-valise duchampienne, si ces oeuvres peuvent être (et le sont) présentées dans un musée, elles remettent aussi en cause le cantonnement de l'art dans l'enceinte du musée.



« Collection de dents »  
de Pierre le Grand, Tsar de Russie

**FICHE N° 08**

**COLOR FIELD**

Après 1948, 2 tendances apparaissent au sein de l'expressionnisme abstrait.

La première, gestuelle, avec Jackson Pollock et Willem De Kooning, élabore un art véhément et subjectif.

La seconde, plus contrôlée et méditative, la peinture du « champ coloré », avec Clifford Still, Mark Rothko et Barnett Newman, explore les potentialités expressives de la couleur.

Le terme « color field » est utilisé pour la 1<sup>ère</sup> fois en 1955 par le critique Clement Greenberg\* pour rattacher cette peinture à l'histoire de l'art formaliste, c'est-à-dire au profit d'une histoire des formes voulues « autonomes », non référentielles et « spécifiques », au contraire de celles ayant une signification a priori ou « littéraires ».

Toutefois, ces œuvres, d'un sévère radicalisme formel, ne sont pas dénuées de signification.

Les peintres du « color field » recourent à des surfaces colorées monochromes.

La profondeur est abolie par des aplats qui n'admettent aucune perspective et se développent sur un seul plan.

Toute figuration est exclue. La couleur étant ainsi libérée de ses fonctions localisantes et figuratives, devient autonome, mais aussi sujet et moyen de construction et confère au tableau son caractère « d'organisme vivant ».

L'immensité des plages colorées, enveloppant littéralement le spectateur, est destinée à favoriser une méditation d'ordre transcendantal.

Les écrits et les interviews de Rothko ou de Newman laissent peu de doute sur leur « mysticisme ».

Pour Rothko, la couleur et l'espace ont une signification presque métaphysique, à la limite du religieux : « Il n'y a rien derrière l'espace. Et devant lui il n'y a pas de possibilité de fuite vers autre chose ».

Les champs colorés de Rothko sont une forme de synthèse des influences du bouddhisme Zen, d'un mysticisme nourri de judaïsme, du surréalisme de Miro, de l'enseignement de Carl Gustav Jung et du sentiment américain des grands espaces.

Dans la logique évolutive du formalisme moderniste, Clement Greenberg associera une seconde génération d'artistes aux pionniers de cette peinture : Morris Louis ou Kenneth Noland et d'autres encore.



**Portrait de ROTHKO**

\*Clement Greenberg (1909-1994)

Critique d'art américain, influencé par les cours du peintre américain d'origine allemande Hans Hoffman, il défendra très tôt les expressionnistes abstraits américains (J. Pollock, Lee Krasner) et ensuite les artistes du « color field ».

Son livre « Art and culture » paru en 1961 aura un grand retentissement dans le monde de l'art.



**FICHE N° 09**

**ELIASSON Olafur (1967-)**

Artiste Danois ayant étudié à Copenhague et travaillant à Berlin, l'oeuvre d'Eliasson peut être résumée, mais non réduite, à quelques traits caractéristiques.

A savoir, la présentation, plus exactement la reproduction de phénomènes naturels dans le contexte de l'art, accompagnée d'une mise à nu de la technique employée, qui est le plus souvent aisée à saisir mais qui ne diminue en rien la beauté sublime de l'impression produite.

Si en travaillant avec la nature, Eliasson s'inspire du Land Art, il s'en démarque aussi et l'assimile même à une colonisation de la nature par l'homme.

Le propos premier d' Eliasson n'est pas la différence entre nature et machine, mais la réflexion sur le rapport entre le spectateur et ces deux domaines.

En mettant l'accent sur la relation que chacun entretient avec la nature, il vise à permettre au spectateur d'établir une sorte d'autoportrait à travers son expérience active de l'œuvre.

Son travail joue avec des facteurs tels que la lumière, le froid, la chaleur, l'humidité ou le vent qui lui permet de soumettre le spectateur à une douche écossaise de réflexions rationnelles et de sentiments spontanés.

Par la technique consistant à faire rentrer l'extérieur dans un espace clos : une chute d'eau, une forêt, un arc-en-ciel ou un soleil, Eliasson cherche à mettre en évidence un décalage, pour mieux le critiquer, dans l'attente du visiteur d'exposition et de son regard institutionnalisé.

Il y a dans son œuvre, un engagement phénoménologique vis-à-vis de l'acte visuel.

Un grand nombre de ses travaux joue avec la lumière et la couleur, voire avec la couleur créée par la lumière (arc-en-ciel, prisme), et cherche à modifier les conditions de perception des espaces.

L'artiste affirme qu'il aurait pu travailler, non pas avec la nature, mais à partir de la musique. Question de méthode plus que de matériau : Eliasson enquête sur les conditions de la subjectivité.



**FICHE N° 10**

**EXPRESSIONNISME ABSTRAIT**

L'expressionnisme abstrait est le premier mouvement d'avant-garde spécifiquement américain. Il résulte de l'assimilation, par les peintres de New York, des leçons du cubisme et du surréalisme.

Dès les années trente, Dan Graham, Stuart Davis et Hans Hoffmann produisent des peintures en écho au cubisme et à l'abstraction européenne. Peu après, Arshile Gorky, Willem De Kooning rendent compte de la recherche, menée par les jeunes peintres américains, d'une synthèse entre les œuvres du cubisme tardif de Picasso, et l'inspiration biomorphique de l'art de Miro. Le développement de l'art américain vers une forme autonome s'accélère au cours des années quarante, alors que New York devient le refuge des artistes européens, chassés de leur pays par la guerre. André Breton, Max Ernst, André Masson rejoignent alors la métropole américaine. La galerie de Peggy Guggenheim, Art of this century, confronte, par sa politique d'expositions, les surréalistes exilés et les jeunes peintres new-yorkais (Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko, Clifford Still).

A la fin des années quarante, apparaît à New-York une peinture américaine enfin émancipée des modèles européens. En dispersant sur ses toiles la structure du cubisme tardif, De Kooning parvient à créer un espace pictural totalement abstrait et homogène.

Au même moment, Pollock radicalise l'automatisme surréaliste et crée ses premiers drippings qui couvrent la toile d'un réseau linéaire uniforme.

En 1951, pour rendre compte des nouvelles tendances de la peinture américaine, le critique d'art Harold Rosenberg forge le terme d'action painting. Il fait de la toile une forme d' « arène » existentielle.

Face à cette conception « expressionniste » de l'art de la nouvelle Ecole de New York, Clement Greenberg imposera sa lecture formaliste et rationaliste, qui inscrit le jeune art américain dans la postérité des avant-gardes européennes, tout en le préservant de sa dégradation dans le kitsch.

En exaltant une pratique artistique où la pensée, le sentiment et une écriture automatique prévalent sur tous modèles anciens et à mi-chemin entre la définition de Rosenberg et celle de Greenberg, naît le terme paradoxal d' « expressionnisme abstrait », où le contenu de la peinture n'a bientôt plus à voir avec son motif, c'est-à-dire le sujet de la représentation.

Gorky, De Kooning, Pollock, Motherwell, Newman, Still et Rothko vont, parmi d'autres, progressivement élaborer une peinture non réaliste qui veut traiter de thèmes universels qu'ils considèrent, de manière pour le moins ambiguë, avoir été négligés par le modernisme européen.



« Mahoning » Franz KLINE

**FICHE N° 11**

**HARD EDGE**

En 1963, Le Jewish Museum de New York organise l'exposition *Toward a New Abstraction*, qui rassemble des œuvres d'Ellsworth Kelly, Al Held, Frank Stella, Kenneth Noland, Morris Louis.

La nouvelle abstraction impose, dans des toiles de grand format, un art d'une absolue rigueur constructive. On peut y voir des peintures faites d'aplats de couleurs, enserrées dans des espaces nettement définis par un graphisme rectiligne ou par des châssis qui adoptent les formes d'une géométrie simplifiée.

Le terme de peinture Hard Edge définit ces nouvelles œuvres. Toutes sont le fait d'artistes qui ont assimilé les leçons du modernisme formaliste\* et sont le fruit d'une logique visant à établir un ordre pictural autonome, non mimétique, de la réalité. Elles résultent de la recherche d'un vocabulaire formel qui élimine toute relation d'illusionnisme spatial ou de dépendance structurale entre les éléments de l'œuvre.

Les peintres de l'exposition de 1963 parviennent, par des chemins différents à des formulations plastiques proches les unes des autres. Kenneth Noland et Morris Louis ont développé les innovations chromatiques du Color Field jusqu'à expérimenter un art fait d'une imprégnation de peinture largement diluée. Ellsworth Kelly, lui, tire les leçons des papiers colorés de Matisse, des lignes épurées de Brancusi, Arp ou Miro, pour élaborer des tableaux composés de larges découpes abstraites. Frank Stella, après avoir affirmé dans ses *Shaped Canvas* l'interdépendance absolue des formes picturales avec le support sur lequel elles s'inscrivent, rejoint aussi l'esthétique Hard Edge avec ses *Protractors* colorés.

Quelles que soient leurs différences, toutes ces œuvres ont en commun d'associer formes et couleurs à des fins exclusivement constructives, contre les principes de leurs devanciers de l'expressionisme abstrait qui voyaient encore dans la couleur un « champ » ouvert au symbolisme.



« Green » Ellsworth KELLY (2001)

\*Formalisme : Théorie esthétique, apparue en Allemagne à la fin du XIXème siècle autour du philosophe Conrad Fiedler, qui considère l'histoire des formes indépendamment de leur signification. Pour les historiens qui en réactualisent les principes après la Seconde Guerre Mondiale, le formalisme devenu « abstrait » continue de servir une lutte contre le sens, contre la dimension « littéraire » des œuvres d'art au profit d'une histoire des formes voulues « autonomes », non référentielles et « spécifiques ».

Le formalisme, qui pourrait commencer avec la célèbre phrase du Nabis Maurice Denis faisant du tableau un jeu de « formes et de couleurs en un certain ordre assemblées », culmine historiquement avec les œuvres du minimalisme réduites aux formes les plus simples et volontairement les plus « insignifiantes ».

**FICHE N° 12**

**HOCKNEY David (1937-)**

Né en Angleterre, David Hockney fait ses études au Royal College of Art de Londres.

Si il débute sa pratique en Angleterre, il émigrera en 1964 à Los Angeles où il produira ses œuvres les plus emblématiques (thème de la piscine) représentant sa vision de l'univers californien.

« Je peins ce que je veux, quand je veux, où je veux. » Voilà le leitmotiv du travail de Hockney, largement autobiographique.

Hockney s'inspire des choses et des situations ; les détails décoratifs, la lumière et l'atmosphère, la physionomie, l'expression du corps, les matériaux et les textures constituent la trame picturale à travers laquelle se manifestent des configurations psychiques.

Pour sa peinture, Hockney parle de « l'équilibre entre le fond et la forme ». L'ambition formelle ne doit pas occulter le sens.

Au milieu des années '60, son art sera très proche du Pop Art ; ses peintures intègrent un monde pictural de signes et de libres associations à des sensations corporelles et animiques. Le langage du design et de la publicité joue avec les symboles de l'amour sur un arrière-plan mouvant et expressif.

Dans son œuvre photographique, Hockney montre la fausseté et le caractère artificiel des médias. Il a une vision claire du rôle de l'observateur ou du photographe, qui influencent les personnes observées et leur comportement. Parallèlement à son activité de peintre, Hockney n'a cessé de pratiquer la photographie, bien qu'il n'ait développé qu'à la fin des années 80 une certaine forme de jeu artistique-artificiel avec la photographie.

Dans des formats souvent très grands, il combine les possibilités de dénaturation, de distorsion, de superposition, d'étirement, etc... de la photographie.

Ces techniques ont d'ailleurs influencé sa peinture par la suite.

Comme peu d'artistes avant lui, Hockney a su relier l'anonymat - l'une des caractéristiques essentielles du Pop Art – avec des événements tout à fait personnels. Son langage formel figuratif autant que non-figuratif opère la fusion des divers domaines d'interprétation.



« Mother » 1985

**FICHE N° 13**

**INSTALLATIONS**

Le terme d'installation désigne un vaste ensemble de pratiques et de recherches de l'art contemporain. L'installation, discipline hybride, est le produit de multiples histoires. Si l'architecture et l'art de la performance peuvent être considérés comme ses origines, les nombreuses orientations des arts visuels contemporains ont également exercé une influence. En franchissant les frontières entre les différentes disciplines, l'installation peut questionner l'autonomie individuelle de chacune, son autorité et, finalement, son histoire et sa pertinence par rapport à l'art contemporain.

Si les installations en tant que concept se sont surtout développées à partir des années '60, de nombreuses œuvres du XXème siècle préfigurent les expérimentations réalisées par la suite dans des installations nommées en tant que telles : les ready-made de Duchamp, mais surtout son ultime œuvre « Etant donné : 1) la Chute d'eau, 2) le Gaz d'éclairage » (1946-1966), les collages cubistes, le dadaïsme, le Merzbau de Kurt Schwitters, l'approche constructiviste de l'espace de El Lissitzky, le « spatialisme » de Fontana, les happenings (avec comme prototype en 1952, celui organisé au Black Mountain College par John Cage, Robert Rauschenberg, David Tudor et Merce Cunningham), les artistes Klein et Manzoni, les tableaux pop de Kienholz ou Oldenburg, les expériences de Fluxus, l'objet autonome du minimalisme, les traces rapportées du Land Art, l'Arte Povera ou encore l'art conceptuel. Ni plus ni moins que l'essentiel de l'histoire de l'art du XXème siècle.

L'émergence d'installations dans des sites spécifiques non destinés à l'art continue aussi de figurer parmi les préoccupations des artistes installateurs. L'activation du lieu ou du contexte de l'intervention artistique suggère une lecture très spécifique de l'œuvre et s'attache non seulement à l'art et ses limites, mais aussi au rapprochement continu, voire même à la fusion de l'art et de la vie. Dans certains cas, le public peut être amené à interagir avec l'installation, la distance entre lui et l'œuvre peut être plus ou moins abolie.

Les notions d'espace et de temps (c'est-à-dire la durée réelle plutôt que la notion abstraite) constituent en elles-mêmes des matériaux pour la création artistique.

En fonction de leurs modes et du dispositif, les installations mettent en scène, dans un arrangement qui a sa propre dynamique, des médias traditionnels comme la peinture, la sculpture, la photographie, mais le plus souvent des médias plus récents comme les projections (film, vidéo), le son, l'éclairage.



Tadashi KAWAMATA  
Cathédrale de chaises (2007)

**FICHE N° 14**

**KANDINSKY Vassily (1866-1944)**

Peintre russe né à Moscou et mort à Paris.

Kandinsky commence à peindre en 1896. Après une période impressionniste et fauve ensuite, il rencontre à Munich les peintres Franz Mark, August Macke et Paul Klee. Ils fondent ensemble le groupe « Blaue Reiter ».

L'histoire dit qu'il peint sa première aquarelle abstraite en 1910.

Après être retourné à Moscou où il professe à l'Académie des Beaux-Arts, dès 1922, parce qu'en opposition à l'idéologie des révolutionnaires soviétiques face à l'art, Kandinsky regagne l'Allemagne pour enseigner au Bauhaus et développer ses théories.

Après avoir écrit « Du spirituel dans l'art » en 1910, qui préfigure son art abstrait lyrique, dramatique et cosmique, son vocabulaire plastique va dès lors se géométriser. En 1926, il publie avec « Point, Ligne, Plan » une véritable grammaire formelle qu'il développera et enrichira de façon méthodique et pédagogique, jusqu'à sa mort en exil à Paris.

A la recherche d'une perfection savante, issue d'une réflexion dialectique formelle, très éloignée du lyrisme impulsif des œuvres précédentes, Kandinsky soumet son art à une géométrie exubérante et mesurée.

Utilisant la règle et le compas, il décline à l'infini dans de nombreuses toiles que préfigurent des dessins rigoureusement tracés, un alphabet où dominent les signes en liberté d'une géométrie élémentaire.

Les œuvres qui suivent son départ du Bauhaus cèdent la place à une poésie mêlant aux arabesques de toutes sortes des figures zoomorphes et décoratives.

Dans « Du Spirituel dans l'art », Kandinsky en analysant son travail définira les trois tendances fondamentales de l'art abstrait. La première qu'il appellera « Impressions » et qui regroupe les impressions directes de la « nature extérieure » sous une forme dessinée et peinte. La deuxième qu'il appellera « Improvisations » et qui rassemblent les expressions pour une grande part inconscientes d'événements de caractère intérieur, donc impressions de la « nature intérieure ». La troisième enfin, appelée « Compositions », qui regroupe les deux premières tendances et les examine, les re-travaille longuement afin que l'intention lucide, le but précis, le conscient jouent un rôle capital dans son élaboration.



**FICHE N° 15**

**Anish KAPOOR (1954- )**

Né en 1954 à Bombay, Anish Kapoor quitte l'Inde à 17 ans pour suivre des études artistiques à Londres. Dès le début des années '80, Kapoor se fait connaître par ses "powder pieces", sculptures où se confrontent le géométrique et l'organique, le masculin et le féminin; recouvertes de pigment pur, elles évoquent la fragilité, entre présence et évanescence, ainsi que l'attrait pour une investigation cosmologique. A sa manière, il réinterprète de façon personnelle les petits tas de couleurs rappelant ceux des marchés indiens. Ses créations, inspirées à la fois de culture occidentale et de ses origines orientales, se présentent comme une tentative de mettre au jour les tensions qui sont à la base de l'expérience humaine: plein/vide, intérieur/extérieur, femme/homme, couleur/forme, obscurité/lumière.

Vers le milieu des années '80, ses formes pigmentées s'ouvrent vers l'intérieur et c'est ce vide ménagé dans la forme et recouvert de pigment (souvent bleu-noir, absorbant la lumière) qui donne au spectateur l'impression d'aborder un espace immatériel, sans lumière et sans limite.

En 1990, il reçoit le prix du *Premio Duemila* à la Biennale de Venise ainsi que le Turner Price (prestigieux prix décerné annuellement par la Tate Britain à Londres, généralement à un artiste britannique) en 1991.

Cette reconnaissance lui permettra, à l'instar d'autres artistes britanniques portés par le courant initié au début des années '90 des YBA (Young British Artists, portés e.a. par la galerie Saatchi), d'avoir une reconnaissance internationale.

La fin des années '90 voit l'apparition de formes ovoïdes ou sphériques planes, concaves ou convexes réalisées en fonte d'aluminium ou en acier inoxydable afin d'obtenir des surfaces polies hautement réfléchissantes.

Cette époque voit aussi le début du travail de Kapoor à une autre échelle où un certain gigantisme est de mise. Ces travaux se situent à la frontière entre l'art et l'architecture ou l'ingénierie, et il multiplie les collaborations avec des architectes et des artistes du spectacle vivant.

Le gigantisme de ses pièces les plus récentes confirme cette évolution: *Marsyas* en 2002 dans la salle des turbines de la Tate Modern à Londres, *Melancholia* en 2004 au Grand Hornu à Mons, *Leviathan* en 2011 au Grand Palais à Paris, Tour Orbit en 2012 conçue pour les Jeux Olympiques de Londres ou *Dirty Corner*, la sculpture controversée présentée dans les jardins de Versailles en 2015.



Anish KAPOOR  
- Portrait devant *Hexagon Mirror* - 2013

**FICHE N° 16**

**KLEE Paul (1879-1940)**

Paul Klee, de nationalité allemande, est né et a grandi en Suisse dans une famille de musiciens. Son évolution artistique fut assez lente.

Il dira en 1914 : « La couleur est en moi. Je n'ai pas besoin de chercher à la saisir. Je sais qu'elle me possède pour toujours, je le sais. Voilà le sens de ce moment heureux : la couleur et moi ne formons plus qu'un ; Je suis peintre. »

Après des études de peinture à Munich et quelques pérégrinations diverses, il se rapproche en 1911 du groupe des peintres Der Blaue Reiter où il retrouve Kandinsky et se lie d'amitié avec Franz Marc, Auguste Macke et Alexej von Jawlensky. Il participe à plusieurs expositions de ce groupe.

Klee se définit comme un « peintre-poète ». Les titres de ses tableaux témoignent de cette amplitude poétique. La réalité visible est toujours dépassée. Sa démarche décorative (longtemps limitée aux expressions mineures dans la culture occidentale, mais qui se confond dans le monde islamique avec l'art tout entier), vise à « l'harmonie ».

Le « motif » disparaît au profit d'une perception synthétique, se rapprochant d'une forme d'abstraction..

Préparant la structure en carrés de son œuvre future, Klee « s'attaque » selon ses propres termes, « à la synthèse architecture urbaine - architecture du tableau ».

En 1920, il est appelé par Walter Gropius au Bauhaus à Weimar. Il y enseignera (après avoir déménagé à Dessau) jusqu'en 1931, année de sa démission.

Il mettra à profit ces années, pour théoriser sa pratique en clarifiant entre autre les possibilités suggestives contenues dans les procédés abstraits.

Après avoir émigré à l'Académie de Düsseldorf, accusé de « bolchevisme culturel » par le pouvoir nazi, Klee quitte l'Allemagne en 1933.

En posant de façon nouvelle le rapport des moyens techniques et du sens, les théories de Klee auront un intérêt considérable pour l'art du XXème siècle.





**FICHE N° 17**

**MATISSE Henri (1869-1954)**

Les premières œuvres d'Henri Matisse, pendant son séjour dans l'atelier de Gustave Moreau, cherchent à concilier la science colorée des post-impressionnistes et la ligne rythmique des nabis et de Gauguin. Au Salon d'automne de 1905 où il expose, comme Maurice Vlaminck, André Derain ou Albert Marquet, des peintures violemment colorées, Matisse apparaît comme le chef de file de la nouvelle Ecole Fauve.

En 1909-1910, les deux panneaux de grand format, la *Danse* et la *Musique* radicalisent sa recherche d'un chromatisme véhément, appliqué à un espace sans profondeur.

Au cours de son évolution artistique, Matisse va renoncer progressivement aux éléments stylistiques fauvistes. Dans les surfaces colorées et la mise en forme des contours, l'agitation du pinceau laissant des traces visibles passe à l'arrière-plan.

De vastes plages de couleurs uniformes sont juxtaposées et des lignes continues, ornementales, proches des formes géométriques, servent à fixer la composition.

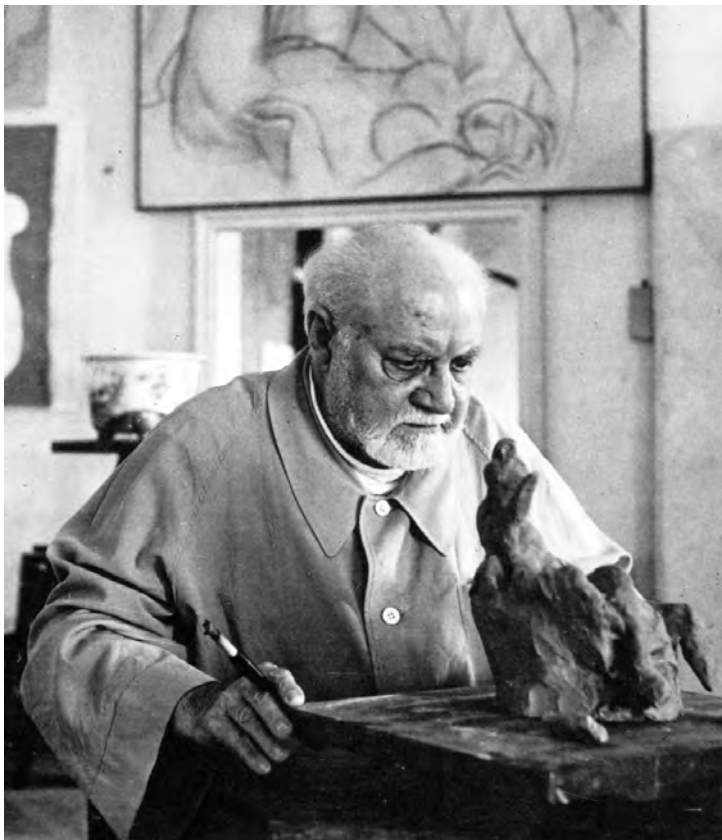
La découverte du Maroc en 1912, puis de Tahiti en 1930, lui révèle la richesse de l'univers décoratif oriental et la synthèse formelle de l'art ornemental primitif.

Travaillant, entre 1943 et 1946, aux vingt planches destinées à illustrer son livre, *Jazz*, il recourt aux papiers découpés et gouachés qui lui permettent d'obtenir une efficacité expressive, égale entre ligne et couleur.

Les années cinquante voient l'accomplissement et l'essor de cette technique. Dans la série des *Nus bleus* en 1952, Matisse parvient à suggérer une plasticité par le seul jeu des formes gouachées sur leurs réserves blanches.

Après Picasso, dont l'art a profondément marqué la jeune Ecole de New York, Matisse devient l'artiste de référence pour l'art américain des années cinquante.

Les peintres du Color Field, Barnett Newman, Mark Rothko, tirent les leçons de son refus de tout illusionnisme, atmosphérique ou perspectif, de sa rigueur dans le traitement de l'espace, suggéré par la seule couleur, comme dans l'*Atelier rouge* de 1911. Les formes nettes et contrastées des papiers découpés se retrouveront dans le travail d'Ellsworth Kelly, mais aussi dans l'art français des années soixante et septante, des œuvres de Daniel Buren à celles de Claude Viallat.



Matisse à Nice en 1953

**FICHE N° 18**

**MINIMALISME**

L'art minimal est un courant artistique qui est apparu au milieu des années '60 aux Etats-Unis, et plus particulièrement à New-York, représenté par Carl André, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt et Robert Morris.

Ces artistes ont été grandement influencés par l'ouvrage du philosophe français Maurice Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception* en 1945\*), et traduiront ses idées dans leurs œuvres.

L'art minimal ne veut pas aller au-delà de la réalité, au contraire de l'expressionnisme abstrait qui amenait le spectateur dans un état méditatif hors du temps et de l'espace, cet art veut que le spectateur porte son attention sur d'autres choses que sur les aspects formels de l'œuvre elle-même.

En résumé, il n'y a rien d'autre à voir que ce que l'on voit.

Les objets sont donc simplifiés autant que possible, et le principe premier est basé sur l'économie maximale des moyens.

Cependant, les artistes de ce courant, réfuteront l'idée réductrice que leur art soit seulement l'expression d'une sobriété extrême, qui représenterait leurs œuvres sous l'angle de la pauvreté.

Au contraire, pour eux, ce n'est pas un art de la réduction, mais plutôt une nouvelle expérience artistique débarrassée de tout effet illusionniste.

Avec le recul, on pourrait reprocher à l'art minimaliste une forme d'élitisme, qui exigeait que le spectateur confère à leurs œuvres, outre un degré élevé de sophistication esthétique, mais aussi une conscience aigüe de sa propre sensibilité et des pièges qu'elle peut entraîner.

Un art qui renonce au goût exige néanmoins de ceux qui viennent le regarder une connaissance précise de ce qu'est le goût et de la façon dont il fonctionne.

L'apparition de l'art minimal permettra d'appréhender d'autres normes que la beauté dans l'étude de l'art. L'intérêt d'une œuvre peut également résider dans un élément qui incite uniquement à la réflexion. Aussi bien pour ce qui est de la simplicité des formes que des interprétations sous-jacentes, l'art minimal inspirera, jusqu'à nos jours, de nombreux artistes.



**Robert MORRIS**  
Installation 1964

\* Dans son livre *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty (1908-1961) traite des divergences entre ce que l'on expérimente physiquement (perception) et ce dont on prend mentalement conscience (Gestalt).

**FICHE N° 19**

**OP'ART**

L'Op'Art (abréviation d'optical art) et l'art cinétique se sont développés, simultanément au pop'art au cours des années '60, par des artistes qui cherchaient à adopter une nouvelle attitude vis-à-vis de l'art abstrait en général. Toujours abstraites, les premières œuvres Op'Art présentaient des surfaces traitées de manière graphique et qui déclenchaient des réactions visuelles particulières. Ambiguïtés spatiales et sensations de mouvement étaient engendrées par divers procédés, dont la manipulation de dessins géométriques et éventuellement juxtaposition de couleurs intenses.

En opposition à l'expressionnisme abstrait, tachisme, peinture gestuelle, l'informel : toutes ces tendances qui exaltent la subjectivité et l'irrationalisme ; l'art abstrait géométrique se renouvellera grâce à l'apport des sciences et des technologies. Avec un message sous-jacent : universalité, art pour tous, participation.

Si l'on se réfère au système de classification de Frank Popper\*, ce type d'art est divisé en 6 catégories. La première appelée « Incitations visuelles abstraites » comprend les œuvres qui provoquent chez le spectateur une réaction psychophysiologique par l'emploi de dessin troublants pour l'œil (ce sont d'ailleurs les seules œuvres que l'on puisse qualifier de purement optique).

Ensuite viennent les œuvres qui réclament, d'une façon ou d'une autre, l'intervention du spectateur. Ce dernier doit lui-même se déplacer pour les activer.

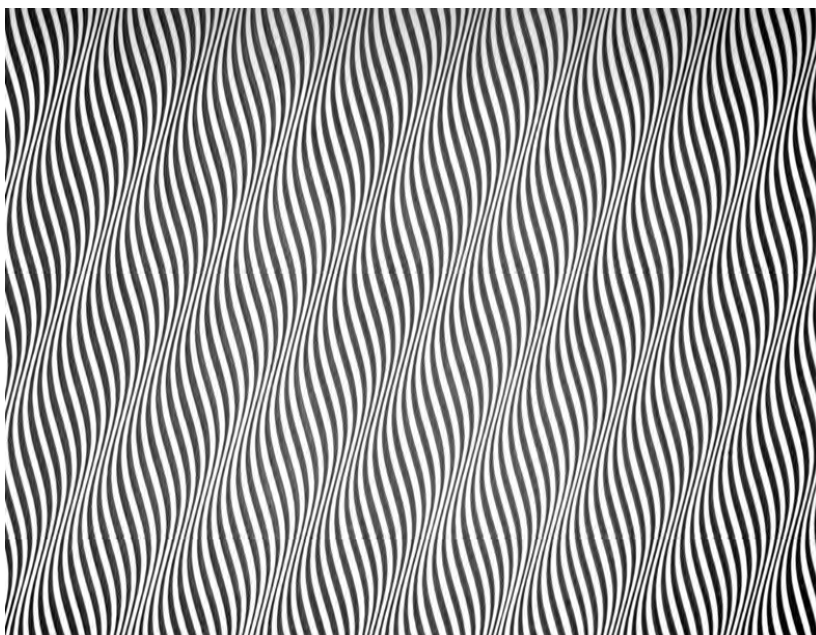
En troisième et quatrième lieux, il y a les machines réelles et également les « mobiles », objets qui bougent ou tournent d'eux-mêmes mais ne sont pas actionnés par une machine.

Les deux dernières catégories comprennent les œuvres qui font intervenir la lumière et le mouvement et celles encore plus élaborées, conçues comme un spectacle plutôt que comme des objets indépendants.

L'Op'Art ne prétendait véhiculer aucune signification, ne référait à aucune « profondeur », la psychologie et la sensibilité, la culture littéraire de l'auteur s'effaçant totalement, l'œuvre ne sollicitait pas l'esprit du spectateur mais son corps. L'œuvre Op'Art pouvait même flirter avec le décoratif, le ludique et la mode.

De ce fait le mouvement reçut un accueil critique très mitigé.

Mais la valeur s'était déplacée sur l'expérience perceptive et c'était l'essentiel. Ce qui était novateur, par le caractère déstabilisant de ces œuvres, était de mettre le spectateur, son corps, au centre.



**Bridget RILEY**  
« Cataract III » 1967

\*Frank Popper (1918- )

Théoricien de l'art, critique et commissaire d'exposition.

Il a contribué aux définitions critiques de mouvement artistique émergent à la fin des années soixante.

**FICHE N° 20**

**POINTILLISME**

Ce style, post-impressionniste, et largement représenté par l'artiste Georges Seurat, consistait en une tentative de rationalisation scientifique de l'expression de la lumière par la couleur pure, dont la découverte était due aux impressionnistes.

Ce style sera aussi appelé néo-impressionnisme ou divisionnisme.

Cette méthode fut inspirée par les études scientifiques de la couleur qu'avaient réalisés plusieurs physiciens, le français Chevreul (loi du contraste simultané, 1823), Edward Rood de New-York, et l'allemand Helmholtz.

La théorisation de cette technique consistera donc à juxtaposer des petits points de peinture en utilisant des couleurs pures ou complémentaires, après avoir fait une étude de la composition à réaliser.

Cette recherche dépassera très vite le problème de la lumière et de la couleur pour s'étendre à celui de la composition et embrasser ainsi toutes les données de la peinture.

Cela se fait méthodiquement, d'abord par les « contrastes de tons », puis par les « contrastes de teintes » et ensuite par les « contrastes de lignes ».

Cette peinture consiste essentiellement à diviser. Or, diviser, c'est assurer tous les bénéfices de la luminosité, de la coloration et de l'harmonie :

- a) par le mélange optique de pigments uniquement purs (toutes les teintes du prisme et tous leurs tons) ;
- b) par la séparation des divers éléments (couleur locale, couleur d'éclairage, leurs réactions) ;
- c) par l'équilibre de ces éléments et leurs proportions selon les lois du contraste, de la dégradation et de l'irradiation ;
- d) par le choix d'une touche proportionnée à la dimension du tableau.

Seurat posera lui-même le théorème suivant : « L'art c'est l'harmonie ; l'harmonie, c'est l'analogie des contraires, l'analogie des semblables, de ton, de teinte, de ligne : le ton, c'est-à-dire le rouge et sa complémentaire le vert, l'orangé et sa complémentaire le bleu, le jaune et sa complémentaire le violet ; la ligne, c'est-à-dire les directions sur l'horizontale. Ces diverses harmonies sont combinées en calmes, gaies ou tristes... Le moyen d'expression de cette technique, c'est le mélange optique des tons, des teintes et de leurs réactions. »



**Portrait de Georges SEURAT**

**FICHE N° 21**

**POLLOCK Jackson (1912-1956)**

Pollock étudie à la Manual Arts School de Los Angeles afin de devenir sculpteur.

Durant les années '40, Pollock s'applique, dans un registre encore figuratif, à concilier une iconographie avec le formalisme de la peinture d'avant-garde européenne.

Ses œuvres évoluent jusqu'à l'abstraction totale, selon une voie qui circule entre l'iconographie de Masson (André Masson 1896-1987, peintre surréaliste français qui lors de son voyage aux Etats-Unis entre 1942 et 1945, exerça une influence déterminante sur les jeunes artistes américains), le biomorphisme abstrait de Miro et la rigueur constructive du Picasso des années '30.

En 1947, Pollock adopte la technique du dripping. Il pose sa toile au sol et projette la peinture à l'aide d'un bâton ou l'a fait couler du fond d'un bidon percé.

Sa toile est alors entièrement recouverte par des linéaments qui semblent se prolonger au-delà des bords du tableau.

La surface picturale n'est plus organisée autour d'un centre, mais couverte uniformément en densité et en structure, dans toutes ses parties, c'est-à-dire excluant tout effet de perspective et de hiérarchie fond/forme comme le faisait, jusqu'alors, l'ensemble de la peinture occidentale.

Ce principe : le *all over*, deviendra un axiome de la théorie du modernisme pictural qu'élabore le critique Clement Greenberg, à partir des *Drippings* de Pollock.

Pollock affirme en 1951 : « Mes peintures n'ont pas de centre, leur intérêt est partout identique ».

A partir de 1951, Pollock réintroduira des éléments figuratifs dans son œuvre, signifiant la mise en œuvre du doute et du questionnement ontologique que ses propres expériences passées ont pu susciter.

La mort tragique de l'artiste, au volant de sa voiture, favorisera le mythe de l'artiste héroïque qui le premier aura su donner à son œuvre des caractères jugés spécifiquement américains, d'intensité et de violence.

Aux yeux des historiens et des critiques, la période « classique » des *Drippings* met en place les caractéristiques formelles dont ne cessera plus de se nourrir l'art américain.



**FICHE N° 22**

**POP ART**

Le Pop Art, avant d'être par trop identifié à la seule culture américaine, prend naissance en Angleterre et dérive de l'expression « popular culture » utilisée par le critique Lawrence Alloway. Lors de l'exposition *This is tomorrow* organisée en 1956 à la Whitechapel Art Gallery de Londres, Richard Hamilton réalise un collage qui prend valeur de manifeste pour les premiers artistes pop, les images du cinéma y voisinent avec celles de la publicité, de la bande dessinée et des médias modernes. La diffusion du Pop Art sera toutefois le fait d'artistes étrangers à ces précurseurs, David Hockney et Allen Jones entre autres, qui retiendront des leçons du Pop une indifférence à la notion de style, une désinvolture dans l'utilisation de leurs sources iconographiques.

Mais c'est à New York que Jasper Johns et Robert Rauschenberg réintroduisent, avec la complicité de John Cage et de Merce Cunningham, dans un climat dominé par l'expressionnisme abstrait, la représentation comme l'usage d'objets familiers. Rauschenberg, proche de Duchamp, crée en 1955 son premier *Combine-painting* qui mêle peinture et objets réels. Son voisin d'atelier, Jasper Johns, commence à explorer la frontière qui sépare objets communs et objets d'art.

Comme eux, les artistes pop intègrent dans leurs œuvres les icônes de la société de consommation et de la communication de masse. Leurs techniques picturales peuvent être celles de l'affiche publicitaire (aérographe) ou de la reproduction industrielle de l'image (sérigraphie).

Le contenu des images véhiculées par le Pop Art puise à même le quotidien, il reflète les réalités du temps, induit et repense les transformations culturelles. La relation de ces images à la société de consommation met en évidence l'influence que peuvent avoir la publicité, les magazines, les bandes dessinées et la télévision sur les décisions des consommateurs.

Outre les noms déjà cités ci-dessus, les artistes les plus représentatifs de cette époque sont : Peter Blake, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Robert Indiana, Jim Dine, ...

Bien que stylistiquement distincts, ils ont une vision du monde contemporain similaire dont la plus emblématique reste celle d'Andy Warhol, star parmi les stars d'une société soumise au culte et à la consommation de l'image.

Le mouvement Pop Art connut immédiatement un succès international malgré l'indignation d'une grande partie de la critique qui voyait dans ces nouvelles œuvres une forme de kitsch et de complaisance à l'endroit des valeurs triviales de la société de consommation.



Andy WARHOL



Robert RAUSCHENBERG  
Black Market (1961)

**FICHE N° 23**

**RICHTER Gerhard (1932-)**

Après une formation académique à l'Ecole des Beaux-Arts à Dresde, Richter quitte la RDA en 1961 pour étudier à l'Académie de Düsseldorf.

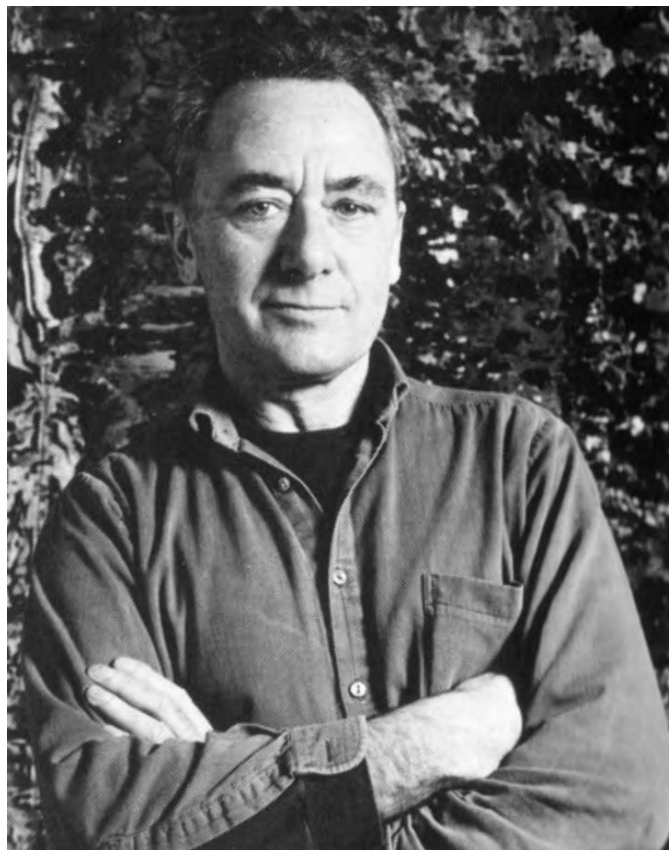
La photographie est un médium important dans la création artistique de Richter. Il travaillera d'abord à partir de photos banales des prospectus ou magazines, qu'il reporte sur la toile en tons délavés gris et colorés qu'il retouche à diverses reprises. Plus tard, il utilisera aussi des photos qu'il a prise lui-même comme base de travail (cf.e.a. son célèbre Nu dans un escalier de 1966, en référence au tableau de Duchamp). En reproduisant en peinture le « flou » photographique (la représentation exacte en soi est uniformément rendue indécise par les couleurs subtilement délavées), Richter abolit les traditionnelles habitudes visuelles et interroge la réalité, ou sa perception.

À partir de 1968 apparaissent des vues urbaines, des paysages et des nuages ainsi que des groupes de tableaux structurés gris monochrome qui radicalisent la neutralité qu'il recherche dans sa production d'images. À partir de 1976, il peint des abstractions colorées qui prendront le pas sur sa peinture figurative.

Figure majeure de la peinture contemporaine dont l'influence ne cesse de grandir, Richter interroge au gré des images qui lui servent de motifs, les fondements de la peinture comme la diversité et la finalité de ses différents styles.

« Mes tableaux sont sans objet ; mais comme tout objet, ils sont l'objet d'eux-mêmes. Ils n'ont par conséquent ni contenu, ni signification, ni sens ; ils sont comme les choses, les arbres, les animaux, les hommes ou les jours qui, eux aussi n'ont ni raison d'être, ni fin, ni but. Voilà quel est l'enjeu. »

Pour Richter, la peinture ressemble à un exercice de démythification. Contre ce que l'art peut véhiculer d'utopie, de véhémence dans l'expression de soi ou d'idéaux, il s'applique à brouiller les images, à en déconstruire les rhétoriques artificielles.



**FICHE N° 24**

**TURRELL James (1943-)**

Né en 1943, à Los Angeles, dans une famille Quaker d'origine franco-irlandaise, son père est ingénieur et éducateur aéronautique et sa mère possède une formation médicale.

Il obtient sa licence de pilote d'avion à 16 ans et travaille e.a. comme cartographe aérien.

Après des études dans le domaine de la psychologie de la perception, mais aussi des études de mathématique, de géologie et d'astronomie, il fait une petite année de prison en 1966 pour avoir entraîné des jeunes gens à éviter d'être incorporés pour la guerre du Vietnam.

Depuis sa 1ère exposition en 1967, James Turrell a développé ses idées de piège à lumière. En 1969, il transforme le bâtiment de son atelier à Los Angeles en chambre noire - laboratoire pour toutes sortes de recherches sur la lumière et la perception. Depuis, Turrell n'a eu de cesse de prolonger un même projet artistique.

"La lumière est un matériau que j'utilise et que je manipule pour travailler sur le médium de la perception" dit-il, en insistant pour bien marquer que son objectif n'est jamais l'installation ou le dispositif lui-même, mais la réalité physique et psychique de perception du spectateur.

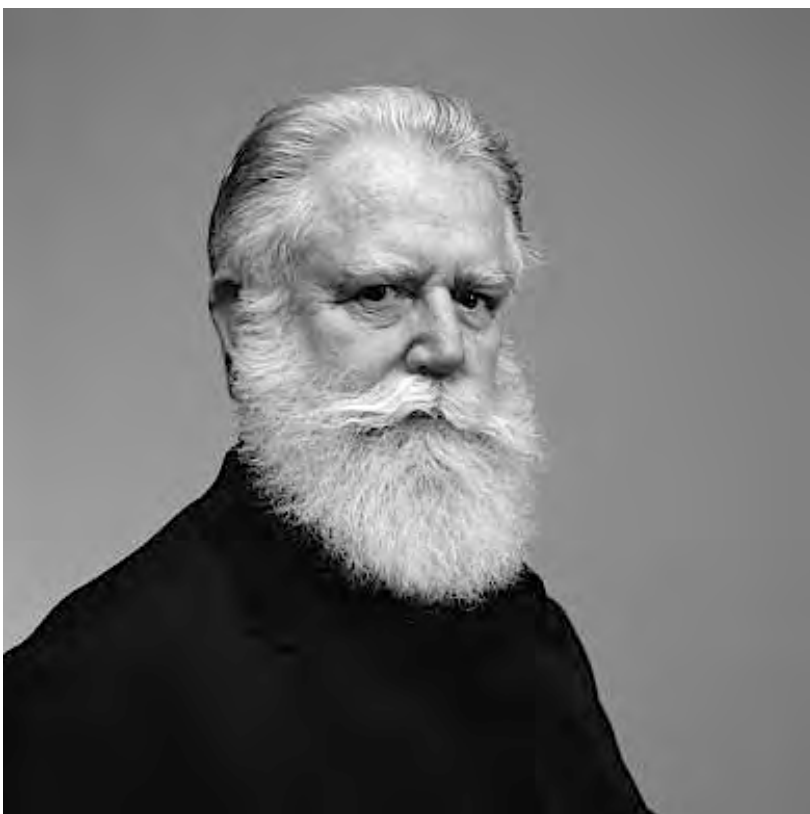
Il entreprend de mettre les techniques optiques les plus élaborées au service d'un renouvellement paradigmatique du statut du spectateur: de voyeur, il devient acteur et créateur de sa propre perception, confronté à un art suggestif et non plus représentatif.

Mis à part les dessins et les plans, voire les cartes pour le Roden Crater, qui accompagnent ses oeuvres de plus grande envergure, sa production ne comporte quasi aucun objet en tant que tel.

Dans les années 1970, Turrell commence sa série des Skyspaces, des espaces clos, ouverts sur le ciel à travers un trou dans leur plafond, où les gens s'installent le long des murs afin d'observer le ciel.

Il est également connu pour ses tunnels et projections lumineuses qui créent des formes qui semblent posséder une masse, mais qui ne sont créées qu'à partir de lumière.

En 1979, James Turrell fait l'achat d'un cratère volcanique (éteint) en Arizona: le Roden Crater. Il le transforme peu à peu en un gigantesque observatoire astronomique à l'oeil nu, dédié à la contemplation de phénomènes célestes (Renseignements et contacts: Skystone Foundation Box 725, Flagstaff, Arizona 86002, USA).



James TURRELL



**FICHE N° 25**

**Jacques VILLEGLÉ (1926- )**

Etudiant aux Beaux-Arts de Rennes, Jacques Villeglé y fait la connaissance de Raymond Hains en 1945. Il abandonnera ses études d'architecture et collaborera, à Paris, à la réalisation de quelques courts métrages avec Hains.

C'est à partir de 1949 qu'il commence à collecter des affiches lacérées, considérant que l'artiste traditionnel y fait place au "lacérateur anonyme" et au collecteur. Ces affiches, titrées et datées en fonction de leur lieu et moment d'appropriation, composent néanmoins une oeuvre dont il doit assumer la responsabilité - ce qu'indique sa signature.

En 1960, il est co-signataire de la déclaration constitutive du Nouveau Réalisme tout en maintenant l'autonomie de sa démarche.

Cette démarche est particulièrement significative de ce processus de "*recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire*" dans lequel Pierre Restany voyait l'essence du mouvement dont il avait initié la fondation. Restany pousse Villeglé dans ses ultimes retranchements conceptuels, lui imposant la discipline rigoureuse d'un matériau quasi exclusif - l'affiche lacérée - et d'un mode opératoire invariable - le strict prélèvement sans retouches autres que minimales.

Analyste d'une grande compétence des transformations urbaines, il catalogue ses arrachages à partir de leur principal motif, et confirme la diversité de leurs lectures : sociologique, historique, artistique, politique, etc.

Art profondément ancré dans la "matière" urbaine, Villeglé fait le détail des parcours qui le mènent d'un quartier à un autre en fonction des gisements d'affiches qu'offrent les murs. Les promenades des affichistes (Villeglé, Hains, Rotella) préfigurent à leur manière les "dérives" que prônera l'Internationale Situationniste.

Dès les années 50, par l'entremise de François Dufrêne, ils fréquenteront de temps à autre le Café Moineau, où se réunissent les membres de l'Internationale Lettriste et le jeune Guy Debord.

Au final, là où l'énoncé de la méthode que l'artiste s'est donnée pourrait faire craindre aridité ou monotonie, on découvre, dans une explosion de couleurs, de mots et d'images, une production d'un étonnant foisonnement qui dessine avec brio une histoire sociale, politique et culturelle du dernier demi-siècle. Une histoire dont l'humour, la tendresse et la poésie ne sont pas absents.

A glaner par couches successives des beautés enfouies dans le chaos urbain, Villeglé a dressé à travers ses affiches lacérées un portrait insolent d'une société dont il combat l'engourdissement face aux avatars de l'endoctrinement. Archéologue de sa propre époque, y pistant les trésors qui viendront enrichir sa "*comédie urbaine*", il déchire pour mieux révéler ce que les évidences sont là pour cacher.



Jacques VILLEGLÉ  
- Portrait - (1968)

**FICHE N° 26**

**CHRONOLOGIE CHROMATIQUE (non exhaustive)**

- 50.000 L'ocre rouge est utilisée pour saupoudrer le corps des défunts.
- 30.000 à -12.000 L'art pariétal multiplie les techniques de peinture: pinceau, doigt, soufflé ou crachis, pochoir à base de noir (charbon de bois) ou de terres (argile).
- 350 **Aristote** considère la lumière comme une modification du milieu intermédiaire transparent situé entre l'objet et l'œil. Les couleurs matérielles sont dues au mélange de la lumière et de l'obscurité.  
Il faut sept couleurs pour aller d'une extrémité à l'autre, du noir au blanc, comme il le dit expressément dans son traité *De la perception des sens et de son objet*. Il ne donne pas toujours les mêmes noms pour les degrés de son échelle de couleurs — le gris peut s'insérer entre le bleu et le noir et supprimer le jaune à l'autre extrémité — mais il existe toujours sept couleurs. Cette conception dominera la pensée occidentale jusqu'au 18<sup>ème</sup> siècle.
- 50 **Lucrèce** se demande si les couleurs résident dans les corps ou si c'est plutôt la lumière qui les porte.
- 1032 **Ibn al Haitham** (Alhazen) rédige son traité d'optique au Caire.  
Il attribue pour la première fois à la lumière des vitesses de propagation différentes dans l'air, l'eau, le verre et tout autre milieu transparent.
- 1195 **Innocent III** est le promoteur d'un des plus anciens canons liturgiques à propos de la couleur.
  - Blanc, pureté et innocence
  - Noir, abstinence, pénitence et affliction.
  - Rouge, passion, sacrifice, amour divin.
  - Vert (médius color) « se situe à mi chemin entre le noir le blanc et le rouge » : espérance
  - Violet (sub-niger) (peut remplacer le noir)
- 1230 **Robert Grosseteste** (1168-1253), anticipe tous les systèmes présentés sous forme de cônes doubles et fondés sur des tons de même clarté; il donne une interprétation métaphysique de la lumière et établit, pour la première fois dans l'histoire des idées, une différence entre les couleurs "incolores" (le noir, le gris et le blanc) et les couleurs véritables.  
  
**Roger Bacon** (1214-1292). Elève de Grosseteste, théologien et scientifique anglais, précurseur de la méthode expérimentale explique la formation de l'arc-en-ciel par l'action de rayons réfractés dans un milieu diaphane.
- 1305 « *De Iride et Radialibus Impressionibus* » écrit par le moine **Thierry de Freiberg** relate l'expérience consistant en la simulation des gouttes de la pluie par un ballon sphérique rempli d'eau.  
Il affirme la présence de quatre couleurs distinctement identifiables dans l'arc-en-ciel : le rouge, le jaune, le vert et le bleu. Il parle à leur propos de « couleurs moyennes » primaires et toutes susceptibles d'être mélangées ensemble
- 1436 « *De pictura* » de **Alberti** ; traité sur la Peinture faisant partie d'une trilogie sur les arts majeurs comprenant aussi "De re Aedificatoria" et "De Statua".
- 1550 Apparition des premiers prismes triangulaires en verre pour l'optique.
- 1604 **Kepler**, astronome, postule que la distinction entre couleur « réelles et irréelles » n'est pas fondée et que toutes les couleurs, exceptées le noir et le blanc, étaient transparentes.

Un dessin du Finlandais **Fortius** représente le plus ancien système de

couleurs connu. Il a été publié dans un article sur la physique. Le système à la forme d'une sphère. Le noir est placé au pôle nord et le blanc au pôle sud. Le gris occupe l'axe central. Les couleurs primaires occupent la surface et sont le rouge, le bleu, le vert et le jaune.

- 1665** « *De Lumine* »  
Découverte de la diffraction par **Grimaldi** : trois couleurs simples (rouge, jaune, bleu)
- 1666** Par ses expériences cruciales de la décomposition et de la recombinaison de la lumière blanche, **Newton** montre que la lumière blanche est composée de 7 couleurs simples (qui ne sont plus décomposables) : rouge, orangé, jaune, vert, bleu, indigo, violet. Leur ordre d'apparition dans le spectre est constant et dépend de leur angle de réfraction. La couleur entre dans le champ mathématique.
- 1703** Le médecin danois **Bartolin** note que toutes les couleurs sont également réelles, que le noir et le blanc ne sont pas des couleurs car ils ne sont pas le produit de la diffraction et que les couleurs primaires sont le jaune le rouge et le bleu. D'un autre côté, toutes les couleurs sont également irréelles, car elles n'ont pas d'existence en dehors de l'œil.
- 1722** Invention de la gravure en trichromie par le graveur allemand Jacques Christophe **LEBLOND**, au moyen de planches, jaune, rouge, bleu.
- 1743** **Buffon** publie : « *Observations sur les couleurs accidentelles et les ombres colorées* » mémoire de l'Académie Royale des Sciences. Première mention du phénomène du **contraste successif**.  
« *Lorsqu'on regarde fixement et longtemps une tache ou une figure rouge sur fond blanc, comme un petit carré de papier rouge sur un papier blanc, on voit naître autour du petit carré rouge une espèce de couronne d'un vert faible ; en cessant de regarder le carré rouge si on porte l'œil sur le papier blanc, on voit très distinctement un carré vert tendre, tirant un peu sur le bleu ; cette apparence subsiste plus ou moins longtemps, selon que l'impression de la couleur rouge a été plus ou moins forte.* » Cent ans plus tard **Chevreul** systématisera l'étude de ces phénomènes.
- 1766** « *The natural system of colors* » par le naturaliste **Moses Harris** . Premier cercle chromatique indiquant la complémentarité. (Influence Turner).
- 1783** Publication de « *Essai sur les degrés de chaleur des rayons colorés* » par l'abbé **Ronchon**. Cette étude inaugure une série de recherches qui allait aboutir à la découverte des rayons invisibles ; infra-rouges et ultra-violet.
- 1800** Suite aux recherches sur les différences de température des rayons colorés, William Herschel met en évidence que la température du spectre augmente du violet au rouge, avec un maximum au-delà du rouge hors du spectre visible. (Lumière invisible infra-rouge).  
A la même époque Johann Wilhelm Ritter, projetant un spectre solaire sur une plaque couverte de nitrate d'argent, observe que le noircissement s'étend au-delà du spectre visible du côté du violet. (ultra-violet). Ces découvertes et leurs développements par Young et Maxwell, aboutiront à l'idée que les rayons colorés ne représentent qu'une minuscule partie des ondes électromagnétiques, l'œil n'étant sensible aux rayonnements qu'entre 450 et 730 nanomètres.
- 1802** Publication de « *On the theory of light and colours* » **Thomas Young**,  
**Thomas Young** . De la découverte de pigments dans la rétine par le médecin britannique, il résulte que le fait qu'il existe trois couleurs primaires ne dépend pas des propriétés de la lumière mais des facultés de la perception.
- 1802** « *Premier mémoire sur les ombres colorées* » Par Jean-Henri **Hassenfrats** (1755 – 1827).  
Minéralogiste, assistant de Lavoisier, il introduit l'expression « **couleurs complémentaires** ».
- 1810** **Goethe** « *Zur Farbenlehre* » « *Traité des couleurs* »  
Anti newtonien, il reprend les idées d'Aristote, mais insiste sur l'aspect psychologique et phénoménologique de la couleur. Son influence se fait sentir sur Itten et Kandinsky.
- 1839** **Chevreul** : « *De la loi du contraste simultané des couleurs* ». Paris.  
Il montre la couleur dans son instabilité et sa dynamique perceptive. Son livre est réputé pour son influence sur l'impressionnisme et certains artistes modernes comme Delaunay et Albers.

**FICHE N° 27**

**MODELES CHROMATIQUES**

Si les nuanciers permettent de nommer ou caractériser de façon claire un ensemble défini de couleur, la modélisation des couleurs cherche à établir une formule ou une méthode permettant de caractériser une couleur quelconque (c'est-à-dire n'importe quelle couleur).

**Le modèle RVB**

Le modèle RVB (RGB en anglais) s'appuie sur le principe de la synthèse additive. C'est donc par la donnée d'un niveau de rouge, de vert et de bleu qu'est reconstituée une couleur. Ce modèle est celui utilisé pour l'affichage de couleurs sur un moniteur (3 faisceaux frappent la surface du tube, « éclairant » des luminophores rouges, verts et bleus). Si le modèle RVB est le plus simple pour parler couleur avec un écran, c'est aussi l'un des moins évident humainement parlant, car nous sommes habitués à composer les couleurs en mélangeant les teintes, c'est-à-dire suivant le système de synthèse soustractive.

Le modèle RVB est hélas dépendant du dispositif, ce qui signifie que le rendu d'une couleur par ce modèle sera différente d'un écran à l'autre, selon les paramètres de celui-ci.

**Le modèle CMJN**

Le modèle CMJN (CMYK en anglais) a été conçu pour l'imprimerie. Il s'appuie sur le principe de la synthèse soustractive. C'est-à-dire où un mélange de couleurs amène une résultante plus sombre.

Le système d'origine n'a que trois composantes (Cyan, Magenta, Jaune), qui théoriquement suffisent pour reproduire toutes les couleurs. Théoriquement seulement, car obtenir un gris neutre ou un noir pur sont mission impossible (il faudrait pour cela avoir des pigments parfaits).

L'introduction du noir comme 4<sup>ème</sup> composante permet de lui déléguer les gris.

**Le modèle TSL**

Le système TSL (« Teinte-Luminosité-Saturation », HLS en anglais) est une alternative au système RVB..

Il a été conçu pour faciliter le choix des couleurs.

En pratique, l'utilisateur choisi une teinte (couleur dans un cercle chromatique allant du rouge au violet, en passant successivement par l'orange, le jaune, le vert et le bleu), une luminosité (couleur plus ou moins claire) et une saturation (couleur plus ou moins intense).

Choisir une teinte par ce système est assez aisé, on est proche de ce qu'on fait avec des tubes de peinture : choix d'une couleur principale (choix de la teinte), ajout de noir ou de blanc (modifications de la luminosité), ajout de la couleur ou de gris (saturation augmentée), ajout de touches de couleurs différentes (variations de teintes).

**La synthèse additive**

C'est le principe consistant à composer une couleur par addition de lumière.

Dans une pièce plongée dans le noir, si vous éclairez un mur blanc avec un spot rouge et un spot vert, à l'endroit où les deux faisceaux se coupent, la tache lumineuse sera jaune .

Les rayons lumineux des écrans (télévisions, ordinateurs) suivent ce principe.

En synthèse additive, le mélange de deux couleurs donne toujours une couleur plus lumineuse ; la synthèse additive est propre aux objets émetteurs de lumière.

L'addition des trois couleurs primaires donne du blanc.

Le noir est une absence de couleur.

**La synthèse soustractive**

Principe consistant à composer une couleur par soustraction de lumière. La peinture et les impressions sur papier utilisent ce principe.

Les trois couleurs primaires sont le cyan, le magenta et le jaune.

L'addition des trois couleurs primaires donne du noir.

Le blanc est une absence de couleur.

**Couleur complémentaire**

Une couleur est la complémentaire d'une autre si le mélange des deux donne du blanc en synthèse additive ou du noir en synthèse soustractive.

La complémentaire d'une couleur est la même dans les deux systèmes.

**FICHE N° 28**

**CITATIONS**

« Si la matière grise était plus rose, le monde aurait moins les idées noires. »

**Pierre Dac**

« A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,  
Je dirai quelque jours vos naissances latentes. »

**Arthur Rimbaud**  
« **Voyelles** » 1870-1871

« Je lègue à mes amis  
un bleu céruleum pour voler haut  
un bleu de cobalt pour le bonheur  
un bleu d'outremer pour stimuler l'esprit  
un vermillon pour faire circuler le sang allègrement  
un vert mousse pour apaiser les nerfs  
un jaune d'or : richesse  
un violet de cobalt pour la rêverie  
une garance qui fait entendre le violoncelle  
un jaune barite : science-fiction, brillance, éclat  
un ocre jaune pour accepter la terre  
un vert Véronèse pour la mémoire du printemps  
un indigo pour pouvoir accorder l'esprit à l'orage  
un orange pour exercer la vue d'un citronnier au loin  
un jaune citron pour la grâce  
un blanc pur : pureté  
terre de Sienne naturelle : la transmutation de l'or  
un noir somptueux pour voir Titien  
une terre d'ombre pour mieux accepter la mélancolie noire  
une terre de Sienne brûlée pour le sentiment de durée »

**Vieira da Silva**  
« **Le Testament** »

« Les couleurs sont justes si les matériaux le sont.  
Les nuances créées de toutes pièces pour une gamme de stratifiés sont plus justes que celles qui imitent d'autres matériaux. Et ceci est valable pour beaucoup de choses. C'est un peu la question des vraies et des fausses briques, compte-tenu qu'une brique peut aussi être une idée. Mais les couleurs intrinsèques des matériaux ne sont pas exclusives. Dire que l'orange d'un minium de plomb est *aussi* une couleur, c'est pouvoir l'associer à un vert Véronèse de Winsor & Newton ou à un noir d'imprimerie . »

**Jean Glibert**  
« **Conversation** » 1997

- 1856** « *The grammar of ornament* » ouvrage encyclopédique de l'architecte anglais **Owen Jones**. Il y prescrit certaines règles de couleurs appliquées à l'architecture. C'est également lui qui crée la polychromie intérieure du « Cristal Palace ».
- 1860** **James Clerk Maxwell** fait la démonstration de la décomposition de l'image en trois primaires, par la projection superposée de trois diapositives en noir et blanc munies de filtres respectivement, rouge, bleu, vert.
- Atlas des teintes anciennes détaillant 17.400 couleurs naturelles et artificielles, accompagné de : *Exposé d'un moyen de définir et de nommer les couleurs d'après une méthode précise et expérimentale* - par **Chevreul**.
- 1864** « *Optique physiologique* » de **Hermann von Helmholtz** (médecin et physiologiste allemand) développe les thèses de **Young**, donnant une explication très complète du fonctionnement de l'œil en relation avec la sensation colorée. Il met en évidence la différence entre mélanges additifs et soustractifs.
- 1865** **Charles Cros** et **Louis Ducos du Hauron** présentent le même jour à la société française de photographie leur méthode trichrome de reproduction indirecte des couleurs par soustraction.
- 1874** **Ewald Hering** présente son « **Natural Color System** » basé sur l'idée de six couleurs phénoménologiques « blanc (W), noir (S), jaune (Y), rouge (R), bleu (B), et vert (G).
- 1878** **Helmholtz** publie « L'optique et la peinture »
- 1879** « *Modern Chromatics* » d' **Ogen Rood**, physicien et peintre américain. Distinction entre les mélanges additifs (lumières) et soustractifs (pigments). Il popularise les travaux de Young et Helmholtz auprès des artistes. Couples complémentaires : Vert/pourpre, rouge-orangé/cyan, et jaune/bleu-violet. Accorde une grande importance au pointillisme, influence Seurat et Van Gogh.
- 1888** Le docteur Verry, médecin ophtalmologue suisse, à l'autopsie de l'un de ses malades ayant perdu la vision colorée (achromatopsie), découvre une tumeur située hors de l'aire visuelle primaire V1. Il conclut à l'existence d'un centre du sens de la couleur, dans le lobe occipital V4.
- 1903** Autochrome, premier procédé de couleur photographique à l'échelle industrielle inventé par les frères **Lumière**.
- 1915** USA, système **Munsell** de classement des couleurs.
- 1925** Kodak annonce le Kodacolor, commercialisé en 1928.
- 1950** Skira, séries, *Peinture-Couleur-Histoire*, premiers livres d'art entièrement en couleurs.
- 1959** **Edwin Land** propose une théorie de la vision des couleurs incluant le rôle de la rétine et celui du cortex cérébral (théorie dite rétinex).
- 1963** Création du papier Cibachrome, procédé photographique par décoloration. remarquable par l'intensité et la stabilité des teintes.
- Albers**: publication de « *Interaction of Color* » son oeuvre pédagogique élaborée à l'université de Yale. Exposition de son « *Hommage au carré* » au musée d'art moderne de New-York.
- 1969** Publication de la recherche ethno-linguistique de **Berlin et Kay** sur l'apparition des termes de couleur « *Basic Color Terms* »  
 Les termes de couleurs apparaîtraient dans les langues, suivant un ordre universel.  
 1- Blanc/noir, 2- Rouge, 3- jaune ou vert, 4- Vert ou jaune, 5- Bleu, 6- brun, 7- pourpre, gris, orangé, rose.
- 1981** Prix Nobel de médecine à David Hubel et Torsten Wiesel pour leurs études des mécanismes biologiques de vision des couleurs.
- 1986** La structure moléculaire des pigments visuels et leurs mécanismes ADN sont identifiés par Jeremy Nathans et David Hogness à l'université de Stanford (USA).

**FICHE N° 28**

**CITATIONS**

« Si la matière grise était plus rose, le monde aurait moins les idées noires. »

**Pierre Dac**

« A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,  
Je dirai quelque jours vos naissances latentes. »

**Arthur Rimbaud**  
« **Voyelles** » 1870-1871

« Je lègue à mes amis  
un bleu céruleum pour voler haut  
un bleu de cobalt pour le bonheur  
un bleu d'outremer pour stimuler l'esprit  
un vermillon pour faire circuler le sang allègrement  
un vert mousse pour apaiser les nerfs  
un jaune d'or : richesse  
un violet de cobalt pour la rêverie  
une garance qui fait entendre le violoncelle  
un jaune barite : science-fiction, brillance, éclat  
un ocre jaune pour accepter la terre  
un vert Véronèse pour la mémoire du printemps  
un indigo pour pouvoir accorder l'esprit à l'orage  
un orange pour exercer la vue d'un citronnier au loin  
un jaune citron pour la grâce  
un blanc pur : pureté  
terre de Sienne naturelle : la transmutation de l'or  
un noir somptueux pour voir Titien  
une terre d'ombre pour mieux accepter la mélancolie noire  
une terre de Sienne brûlée pour le sentiment de durée »

**Vieira da Silva**  
« **Le Testament** »

« Les couleurs sont justes si les matériaux le sont.  
Les nuances créées de toutes pièces pour une gamme de stratifiés sont plus justes que celles qui imitent d'autres matériaux. Et ceci est valable pour beaucoup de choses. C'est un peu la question des vraies et des fausses briques, compte-tenu qu'une brique peut aussi être une idée. Mais les couleurs intrinsèques des matériaux ne sont pas exclusives. Dire que l'orange d'un minium de plomb est *aussi* une couleur, c'est pouvoir l'associer à un vert Véronèse de Winsor & Newton ou à un noir d'imprimerie . »

**Jean Glibert**  
« **Conversation** » 1997

**FICHE N° 29**

**CITATIONS II**

« Ca fait des décennies que les cartes postales recadrent les oeuvres, c'est une infamie que personne ne dénonce, plus personne ne cherche le morceau manquant mais ça n'est rien par rapport à ce que la numérisation des images est en train de produire. La texture des choses s'est pixelisée, c'est pour ça que le musée est une forme usée et en même temps une forme de plus en plus nécessaire. »

**Christian Bernard**  
**In les Inrockuptibles, 2016**

« Un ton seul n'est qu'une couleur, deux tons c'est un accord, c'est la vie. »

**Henri Matisse**

« On croit que nous vivons que par nos sens et que le monde des apparences nous suffit. On nous prend pour des enfants qui s'enivrent de couleurs chatoyantes et qui s'amuse avec les formes comme avec des poupées. L'on nous comprend mal. Les lignes et les nuances ne sont pour nous que les signes de réalités cachées. Au delà des surfaces, nos regards plongent jusqu'à l'esprit, et quand ensuite nous reproduisons des contours, nous les enrichissons du contenu spirituel qu'ils enveloppent. »

**Auguste Rodin**

« A l'analyse, le blanc, que l'on considère comme une non-couleur, est comme le symbole d'un monde où toute les couleurs se sont évanouies. (...) Il en tombe un silence qui court à l'infini comme une froide muraille, infranchissable, inébranlable. Le blanc sur notre âme, agit comme le silence absolu. »

**Vassily Kandinsky**  
**Du spirituel dans l'Art**

« Mes tableaux sont bien des façades. J'ouvre parfois une porte et une fenêtre ou deux portes et deux fenêtres. Je ne le fais qu'avec ruse. Il y a plus de force à dire peu qu'à dire plus. »

**Mark Rothko**  
**Conférence 1958**



**FICHE N° 30**

**BIBLIOGRAPHIE**

- Art en Théorie 1900-1990  
C. Harrison et P. Wood  
Ed. Hazan, Paris, 1997
- Art Now Vol.2  
*The New Directory to 136 international contemporary artists*  
Uta Grosenick  
Ed. Taschen, Cologne, 2005
- L'Art d'aujourd'hui  
B. Riemschneider, U. Grosenick  
Ed. Taschen, 2001
- L'Art d'aujourd'hui  
Edward Lucie-Smith  
Ed. Bookings International, Paris, 1996
- L'Art du XXème siècle  
Museum Ludwig Cologne, Collectif  
Ed. Taschen, Cologne, 1996
- 50 ans d'art contemporain  
Collectif de l'Ecole du Louvre  
Ed. Réunion des Musées Nationaux, 1995
- Dictionnaire international de la sculpture moderne & contemporaine  
Alain Monvoisin  
Ed. du Regard, Paris, 2008
- Installations  
*L'art en situation*  
N. de Oliveira, N. Oxley et M. Petry  
Ed. Thames & Hudson, Londres, 1994
- Le Nouveau Réalisme  
Gérard Durozoi  
Ed. Hazan, Paris, 2007
- Une histoire de l'art du XXème siècle  
Bernard Blistène  
Ed. Beaux Arts SA, Paris, 1999
- Pop Art  
T. Osterwold  
Ed. Taschen, 1991
- Rencontres 9 James Turrell  
Almine RECH  
Ed. Images Modernes, Paris, 2005

Site internet et liens

<http://www.wikipedia.org>  
<http://territoiredessens.blogspot.be/>, le blog de Andrée Anne Dupuis Bourret.  
<http://www.pinterest.com>  
<http://www.artactuel.com>  
<http://pinterest.com/daniellinze/installations>  
[http://pinterest.com/daniellinze/art\\_moderne\\_et\\_contemporain](http://pinterest.com/daniellinze/art_moderne_et_contemporain)

**FICHE N° 31**

**BIBLIOGRAPHIE COULEUR**

- Histoire des couleurs  
M. Brusatin  
Ed. Champs Flammarion, Paris, 1997
- Les matériaux de la couleur  
Delamare et Guineau  
Ed. Gallimard, coll. Découvertes, Paris
- Bleu, Histoire d'une couleur  
M. Pastoureau  
Ed. Seuil, 2000
- La couleur  
M. Deribere  
Ed. P.U.F, coll. Que sais-je?, Paris
- L'interaction des couleurs  
J. Albers  
Ed. Hazan, 2008
- Art de la couleur  
J. Itten  
Ed. Dessain et Tolra, Paris, 1990
- La couleur dans l'Art  
John Gage  
Ed. Thames & Hudson, Londres, 2006
- Dictionnaire des couleurs de notre temps  
*Symbolique et société*  
M. Pastoureau  
Ed. Bonneton, 1992
- La couleur dans la peinture moderne  
G. ballas  
Ed. Adam Biro, 1997
- Histoire vivante des couleurs  
Ph. Ball  
Ed. Hazan, Paris, 2005
- Ecrit sur l'art/1  
*La pensée créatrice*  
P. Klee  
Ed. Dessain et Tolra, Paris, 1980
- Du spirituel dans l'art  
W. Kandinsky  
Ed. Denöel, coll. Folio, 1989
- Rencontres 9 James Turrell  
Almine RECH  
Ed. Images Modernes, Paris, 2005
- Cours de couleur  
Prof. J.P. Clemens  
A.R.B.A.

Site internet et liens

<http://www.wikipedia.org>  
<http://www.pantone.com>  
<http://www.colorsystm.com>  
<http://www.code-couleur.com>