

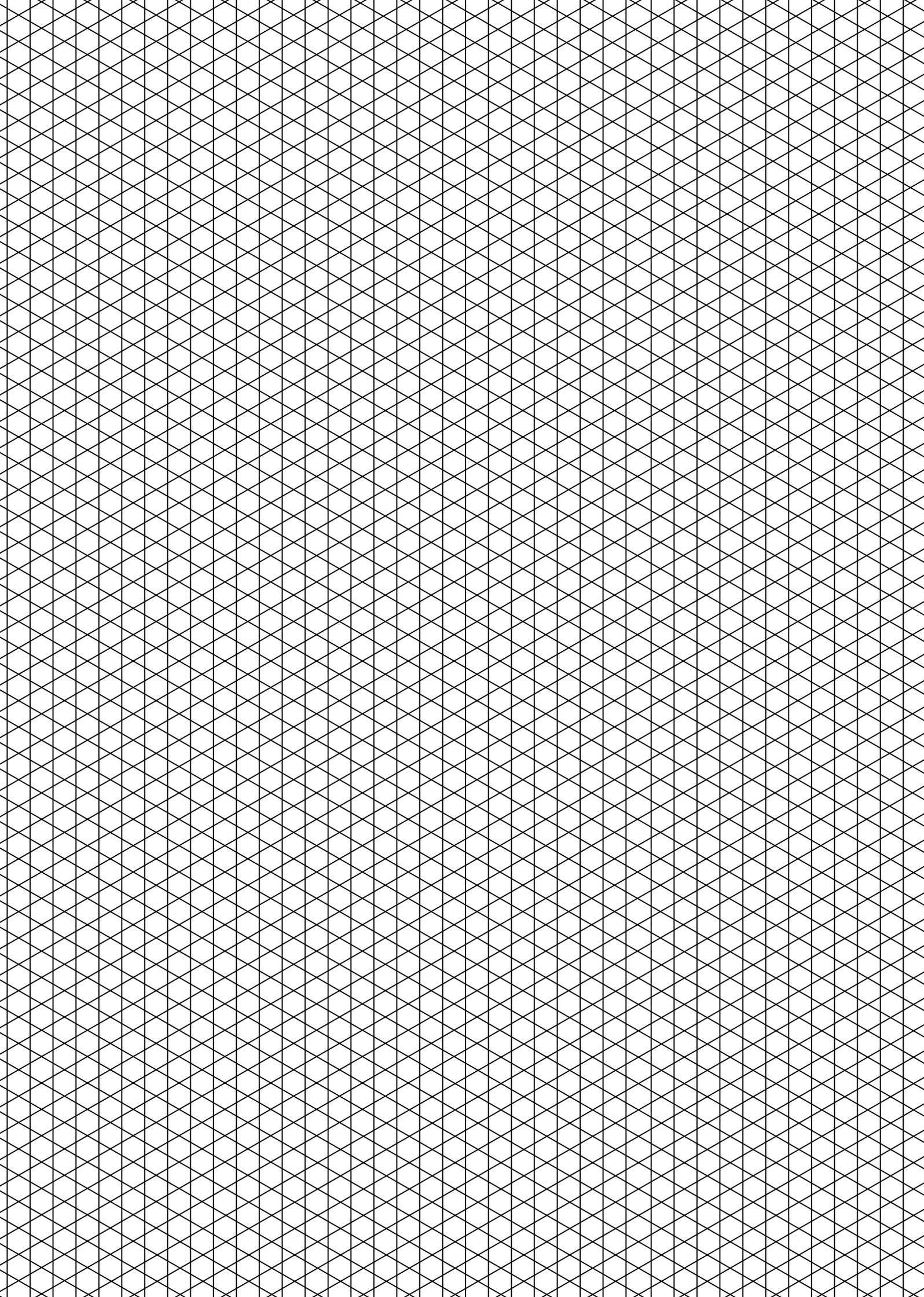
DOSSIER DE PRESSE

28.04. → 20.08.18

couples 1900
1950
modernes

centrepompidou-metz.fr
#couplesmodernes





SOMMAIRE

INTRODUCTION	2
PARCOURS DE L'EXPOSITION	4
1. RYTHME EN LIBERTÉ	4
2. ESPACE PARTAGÉ	12
3. AMOUR RÉINVENTÉ	18
4. NATURE ILLUMINÉE	26
SCÉNOGRAPHIE DE L'EXPOSITION	31
CATALOGUE	31
PROGRAMMATION ASSOCIÉE	32
LES PARTENAIRES	34
VISUELS PRESSE	36

INTRODUCTION

« **RENCONTRE – Quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit ? du nécessaire ?** »¹

L'exposition *Couples modernes* explore plus de quarante rencontres essentielles ou contingentes entre des couples de créateurs, de 1900 à 1950.

Dans son essai-manifeste, « Beaubourg, un musée où explosera la vie », Pontus Hulten envisageait dès 1974 l'art comme « une catalyse et un transfert d'énergie amoureuse » et les musées comme des « lieux de grande concentration sensuelle ». Il ouvrait la voie à des expositions proposant de relire l'histoire de l'art sous l'angle de l'érotisme ou du genre, telles que *fémininmasculin. Le sexe de l'art*, en 1995, démontrant qu'au-delà d'un simple sujet ou motif artistique, le genre est partie prenante des processus de l'art lui-même dont les productions n'ont eu de cesse de brouiller les déterminismes biologiques et culturels. En 2009, l'exposition *elles@centrepompidou* a prolongé cette réflexion, donnant la parole aux artistes femmes des collections du Centre Pompidou, afin d'écrire l'histoire de l'art avec « elles » seules – « elles » qui n'ont été étrangères à aucune des révolutions plastiques de leur temps, mais qui ont été souvent maintenues dans l'ombre ou l'invisibilité. Avec *Couples modernes*, le Centre Pompidou-Metz poursuit cette recherche et propose une relecture de la modernité à travers le prisme du tandem amoureux.

« Ne pas s'embarrasser de trop de poids, de trop de choses à faire, de ce qu'on appelle une femme, des enfants, une maison de campagne, une automobile » : ce credo libertaire de Marcel Duchamp, héraut solitaire de l'avant-garde moderne, réfute l'idée conventionnelle du couple pour faire de l'art, confondu avec la vie, une machine désirante. La relation à deux devient, à l'instar du jeu d'échecs pour Duchamp, « ce mouvement de pièces se mangeant l'une l'autre », une passion charnelle et intellectuelle, une dyade secrète comme celle qu'il forma avec l'artiste brésilienne Maria Martins, un processus

de révélation, un partage de liberté, offrant à l'art une intensité qui le conduit au dépassement des limites imposées. À l'image du couple clandestin formé par Duchamp et Martins, l'exposition *Couples modernes* explore le processus créatif généré par les relations amoureuses, passionnées, complexes, parfois subversives, qui unissent les artistes de la première moitié du XX^e siècle. Qu'ils soient officiels, exclusifs ou libres, ces couples rassemblent non seulement des peintres, sculpteurs, photographes, poètes, écrivains, musiciens et danseurs, mais aussi des architectes et designers. Ces derniers érigent l'architecture, nouvelle unité organique, sous des traits encore inexplorés. Machine à habiter, réceptacle d'intimités régénérées, la maison ne se veut plus simple abri, mais dévoile désormais les états d'âme du couple, transcendant la géométrie, devenant une demeure d'immensités partagées. Ces couples constituent à eux seuls des zones fertiles d'échange, de confrontation et d'influence où fructifient œuvres, concepts et mouvements, comme l'orphisme autour de Robert et Sonia Delaunay ou le rayonnisme de Mikhaïl Larionov et Natalia Gontcharova. Au-delà de la dimension sentimentale, l'exposition révèle des collaborations et des figures méconnues ou restées dans l'ombre de l'histoire de l'art, telle Benedetta Cappa, fondatrice du tactilisme avec son célèbre époux Filippo Tommaso Marinetti, qui fut le premier à reconnaître la puissance créatrice de son génie et de son œuvre, allant jusqu'à formuler l'injonction suivante : « Tu dois travailler pour toi, pour moi, pour nous. » L'exposition ambitionne d'apporter un éclairage essentiel sur l'évolution des formes esthétiques, de la pensée et des mœurs des protagonistes de l'art moderne. C'est la notion même de modernité qui est questionnée à travers le prisme de cette cellule organique, protéiforme et créatrice formée par le couple d'artistes qui, pour certains, dans ces temps de bouleversements politiques et identitaires marqués par deux guerres, offre une plage de liberté, la matrice protectrice d'une « co-intelligence des contraires » que Marcel Duchamp entendait cultiver.

¹ Enquête surréaliste dans *Minotaure*, 1933, dans André Breton, en collaboration avec Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938



*Dorothea Tanning et Max Ernst avec sa sculpture,
Capricorn, 1947*

Photograph by John Kasnetsis

© John Kasnetsis

© Adagp, Paris, 2018

COMMISSARIAT :

Emma Lavigne, Directrice, Centre Pompidou-Metz

Jane Alison, Head of Visual Arts, Barbican Centre, Londres

Elia Biezunski, Chargée de mission auprès de la directrice, Centre Pompidou-Metz

Cloé Pitiot, Conservatrice, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne

Chargée de recherches et d'exposition :

Pauline Créteur, Centre Pompidou-Metz

À Londres, *Couples modernes*, du 10 octobre 2018 au 27 janvier 2019, coïncidera avec le centenaire du droit de vote des femmes britanniques et sera l'une des composantes majeures de la saison du Barbican Centre, Londres, The Art of Change. Parmi l'exploration des dialogues créatifs nourris par plus de quarante couples, perceptibles à travers huit cents œuvres et cent documents environ, cette coproduction permet de révéler des couples d'artistes anglais méconnus en France, tels Barbara Hepworth et Ben Nicholson, Eileen Agar et Paul Nash ou encore la nébuleuse du Bloomsbury Group, communauté d'artistes dont la liberté de mœurs et de création a été particulièrement influente, et réunissant notamment Virginia et Leonard Woolf, Clive et Vanessa Bell, Roger Fry, et Duncan Grant.

Contact presse : Barbican Centre, Londres
Ann Berni
Téléphone : +44(0) 20 7382 7169
ann.berni@barbican.org.uk

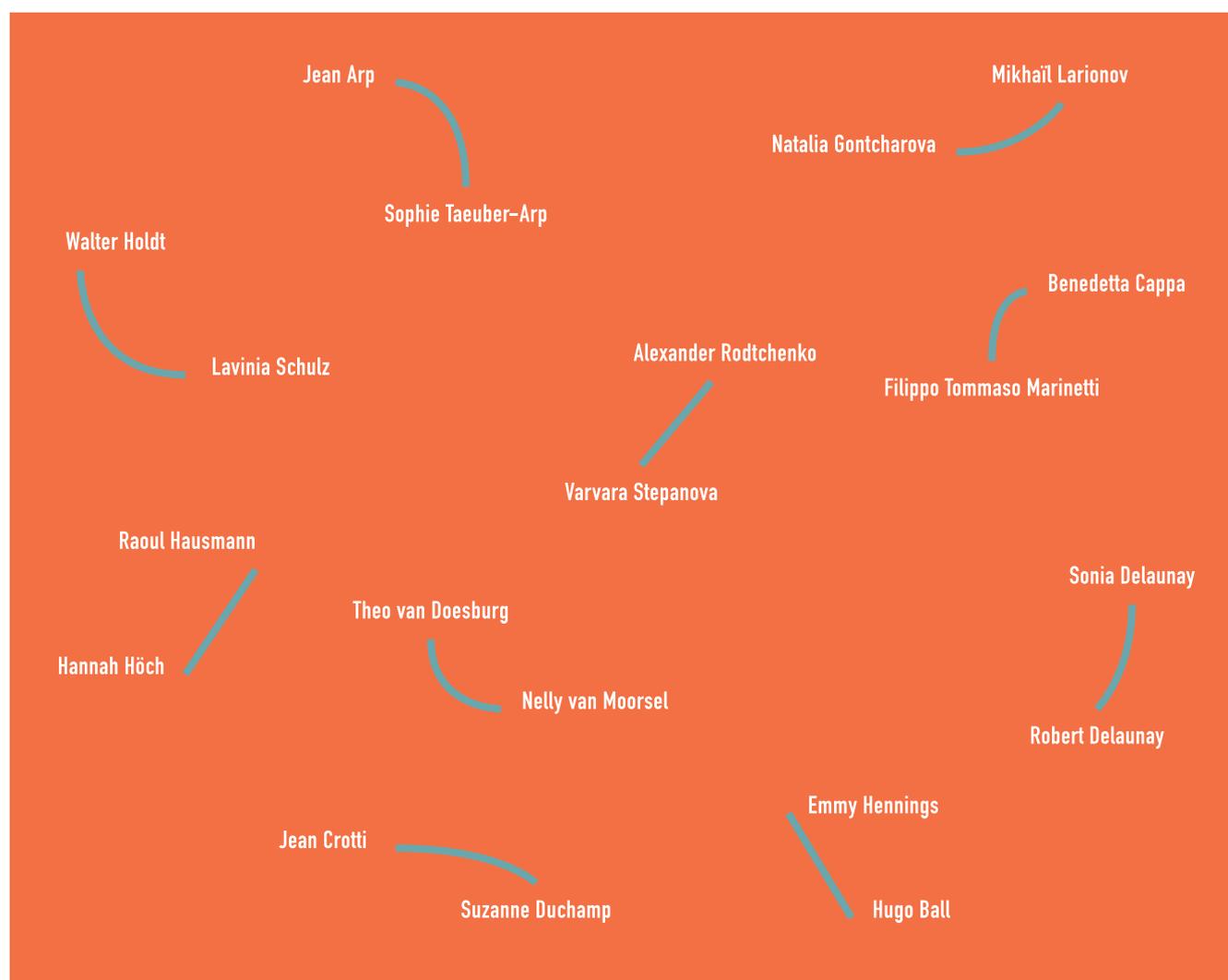
Exposition du 10 octobre 2018 au 27 janvier 2019

barbican

PARCOURS DE L'EXPOSITION

1. RYTHME EN LIBERTÉ

« L'art total : des tableaux, de la musique, des danses, des poèmes – nous y voilà », note Hugo Ball dans son *Journal* évoquant une des soirées dada au Cabaret Voltaire. Cette scène éphémère ouverte le 5 février 1916 à Zurich synthétise et réalise les aspirations de Hugo Ball et de sa compagne Emmy Hennings, alors que l'Europe est foudroyée par la guerre. « Notre cabaret est un geste », précise-t-il, une pensée activée, un processus de prise de position, de transformation du monde. La quête d'un art total, exprimée par la fusion de leur couple et de leur talent, est, à l'image du monde, un collage nécessairement hétérogène d'images détournées, de mots libérés, stridences sonores, cris primordiaux, rythmes et gestes éclatés, qu'ils composent avec Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco, Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp. À l'instar de Dada, tout un pan de l'avant-garde européenne tente de mettre ses visions créatrices au diapason de l'onde de choc de la modernité, de ce concept ambivalent de « moderne » que Baudelaire envisageait fondamentalement comme « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immobile ». Ces artistes tissent un réseau contaminant et accéléré de flux qui traduit les convulsions des corps, l'éclatement des structures patriarcales de la société, les commotions de l'histoire et tentent d'incarner, dans l'urgence du présent, des rêves d'utopies et d'espairs partagés. L'aspiration révolutionnaire à l'avènement d'une nouvelle communauté, à une libération de l'individu disloque les contours et les normes de la société et du couple. L'art, pour reprendre les mots de Raoul Hausmann à propos de Dada, devient « une nouvelle manière de vivre, une forme de mobilité interne ».



FOCUS



Minya Diez-Dührkoop Tanzmaske "Toboggan Frau" und "Toboggan Mann" von Lavinia Schulz 1924
© MKG, Museum für Kunst und Gewerbe
Hamburg

Walter Holdt et Lavinia Schulz

En 1920, la danseuse et costumière Lavinia Schulz rencontre et épouse Walter Holdt, lui-même talentueux danseur, alors qu'elle travaille avec Lothar Schreyer, fondateur du théâtre expressionniste Sturm-Bühne. Considérant que l'expressionnisme n'est pas la voie à suivre, car il « fonctionne avec les machines et l'industrie » qu'il méprise, le couple s'éloigne des cercles artistiques et de toute logique financière pour créer son propre univers scénique, à la fois abstrait et organique, inspiré de fables nordiques et de mysticisme. Schulz et Holdt peuplent la scène de personnages masqués, les *Maskentänzer*, à la fois grotesques et ludiques, à la gestuelle très intense. Le mode d'utilisation des couleurs laisse penser que leurs costumes sont inspirés des théories sur la couleur et les symboles de Johannes Itten, professeur du Bauhaus où il est mis au ban par élèves et professeurs à cause de sa pratique du zoroastrisme, fondé par Zarathoustra sur un principe de dualité du monde. Par ailleurs, ils développent leurs propres danses et Schulz crée son système de notation chorégraphique pour les danseurs qui travaillent parfois avec eux.

Après quatre années de vie commune consacrée à l'art et à la scène, les relations conflictuelles notamment causées par l'incompatibilité entre l'état dépressif de Holdt et l'émotivité exacerbée de Schulz, ainsi que l'extrême pauvreté du couple dans le contexte inflationniste de l'Allemagne de Weimar, mènent au double drame de juillet 1924, lorsque Lavinia Schulz tue Walter Holdt avant de se suicider.

Natalia Gontcharova et Mikhaïl Larionov

« Nous nous peinturlurons car un visage net est répugnant, car nous voulons proclamer l'inouï, nous reconstruisons la vie et portons au pinacle l'existence de l'âme démultipliée de l'homme. »

Mikhaïl Larionov, Manifeste *Pourquoi nous nous peinturlurons*, 1913

« L'art pour la vie, et plus encore : la vie pour l'art ! »

Mikhaïl Larionov, Manifeste *rayonniste*, 1913

Natalia Gontcharova et Mikhaïl Larionov se rencontrent en 1900 à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, où Larionov persuade Gontcharova d'abandonner la sculpture et de se consacrer à la peinture, qu'il conçoit comme principe à l'origine de la vie-même.

Ils fondent le rayonnisme, mis à l'honneur dans notre exposition, à l'automne 1912 et en signent le manifeste avec d'autres peintres en 1913. Ce mouvement éphémère est crucial parmi les expérimentations artistiques menant à l'abstraction en Russie, qu'ils considèrent comme « le plus grand centre artistique du monde ».

Avec le rayonnisme, Gontcharova et Larionov pensent rendre son indépendance à l'art russe et à la peinture en général. En effet, ils



Mikhail F. Larionov *Portrait de Nathalie Gontcharova* 1907

© Collection of Vladimir Tsarenkov, London

© Adagp, Paris, 2018

proclament « la véritable libération de la peinture, qui vit dès lors uniquement d'après ses propres lois ». Le manifeste du rayonnisme questionne la représentation de l'objet dans le contexte de la découverte des rayons X. Larionov y affirme que : « L'objet en tant que tel, nos yeux ne le voient pas. Nous percevons une somme de rayons qui partent d'une source de lumière, qui sont réfléchis par l'objet et qui tombent dans notre champ de vision. De ce fait, si nous cherchons à peindre littéralement ce que nous voyons, nous devons représenter la somme des rayons réfléchis par l'objet. » Ainsi, le rayonnisme est selon lui la manière de faire une peinture « proprement réaliste ».

À travers ce nouveau mouvement, la réalité est ainsi reconsidérée et, dans le flux incessant et dynamique de rayons, c'est la vie elle-même que le couple célèbre. En effet, en proclamant la libération de la peinture, celle-ci sort des limites de la toile et recouvre les corps et visages, afin de fusionner l'art et la vie. Cette union entre la peinture et l'existence est théorisée dans un deuxième manifeste, *Pourquoi nous nous peinturlurons*, que Larionov publie en 1913 avec son ami poète Ilya Zdanevitch. Le couple pionnier, considérant que l'art peut révolutionner la vie, déambule, avec Zdanevitch et Le-Dantu notamment, dans les rues de Moscou avec le visage peint. Dès le début des années 1910, ils élaborent des jeux de rôles, sorte de proto-performances, et diffusent le rayonnisme dans les éditions avant-gardistes de leurs amis du Cercle des poètes modernes russes, et plus largement dans la vie quotidienne, afin de bouleverser l'ordre établi et les conventions sociales.

Benedetta Cappa et Filippo Tommaso Marinetti

« Plaisir du coup de coude rythmique : se caresser l'un l'autre les coudes. Cette sorte de danse doit remplacer les danses rancées que l'on a connues jusqu'à maintenant. »

Benedetta Cappa, *Théorie de l'immédiat contre les nuances*, vers 1924-1925

« Intensifiez les communications et les fusions des êtres humains. Détruisez les distances et les barrières qui les séparent dans l'amour et dans l'amitié. Donnez la plénitude et la beauté totale à ses deux manifestations essentielles de la vie : l'Amour et l'Amitié. »

Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du tactilisme*, 1921

La libération de l'écriture est au cœur du projet futuriste de Filippo Tommaso Marinetti qui, dès 1912, envisage la poésie comme un infra-langage libéré des conventions du beau, une exaltation de la vie moderne dynamisée par la vitesse. Il désarticule l'alphabet, dynamite la syntaxe et détruit la linéarité de l'écriture. Benedetta Cappa, qu'il rencontre en 1918 dans l'atelier de Giacomo Balla dont elle est l'élève, oriente les recherches futuristes dans la voie de la psychologie et de la spiritualité humaine. Ses « synthèses graphiques » s'inspirent de compositions des mots en liberté pour figurer un « corps mental », affranchi des mots eux-mêmes. La dynamique amoureuse du couple que Marinetti forme avec Benedetta Cappa est essentielle pour saisir les enjeux et contradictions de Marinetti comme l'évolution du futurisme. Après la fougue destructrice qui anima le poète des mots en liberté, l'œuvre de Cappa s'affirme progressivement comme une inflexion sous-jacente, avec le tactilisme, développé par le couple dès 1921 dans un contexte d'après-guerre et d'avènement du fascisme. Le futurisme bifurque vers la découverte optimiste de nouveaux sens et de la volupté, prônant un regain de communication spirituelle et physique, d'amour et d'amitié. Au début des années 1930, en pleine dictature fasciste, la fascination du couple pour la vision aérienne et sa traduction picturale incarnent l'image de la modernité triomphante pourtant infléchie par les ambivalences politiques du projet futuriste. Le mouvement prend alors une tournure plus officielle et rencontre la propagande en faveur des exploits de l'aviation italienne célébrés par Mussolini, pourtant hostile à la dimension « cosmopolite » du futurisme mais désireux d'impulser une culture novatrice et nationaliste.



STUDIO LUXARDO DI ROMA (Elio LUXARDO, dit)

Filippo Tommaso Marinetti et Benedetta Cappa Marinetti dans leur appartement de la Piazza Adriana, Rome

Beinecke Rare Book & Manuscript Library

Photo :© Filippo Tommaso Marinetti Papers. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library



Filippo Tommaso Marinetti et Benedetta Cappa *Sudan-Parigi*, 1920

© Collection privée



Robert Sennecke, *Sans titre*, (Hannah Höch et Raoul Hausmann à la Première foire internationale Dada, Berlin, Cabinet d'art du Dr Otto Burchard), 1920
 Berlinische Galerie, Berlin

Raoul Hausmann, Hannah Höch et Til Brugman

« Je suis intéressée par l'élimination des fermes délimitations que nous, êtres humains sommes si assurément enclins à ériger autour de tout ce qui nous est accessible »

Hannah Höch dans l'avant-propos du catalogue de sa première exposition personnelle, La Haye, Kunstzaal De Bron, 1929

« S'il ne se réoriente pas de la simple justice économique à une justice sexuelle pour autoriser les femmes à être enfin des femmes, l'esprit masculin est voué à une dégradation complète. »

Raoul Hausmann, *Zur WeltRevolution*, 10 juin 1919

La vie et la carrière artistique de Hannah Höch sont marquées par deux relations amoureuses qui jouent un rôle déterminant dans son évolution. Elle rencontre d'abord le « dasophe » Raoul Hausmann en 1915. C'est lors de vacances ensemble en 1918 que le dadaïste, avec Hannah Höch, aurait inventé la technique du photomontage qui est une des caractéristiques du mouvement anti-artistique Dada, né en 1916 en réaction à la Première Guerre mondiale. Les images découpées et collées mettent en œuvre la collision d'éléments hétérogènes qui permettent de favoriser la créativité et la connaissance, par la destruction productive des images. Hannah Höch l'a bien compris et va produire, pendant plusieurs décennies, de formidables photomontages faisant preuve d'une grande dextérité et d'une riche imagination. Son emploi

chez Ullstein Verlag, maison d'édition qui popularise les magazines illustrés, lui permet d'exploiter la technique du photomontage de manière très indépendante. Elle s'en sert notamment pour exprimer son cynisme et sa critique face à la défaite de la Première Guerre mondiale et surtout face à la république de Weimar. Le photomontage est également révélateur de la réflexion de Höch et Hausmann sur une révolution sociale qu'ils veulent voir poindre. Selon eux, celle-ci doit nécessairement s'accompagner d'une révolution sexuelle renversant le patriarcat, à l'heure où les soldats reviennent de la guerre, les femmes allemandes obtiennent le droit de vote en 1918 mais se voient retirer les postes qu'on leur avait confiés alors que les hommes étaient au front. C'est en tant que porte-étendard de l'homme nouveau et de la femme nouvelle qu'ils présentent leurs travaux à la célèbre Foire internationale Dada de Berlin en 1920, où Hausmann impose la présence de Hannah Höch, seule femme artiste à y présenter son travail. Raoul Hausmann théorise son souhait de créer une nouvelle manière d'être en couple, en dehors des normes bourgeoises du mariage, dans *Zur WeltRevolution*. Influencé par les idées d'Otto Gross et de Franz Jung qui considèrent l'organisation patriarcale de la famille comme responsable de l'état de la société, il invite les femmes à se libérer du « concept de possession dans la famille » et prône leur « droit à disposer de [leur] propre corps ». Il restera marié tout au long de sa relation compliquée avec l'artiste, qui prend fin en 1922.

C'est au cours de sa relation avec l'écrivaine hollandaise Til Brugman, entre 1926 et 1935, que les recherches de Höch sur le couple, le genre et la femme nouvelle, source de libération et de renouvellement de la société, se développent davantage. Les deux femmes se rencontrent par l'intermédiaire de Kurt Schwitters et, très vite, le motif du couple de femmes apparaît dans le travail de Höch. Til Brugman, liée au groupe *De Stijl* et qui a une position plus affirmée que Hannah Höch concernant son homosexualité, accompagne l'artiste dans ses réflexions sur l'identité et la diversité sexuelles.

Theo van Doesburg et Nelly van Moorsel

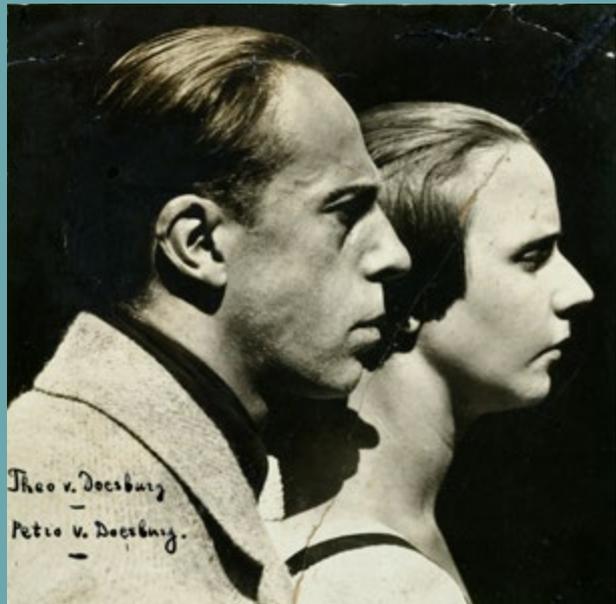
« Je jette mon squelette dans le jardin et je danse la sarabande. »

I. K. Bonset (Theo van Doesburg, dit), *Manifeste*, Pays-Bas, 19 janvier 1921 (*Dadaglobe*, Paris, 1921), non publié

« Van Doesburg m'a transformée de l'intérieur comme de l'extérieur. Ceux qui le connaissent savent qu'il peut tirer le meilleur de toutes les choses et personnes qui l'entourent. Il pouvait éveiller son entourage ; il savait comment le transformer. Il est parvenu à réveiller ma personnalité. »

Nelly van Doesburg, in *Memoires*, RKD archive, inv. No. 3

Nelly van Doesburg, pianiste de formation classique, découvre la revue *De Stijl* dès ses prémises. Fondée à Leide en 1917 par Theo van Doesburg pour diffuser internationalement les théories et les expériences des membres du mouvement éponyme, elle regroupe principalement autour de son fondateur, Piet Mondrian, Gerrit Rietveld, Vilmos Huszár, Georges Vantongerloo, Bart van der Leek et J. J. P. Oud. Leur aspiration à un style universel et



Lucia Moholy *Double portrait of Theo and Nelly van Doesburg*
septembre 1921

Photo collection RKD – Netherlands Institute for Art History, The Hague
© Adagp, Paris 2018



Theo Van Doesburg (Christian Emil Kuepper, dit)
Portrait of Péto (Nelly van Doesburg), en profil 1919
Museum De Lakenhal, prêt du Collection Cultural
Heritage Agency of the Netherlands.

à une alliance de l'architecture aux autres arts se traduit par un vocabulaire géométrique et coloré élémentaire. Nelly van Moorsel décrit sa rencontre avec Theo van Doesburg lors du vernissage de la Section d'or à La Haye, le 10 juillet 1920, comme un véritable « coup de foudre ». Ensemble, ils visitent des expositions et se rendent à des concerts qui font découvrir l'avant-garde à Nelly. Theo renouvelle le style vestimentaire de sa compagne et transforme jusqu'à sa coupe de cheveux et son maquillage pour la métamorphoser en une véritable « new woman », archétype de la femme moderne émancipée. Dès 1921, ils se produisent ensemble en Belgique et en Allemagne à travers plusieurs conférences-concerts. Le couple diffuse également aux Pays-Bas les théories et le répertoire musical dadaïste, futuriste et de *De Stijl*. Sous le nom de « Péto », Nelly interprète notamment les compositions de Vittorio Rieti, Jakob van Domselaer, Erik Satie, Francis Poulenc et Nino Formoso, lors de multiples soirées entre 1922 et 1923, où elle se voit décerner le titre d'« indispensable instrument de musique dadaïste de l'Europe ». Theo van Doesburg relaie les productions de Dada dans sa revue *De Stijl* et y publie dès 1920 ses propres collages et poèmes dadaïstes qu'il signe du pseudonyme d'I. K. Bonset. C'est sous ce même nom d'emprunt, en qualité de « gérant littéraire », allié à Theo van Doesburg « mécanicien plastique », qu'il crée entre 1922 et 1923 la subversive revue dadaïste *Mécano*.

Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp

« Chacun pour soi, ou en commun, nous brodions, tissions, peignons, réalisons des collages, des tableaux géométriques et statiques. [...] Dans les grandes broderies, tissages, peintures, collages, que nous exécutions en commun, nous tentions humblement de nous rapprocher du pur rayonnement de la réalité. »

Jean Arp, *On my way. Poetry and Essays, 1912-1947, 1948*

Lorsque Jean Arp et Sophie Taeuber se rencontrent en 1915 au cours d'une exposition de Jean Arp à Zurich, il réalise déjà des œuvres textiles, technique traditionnellement attribuée aux femmes, et impressionne cette spécialiste des arts décoratifs par sa présentation de réalisations alors considérées comme mineures aux côtés de celles associées aux Beaux-Arts. Lui-même est séduit par la technicité hors pair de cette artiste et par son avant-gardisme dans le choix de constructions géométriques. Les tapisseries qu'ils réalisent ensemble et séparément montrent l'influence de l'abstraction géométrique précoce de Sophie sur les réalisations plus organiques de Jean. Longtemps, certaines tapisseries ont été considérées comme les œuvres de Jean, mais elles sont aujourd'hui réattribuées aux deux artistes ou à Sophie, pour la conception ou la réalisation.

Leurs nombreuses œuvres à quatre mains de la période Dada, duo-dessins et duo-collages, sont portées par leur désir partagé de voir la main de l'artiste disparaître pour laisser la force artistique du hasard et de la nature faire son œuvre. L'abstraction géométrique réalisée à l'aide de bandes de papier et d'un massicot prend alors toute son envergure dans l'utilisation d'une grille abstraite et orthogonale, influencée par la technique du tissage. Ainsi, le couple pousse à un degré supérieur l'œuvre à quatre mains qui nie le potentiel génie de l'artiste solitaire en réduisant le choix subjectif, la touche créatrice et la valorisation du geste artistique.

Alors que le couple séjourne à Strasbourg au milieu des années 1920 pour que Arp, Alsacien, puisse obtenir la nationalité française, une nouvelle occasion de collaborer leur est offerte lorsque Sophie Taeuber-Arp reçoit une commande pour la réalisation des Salons de l'Aubette de la part des frères Paul et André Horn. Ces riches architecte et pharmacien souhaitent construire un complexe de loisirs pour leur ville. Les Strasbourgeois pourront y manger, boire, danser, jouer et voir des films. Sophie, qui prend connaissance de l'ampleur du chantier, propose à Jean d'y travailler avec elle, et le couple invite leur ami Theo van Doesburg à se joindre à eux. Fondateur du mouvement *De Stijl*, Doesburg va théoriser la décoration de l'Aubette et prendre une telle place sur le projet que le rôle d'initiatrice de Sophie, pourtant maître d'œuvre du projet, a souvent été oublié.

Chacun réalise un certain nombre de pièces de cette œuvre d'art totale où l'élémentarisation du décor abstrait et le rythme plastique sont les maîtres mots. Sophie Taeuber-Arp prend notamment en charge la décoration du bar, où son abstraction géométrique se déploie. On y lit également l'intérêt qu'elle porte à la place et au mouvement du corps dans l'espace depuis ses danses masquées avec Mary Wigman et la compagnie de Rudolf von Laban au Cabaret Voltaire.



Anonyme, Jean Arp with navel-monocel, c 1926
Stiftung Arp e.V., Berlin/
Rolandswerth
© Adagp, Paris, 2018



Nic Aluf, Sophie Taeuber-Arp avec tête Dada, Zurich, 1920
Stiftung Arp e.V., Berlin/
Rolandswerth



Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp, *Symétrie pathétique*, 1916 - 1917
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/Jacqueline Hyde/Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris, 2018

Dans *Couples modernes*, le public pourra découvrir une reconstitution de ce *Bar Aubette*, aujourd'hui disparu, et qui invite à redécouvrir les salles restaurées de l'Aubette à Strasbourg.

L'énergie créatrice qui lie Jean Arp à Sophie Taeuber-Arp prend brutalement fin à la mort accidentelle de Taeuber-Arp en 1943. Jean Arp, éploré, lui dédie de touchants poèmes et lui consacre des « re-crétions » qu'il invente à partir des œuvres réalisées par Sophie Taeuber-Arp elle-même afin de continuer à faire vivre son œuvre :

« J'évolue dans une construction de Sophie. Je me promène comme dans un rêve. J'avance. Je suis ici et là-bas tout à la fois. Je connais toutes les lignes, tous les points, toutes les perspectives de rêve de cette construction. [...] Même si elle n'avait donné que le plan devant conduire à cette douce rigueur, je sentirais la présence de sa main dans ce jeu imaginaire. »

Alexander Rodtchenko et Varvara Stepanova

« Le Futur est notre seul objectif. »

Journal Iskusstvo Kommuny

Alexander Rodtchenko et Varvara Stepanova forment toute leur vie un couple d'artistes d'une vitalité créatrice sans pareil. Constamment en dialogue, depuis leur rencontre en 1910 dans une école d'art, Rodtchenko et Stepanova s'entourent après leur installation à Moscou en 1916 d'autres artistes avec qui les échanges sont fondamentaux. Ils sont notamment très proches du poète Vladimir Maïakovski et de sa compagne Lili Brik, mariée à Ossip Brik avec lequel ils sont également liés. Ensemble, ils collaborent à la revue *LEF*.

Au sein de leur domicile rue Miasnitskaïa, leurs deux ateliers foisonnent de peintures, de décors et costumes de théâtre, de design textile et graphique, ou encore de photographies qui participent tous d'une nouvelle manière de vivre et de créer, sans hiérarchie entre les arts et en dehors des codes dits "bourgeois". Dans le contexte des révolutions russes et au sein du constructivisme, le couple souhaite voir advenir un nouvel homme et une nouvelle femme, pour qui le genre et l'individualité n'ont plus tant d'importance. Avec Alexandre Vesnine, Lioubov Popova, et Alexandra Exter, ils proclament l'art productiviste en 1921 lors de l'exposition $5 \times 5 = 25$. Le rationalisme l'emporte sur l'inspiration, la reproductibilité sur l'originalité, l'utile sur le beau et les créations artistiques sont désormais des constructions, parmi lesquelles le tableau de chevalet n'a plus aucune légitimité. Les artistes sont davantage perçus comme des ouvriers ou des ingénieurs que comme des intellectuels, ils se doivent d'être socialement utiles.

Bien que l'on considère souvent Rodtchenko comme le moteur de toutes ces innovations au sein du couple, la présence de Stepanova, son sens de l'organisation pour que leur atelier soit économiquement viable et sa force de création, notamment dans le monde du théâtre, sont essentiels à ce duo hors-norme. Ce sont d'ailleurs bien leurs deux œuvres qui sont montrées dans le pavillon soviétique à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris en 1925. C'est également ensemble qu'ils vont devoir faire face à la montée du stalinisme dans les années 1930 et répondre aux commandes du nouveau régime.



Aleksander Rodchenko
Rodchenko and Stepanova dit "bourgeois"
"Wandering Musicians 1922"
Richard Saltoun Gallery © Estate of the Artist
© Courtesy of Richard Saltoun Gallery



Varvara Stepanova
Autoportrait
1920
Musée d'Etat des Beaux-Arts A.S
Pouchkine, Moscou

Robert et Sonia Delaunay

« Les rythmes nous donnaient envie de faire danser aussi les couleurs. Les vêtements de tous les jours comme ceux du dimanche étaient bien monotones et bien tristes. Nous voulions mettre fin à ce deuil général. À nous de payer de notre personne. »

Sonia Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil*, Robert Laffont, 1978

« Prisme électrique ; dissonances et concordance de couleurs ; une orchestration mouvementée voulant obtenir un grand éclat ; inspiré d'une vision de foire populaire voulant donner un rythme violent. »

Robert Delaunay, 1957

« "En se réveillant, les Delaunay parlent peinture." Apollinaire n'exagérait pas, commente Sonia Delaunay dans ses mémoires ; il aurait pu ajouter : respirent, vivent peinture, et même dire : ils peignent sur leurs draps de lit. C'était vrai. Nous nous sommes aimés dans l'art comme d'autres couples se sont unis dans la foi, dans le crime, dans l'alcool, dans l'ambition politique. La passion de peindre a été notre lien principal. Cela se confondait avec l'amour de la vie. » Cette passion de la peinture est

ininterrompue de leur rencontre en 1907, chez Wilhelm Uhde, marchand et collectionneur allemand qui avait épousé Sonia Terk pour sauver les apparences et lui permettre de poursuivre sa carrière librement en France, à la disparition prématurée de Robert Delaunay, en 1941. Le couple mène une recherche commune, dévouée aux contrastes de couleurs simultanés, aux rythmes lumineux et à l'étude de la lumière, en rupture avec les conventions picturales traditionnelles. Dès 1912, Robert Delaunay théorise ces réflexions, affirmant sa vision de l'art comme captation du mouvement vital du monde et des couleurs-lumières. Il traduit ses idées dans une « peinture-musique » attentive au mouvement des astres, tandis que Sonia les transpose dans l'intégration du corps mobile au dispositif simultanéiste. Alors que Robert se consacre principalement à la théorie et à la peinture, Sonia étend ses recherches picturales à son environnement : objets, tissus, reliures de livres, textes poétiques et costumes concourent à sa vision d'un art total, fusionnant avec la vie. En 1917, lorsque le couple est réfugié à Madrid, la révolution d'Octobre éclate en Russie et la privatisation des biens immobiliers de la famille Terk prive Sonia et Robert de leur rente. Sonia décline alors les disques simultanés en différentes gammes de vêtements et d'accessoires qu'elle commercialise. Elle ouvre sa première boutique de mode et d'aménagement intérieur dont l'activité assure la subsistance du ménage. À son retour en France en 1921, le couple multiplie ses collaborations avec les poètes dadaïstes et élargit ses recherches au cinéma, au théâtre et au ballet. En 1924, Sonia inaugure l'atelier simultané, entreprise moderne dédiée à la création textile et vestimentaire, diffusant son vocabulaire abstrait dans la vie de tous les jours. La boutique ne résiste pas au krach boursier et ferme ses portes en 1929, mais Sonia poursuit ses expérimentations textiles à travers de multiples collaborations, notamment avec Metz & Co, grand magasin établi à Amsterdam et promoteur de nouvelles formes, qui lui achète quelque deux cents créations.



Vue d'exposition de la Présentation des Collections , Musée, Niveau 5, Centre Pompidou, Paris. 2000

Œuvres représentées de gauche à droite : R.DELAUNAY, Rythmes, 1934. Donation de Sonia Delaunay et Charles Delaunay en 1964 /S.DELAUNAY. Prismes électriques, 1914. Achat de l'Etat, 1958. Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle

© Pracusa S.A. © Centre Pompidou, MNAM-CCI/ Georges Meguerditchian

2. ESPACE PARTAGÉ

Dans la première moitié du XX^e siècle, l'art s'infiltré dans tous les domaines de la vie, jusqu'au quotidien, allant jusqu'à révolutionner le rôle des femmes qui participent à la réinvention de leur espace, elles qui, selon Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*, « sont restées assises à l'intérieur de leurs maisons pendant des millions d'années, si bien qu'à présent les murs mêmes sont imprégnés de leur force créatrice ». Les artistes prônent un nouvel art de vivre où maisons, ateliers et boutiques abritent des modes de vie expérimentaux qui, depuis la Sécession viennoise, sont en rupture avec les conventions sociales et engendrent des révolutions artistiques.

Le modèle du couple s'incarne désormais dans des réceptacles d'intimités régénérés, la complexité de leurs relations offrant un subtil terreau d'expérimentation, une matière à modeler pour créer de nouveaux modes de vie. Souvent inscrits dans la rupture – des mœurs, des codes, des lignes – les couples d'artistes sont à l'origine, dans l'entre-deux-guerres, de propositions spatiales audacieuses. De l'objet à l'architecture en passant par le mobilier, surgit une nouvelle cohérence s'appuyant sur différents jeux d'échelle ou de rythmes, tissant désormais, à l'aide de techniques et de matériaux innovants, une harmonie entre l'unité de vie et ses occupants.

La recherche d'un espace infini, aux lignes ouvertes et aux couleurs inédites, lieu de tous les possibles, dépasse le cadre de l'architecture et de l'aménagement intérieur pour donner lieu à des peintures, photographies ou créations textiles cherchant à saisir l'espace en devenir, sans le cerner ni l'arrêter. L'espace partagé, comme lieu physique mais également comme lieu mental, est en expansion : dans un élan libérateur, tant dans ses représentations que dans ses réalisations, il devient élastique, s'illimite, et tend vers l'abstraction.



FOCUS



Eileen Gray, *E 1027*,
intérieur du living-room, publiée dans Eileen Gray et
Jean Badovici, *E1027. Maison en bord de mer*, numéro
spécial de *L'Architecture vivante*, 1929

Jean Badovici et Eileen Gray

« Ce qu'il faut c'est donner à l'objet la forme qui convient le mieux au geste spontané. »

Eileen Gray et Jean Badovici, « De l'éclectisme au doute »,
L'Architecture vivante, numéro spécial, Paris, Éd. Albert Morancé, 1929

Quand le couple formé par Eileen Gray et Jean Badovici se rencontre, probablement au début des années 1920, Eileen Gray, artiste et designer irlandaise, alors reconnue comme une figure majeure de l'Art déco, vient d'ouvrir la galerie Jean Désert, 217 rue du Faubourg Saint-Honoré, à Paris ; Jean Badovici, jeune architecte diplômé de l'Ecole Spéciale d'Architecture, de quinze ans son cadet, lance quant à lui en 1923, l'emblématique revue d'architecture moderne, *L'Architecture Vivante*.

Grâce et par Badovici, Gray va basculer en quelques mois du temple de l'Art Déco à celui de la modernité. Dès lors, les deux amis, que l'on devine amants, écrivent une page capitale de l'histoire de l'architecture moderne, à travers, en premier lieu, la *Villa E 1027*.

Le nom de la *villa E 1027*, combinaison des noms et prénoms des deux architectes – E pour Eileen, 10 pour le J de Jean, dixième lettre de l'alphabet, 2 pour le B de Badovici et 7 pour le G de Gray – résume à lui seul l'impénétrable relation du couple formé par Eileen Gray et Jean Badovici. Conçue à quatre mains dans la baie de Roquebrune-Cap-Martin, *E 1027*, dressée sur pilotis avec une toiture-terrasse, répond aux principes fondamentaux du mouvement moderne. Le plan y dialogue avec de larges baies coulissantes et des fenêtres en bandeau, laissant aux façades une absolue liberté de composition.

Loin de la machine à habiter de Le Corbusier, *E 1027* se veut avant tout unité organique dotée d'une âme. Chez Gray et Badovici, corps et âmes se placent au centre de l'espace architectural, évoluant comme dans un tout qui les complète et les prolonge. Le rythme des corps en mouvement implique de nouveaux systèmes chorégraphiques où meubles fixes et mobiles qui coulissent, se plient et se déplient, viennent troubler l'espace, le dessiner. Le meuble, intime, devient objet sujet, objet mixte, objet vivant. Architecture, design, corps et esprit entrent alors en symbiose avec l'espace, extensible jusqu'aux frontières du paysage.

Bloomsbury Group

« Nous avons aboli la religion, nous avons fondé l'éthique, nous avons établi la philosophie, nous avons essaimé notre étrange illumination dans toutes les provinces de la pensée, nous avons conquis l'art, nous avons libéré l'amour. »

Lettre de Lytton Strachey à Leonard Woolf, 1904, citée in Carole d'Yvoire, *Leonard & Virginia Woolf. Je te dois tout le bonheur de ma vie*, Paris, Le Livre de Poche, 2017, p. 50

Roger Fry, longtemps directeur du département de peinture moderne du Metropolitan Museum de New York qui introduit l'art moderne en Angleterre, l'artiste Duncan Grant et la peintre Vanessa Bell fondent en 1913 les Omega Workshops au 33, Fitzroy Square Bloomsbury, à Londres. À l'instar de William Morris, designer, écrivain et activiste, l'un des fers de lance du mouvement Arts and Crafts, militant pour une conciliation sans hiérarchie des arts, de la société et du travail manuel, ils désirent valoriser et moderniser la production d'arts décoratifs en Angleterre. Dans ces ateliers répondant à de nouveaux besoins sociaux, les artistes produisent du mobilier, des tissus et des objets du quotidien de manière anonyme sous le signe grec Ω. Les réalisations se caractérisent par des formes simples et des couleurs vives, inspirées de la peinture des avant-gardes françaises dont Roger Fry, et plus généralement les membres du Bloomsbury Group, sont de fervents défenseurs.

L'apogée des Omega Workshops se manifeste en 1916 à Charleston, où Vanessa Bell, son amant l'artiste Duncan Grant et l'amant de ce dernier, l'écrivain et éditeur David Garnett, réinventent l'aménagement d'un cottage. Des sols aux plafonds, l'expression artistique des uns et des autres prend place subtilement pour former en définitive un puissant *all-over*, représentation sans égal d'une expérience amoureuse et familiale troublante et anticonformiste au vu des codes de la société anglaise de l'époque. Les Omega Workshops ferment définitivement le 24 juillet 1920.

En 1917, la sœur de Vanessa Bell, qui n'est autre que Virginia Woolf, fonde avec son mari Leonard la maison d'édition Hogarth Press en achetant une presse artisanale qu'ils installent dans leur salon. Le premier ouvrage édité par Hogarth Press est *Two Stories*, qui contient un texte de Virginia et un texte de Leonard. Ils publient les premières traductions anglaises des écrits de Sigmund Freud, ainsi que les œuvres des auteurs anglais les plus avant-gardistes du début du XX^e siècle, tels T. S. Eliot, Lytton Strachey, Clive Bell, John Maynard Keynes. Virginia Woolf y publie librement ses écrits subversifs et proto-féministes et Leonard ses essais politiques et économiques. Vita Sackville-West, qui noue à partir de 1922 une relation d'abord intellectuelle puis charnelle avec Virginia Woolf et qui lui inspirera le personnage d'Orlando, publie également ses romans chez Hogarth Press. Les artistes du Bloomsbury Group participent à cette entreprise, illustrant la majorité des ouvrages publiés.



Lytton Strachey, Vanessa Bell coupant les cheveux de Strachey pendant que Roger Fry, Clive Bell, Duncan Grant et un invité regardent, vers 1920

© Granger Historical Picture Archive / Alamy Banque d'images



Aino et Alvar Aalto

Architectes diplômés de l'Institut polytechnique d'Helsinki, Aino Marsio et Alvar Aalto se marient en 1924, peu de temps après l'entrée d'Aino dans l'agence récemment ouverte par Alvar. Débute alors une collaboration étroite au sein de laquelle se dessine une vision commune de l'architecture et du design, aux lignes organiques et résolument modernes. Cette émulation intellectuelle et artistique atteint son paroxysme en décembre 1935, lorsque le couple, avec l'aide de la galeriste et mécène Maire Gullichsen et de l'historien d'art Nils-Gustav Hahl, crée l'entreprise Artek. Le nom de la société résume à lui seul les ambitions de ses fondateurs : Artek ou la volonté d'associer art et technologie.

Artek permet aux Aalto de concevoir et d'exporter un mobilier de qualité, durable, aux lignes simples et chaleureuses. En 1936, leur premier magasin est installé au rez-de-chaussée du 31, Fabianinkatu à Helsinki. Accompagné d'un bureau d'études ainsi que d'une galerie d'art contemporain, cet espace de vente, conçu par Aino comme un véritable showroom, possède de grandes vitrines ingénieusement éclairées pour mettre en valeur toutes les gammes de mobilier et de vaisselle Artek.

Leur collaboration ne cesse qu'à la mort prématurée d'Aino en 1949.

Aino et Alvar Aalto à New York au printemps 1939

Construction du pavillon finlandais à l'exposition internationale de New York conçu par Aino et Alvar.
Alvar Aalto Foundation



Anni et Josef Albers

« Il est intéressant d'observer que dans les mythes anciens de nombreuses cultures du monde, c'est une déesse, une divinité féminine, qui apporte l'invention du tissage à l'humanité. Quand on réalise que le tissage est principalement un processus d'organisation structurelle, cette réflexion est déconcertante car aujourd'hui, ce qui a trait à la structure semble davantage associé aux prédispositions des hommes qu'à celles des femmes. »

Anni Albers, « The Pliable Plane : textiles in Architecture », *Perspecta The Yale Architectural Journal* 4, 1957

Josef Albers et Annelise Fleischmann se rencontrent au Bauhaus à Weimar en 1922, trois ans après l'ouverture de l'école née de l'ambition d'abolir les frontières entre art, architecture et artisanat pour construire un futur idéal. Son fondateur, Walter Gropius, prône initialement l'égalité entre hommes et femmes. À l'ouverture de l'école, il déclare pourtant, face à l'afflux d'étudiantes : « Nous sommes fondamentalement opposés à former les femmes au métier d'architecte. » Si Josef Albers intègre l'atelier de vitrail, Anni Fleischmann voit donc ses choix limités aux ateliers autorisés aux femmes et opte pour l'atelier de textile à regret. Malgré sa réticence, elle explore les matériaux et les techniques de cette discipline et en découvre le potentiel esthétique, dépassant le rang d'objet décoratif reproductible pour créer des œuvres d'art uniques. Si le couple ne collabora jamais à une œuvre commune, leurs recherches témoignent d'un même engouement pour l'abstraction, les compositions géométriques générées jusqu'à l'infini par la répétition du

Anonymous, *Josef and Anni Black Mountain College* Ca. 1935
The Josef & Anni Albers Foundation
© Albers Foundation/Art Resource, NY

motif et de ses variantes. Ils cultivent un intérêt partagé pour la couleur, l'art de la combinatoire et l'attention extrême portée au matériau. Lorsque l'école ferme à l'arrivée au pouvoir des nazis en 1933, le couple continue ses expérimentations outre-Atlantique, et enseigne au Black Mountain College. Depuis les États-Unis, ils entreprennent de nombreux voyages en Amérique du Sud entre 1935 et 1941 et se passionnent pour l'art et l'architecture précolombiens qu'ils avaient découverts dans les musées ethnographiques allemands. Les recherches abstraites développées au Bauhaus rencontrent alors les structures géométriques en expansion des temples comme des tissus traditionnels que Josef photographie pour atteindre une dimension spatiale.



Anni Albers *Memo* 1958
The Joseph H. Hirshhorn Bequest, 1981
Photography by Cathy Carver. Hirshhorn
Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.
© Adagp, Paris 2018



Nickolas Muray *Frida et Diego avec chapeau* 1939
Throckmorton Fine Art
Courtesy Throckmorton Fine Arts; © Nickolas
Muray Photo Archives
Photo by Nickolas Muray, © Nickolas Muray Photo
Archives

Frida Kahlo et Diego Rivera

« Dans mon rôle, difficile et obscur, d'alliée d'un être extraordinaire, j'ai la même récompense qu'un point vert dans une masse de rouge: la récompense de l'équilibre. »

Frida Kahlo, « Portrait de Diego », texte publié dans le catalogue de l'exposition *Diego Rivera, Cinquante ans de labeur artistique*, organisée par l'INBA et présentée au Palais des Beaux-Arts de Mexico, d'août à décembre 1949

« Frida est l'unique exemple dans l'histoire de l'art d'une personne qui s'est déchiré la poitrine et le cœur pour rendre compte de la vérité biologique qu'ils contenaient. »

Diego Rivera, *Arte y política*, cité par J. M. G. Le Clézio dans *Diego et Frida*, cat. Exp. *Diego Rivera et Frida Kahlo*, fondation Pierre-Gianadda, 24 janvier – 1er juin 1998

Frida Kahlo découvre Diego Rivera et son œuvre à l'âge de quinze ans, alors que le peintre réalise *La Création*, une fresque monumentale pour le Preparatoria, école nationale préparatoire de l'université de Mexico où elle étudie. Leur véritable rencontre a lieu cinq ans plus tard quand Frida Kahlo, introduite par la photographe Tina Modotti, vient interrompre le travail de Diego Rivera pour lui demander son avis sur ses premières œuvres et introduire le muraliste dans son univers passionné. « Je ne le savais pas alors, mais Frida était déjà devenue l'événement le plus important de ma vie », confie Diego dans son autobiographie. Ils militent tous deux pour un art populaire et une exaltation de la culture mexicaine précoloniale, sur un mode allégorique et politique pour Diego tandis que l'œuvre de Frida puise dans son expérience très personnelle,

humaine, émotive et tourmentée. Leur relation, tant chaotique qu'indestructible, oscille entre fusion et isolement, lien quasi ombilical et déchirements violents. Elle hante l'œuvre de Frida dont la figure idéalisée apparaît dans certaines œuvres de Diego pour y symboliser le courage et la droiture des travailleuses, mais aussi la nécessaire implication des femmes dans la révolution socialiste. Cette cohabitation, non sans heurts, de deux artistes tant passionnés qu'opposés s'incarne dans le double atelier, composé de deux cubes inégaux possédant chacun leur entrée mais reliés par une passerelle au second étage, que Diego Rivera commande à l'architecte Juan O'Gorman, émule de Le Corbusier dont il diffuse les préceptes fonctionnalistes au Mexique. Le couple y vit de façon discontinue entre 1933 et 1939, Diego créant et recevant ses nombreuses conquêtes dans le grand atelier rose tandis que le plus petit de couleur bleue est occupé par Frida.

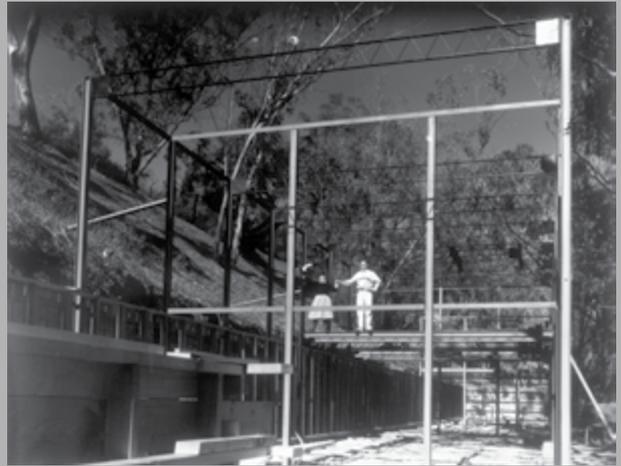
Charles et Ray Eames

Charles et Ray Eames se rencontrent en 1940 à l'Académie des Arts de Cranbrook alors que Ray, artiste peintre, y est étudiante et que Charles, architecte, vient d'être nommé directeur du département de design industriel. Mariés en 1941, ils procèdent pendant la guerre à de nouvelles expérimentations sur le contreplaqué moulé qui les amènent à participer à leur première exposition au Moma en 1946.

Lancé en 1945 par la revue *Arts & Architecture*, le Case Study House Program sollicite les architectes les plus novateurs pour concevoir de nouveaux types de maisons individuelles. La Case Study House n° 8 de Pacific Palisades, près de Los Angeles, est confiée à Charles Eames et Eero Saarinen qui la dessinent en deux volumes, habitation et atelier, disposés en équerre.

À la livraison de la charpente métallique, Eames comprend *in situ* qu'il peut construire un plus vaste volume avec la même quantité de matériaux s'il dispose la maison dans le prolongement de l'atelier, le long des arbres, face au Pacifique. C'est finalement rejoint par sa femme, Ray, qu'il conçoit à quatre mains une architecture en transparence, favorisant le dialogue entre intérieur et extérieur, abolissant ainsi toute frontière entre paysage et architecture. La façade, emblématique, combinaison de panneaux peints aux couleurs primaires et vitrés, est une référence aux mouvements De Stijl et Bauhaus.

Charles et Ray Eames s'établiront définitivement dans cet écrin de modernité et de nature en 1949, y développant des projets qui révolutionneront notamment l'univers du design.



Charles & Ray Eames posant sur la structure en acier de la Case Study House n°8 1949

© 1949, 2018 Eames Office LLC (eamesoffice.com)

3. AMOUR RÉINVENTÉ

Au seuil du XX^e siècle, en écho aux prophéties de Rimbaud clamant « l'amour est à réinventer, on le sait » et « Je est un autre », l'amour comme le sujet se transforme et s'affirme insaisissables, pluriels, en constante métamorphose. Quand il ne conduit pas à l'absorption de l'autre ou à l'abandon de soi, le couple, réel ou imaginaire, est susceptible de frayer un espace d'expérimentation intermédiaire propice à l'émergence de nouvelles formes. Il serait favorable à « l'entrelacement des contraires et de toutes les contradictions » que Tristan Tzara appelle de ses vœux dans le Manifeste dada de 1918. Les artistes qui progressent de concert dans cet entre-deux mouvant, en prise avec un dialogue permanent, seraient alors en état de multiplier les courts-circuits. Recherchées par les surréalistes, ces rencontres extraordinaires provoquent parfois l'apparition du merveilleux et engendrent des œuvres ou des demeures hybrides, alliages supra-individuels inattendus. De nouvelles mythologies en émergent, ouvertes à l'inconscient, au hasard et aux légendes de diverses cultures. Elles contribuent à « brouiller les cartes » jusqu'à rendre indémêlables les intentions et les réalisations de leurs créateurs comme la nature de leurs relations.



FOCUS



Max Ernst, *Capricorne*, 1948 / 1964
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
© Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP © Adagp, Paris, 2018

Leonora Carrington, Max Ernst et Dorothea Tanning

« Vivre avec Max Ernst a radicalement changé ma vie parce qu'il voit les choses d'une manière dont je n'aurais jamais rêvé. Il a ouvert toutes sortes de mondes pour moi. »

Leonora Carrington, cite dans ALBERTH Susan L., *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and art*, Hampshire, Lund Humphries, 2004, p.27

« Tu étais immense. Tu m'as menée jusqu'aux extrémités. J'ai salué

et nous sommes partis – j'ai retenu mon souffle heureux.

Nous savions que notre radeau allait nous aider à gravir des montagnes »³

Dorothea Tanning, *Raft* in WILHELM Jürgen, *Über Max Ernst*, Greven Verlag Köln, 2010

L'environnement des maisons que Max Ernst partage avec Leonora Carrington à Saint-Martin-d'Ardèche (1938-1940) puis avec Dorothea Tanning dans le désert de Sedona en Arizona (1946-1955) sera évoqué au sein du parcours. Dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale et de leurs vies personnelles mouvementées, les livres réalisés à quatre mains par Carrington et Ernst, les sculptures et peintures conçues à Saint-Martin-d'Ardèche puis à Sedona sont autant d'œuvres permettant de questionner l'influence de l'environnement dans lequel les artistes habitent et de révéler la faculté de couples de créateurs d'effacer les frontières entre la vie et l'art, qui fusionnent à l'intérieur et autour de leurs maisons.

Ces épisodes de la vie du peintre et sculpteur surréaliste avec les deux artistes également connectées au mouvement d'André Breton, et qui refusent d'y être cantonnées aux rôles de muse et de femme-enfant, font écho l'un à l'autre. Ils sont l'occasion de la création d'univers mythologiques partagés, composés de monstres protecteurs, d'animaux hybrides et notamment d'oiseaux et de chevaux, les animaux totem respectifs d'Ernst, l'« oiseau supérieur » et Carrington, la « mariée du vent » imprégnée de mythologie celtique au sein de laquelle le cheval est un signe de transformation et de libération.

Chacun apporte sa culture littéraire et artistique à l'autre, dans une passion commune pour les légendes et les mondes merveilleux et ésotériques. Ainsi, toute la mythologie de Ernst s'associe à celle de Carrington à Saint-Martin-d'Ardèche : sphinx, sirène, oiseau, fantôme, femme cheval en ciment et en pigment recouvrent les murs, les portes, les escaliers de cette maison achetée au nom de Leonora. Sa fascination pour les contes et le roman gothique anglo-saxons fusionne avec l'univers germanique, surréaliste et mythologique de Max. Cet univers en ébullition prend malheureusement fin avec les incarcérations répétées de Ernst en tant que citoyen allemand, face auxquelles, isolée, Carrington perd pied.

Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'installation de Max Ernst et Dorothea Tanning à Sedona permet la création d'un nouvel univers de création au cœur du désert de l'Arizona, où les cultures indiennes influencent les deux artistes et plus particulièrement Ernst. Le *Capricorne* et sa famille de masques et de sculptures protègent la maison et les artistes. Tanning semble moins affectée par cet environnement et, bien que le désert et les arts amérindiens s'insèrent dans l'iconographie de ses toiles, elle poursuit l'exploration de ses puissants et mystérieux intérieurs surréalistes.

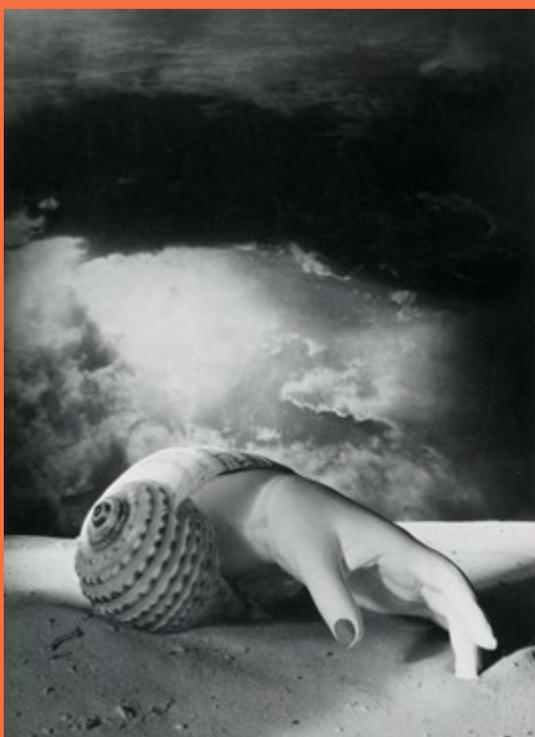
³ Traduction d'un extrait du poème *Raft* de Dorothea Tanning

« You were immense. You led me to the edge. I waved
and we went over – I held my happy breath.

We knew our raft would get us past the mountain. »

Dora Maar et Pablo Picasso

Autour de 1935, Dora Maar réalise des images intrigantes, à la frontière du rêve et de la réalité et aux confins de l'absurde. Le *Simulateur*, présenté à l'*Exposition surréaliste* de Santa Cruz de Tenerife en 1935 dans laquelle Picasso expose également, est devenu l'une des icônes de la photographie surréaliste. La carrière de l'artiste est ainsi déjà lancée lorsqu'à l'automne 1935, elle rencontre Pablo Picasso. Entre 1936 et 1937, le peintre s'associe à la photographe pour repousser les frontières entre les disciplines, au profit d'une œuvre en expansion, en recherche d'un perpétuel renouvellement. À l'aide d'une lame de couteau et de peinture blanche, Picasso transpose sur une plaque de verre le portrait photographique de Dora Maar. Dans la chambre noire de la photographe, la plaque peinte devient la matrice de multiples tirages. Les portraits révélés par ce détournement des médiums oscillent entre photographie et peinture, varient d'un état à un autre, se métamorphosant au gré de la durée d'exposition choisie ou des éléments apposés. Au fil de sa relation avec Picasso dont elle devient la muse, comme toutes les conquêtes du peintre, Dora Maar abandonne progressivement la photographie. Encouragée par Picasso, elle sacrifie délibérément son talent au profit d'une peinture dont la force ne peut rivaliser avec celle du « maître ». Alors que leur relation se dégrade, le peintre continue à multiplier les portraits de son amante, s'emparant de son image jusqu'à la dislocation, en écho à la destruction progressive de sa personnalité et à l'effondrement du monde en guerre qui l'entoure. Dora Maar, consciente de cette emprise, photographie les portraits rassemblés dans l'atelier de son amant, en un troublant jeu de miroir.



Dora Maar (Henriette Théodora Markovitch, dit)
Sans titre [Main-coquillage] 1934
Titre attribué : Main de mannequin sortant d'un coquillage
Collection Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI Jacques Faujour / Dist.
RMN-GP © Adagp, Paris 2018



Pablo Picasso, *Portrait de femme*, 1938
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/
Dist. RMN-GP
© Succession Picasso 2017

Claude Cahun et Marcel Moore

« Brouiller les cartes. Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée. »

Claude Cahun, *Aveux non avenues*, 1930, p. 169

Claude Cahun et Marcel Moore nouent une relation fusionnelle durant leurs années de lycée, scellée par la déclaration d'amour « Elles s'aiment », dessinée par Lucy Schwob à l'âge de quinze ans. Les initiales des amantes « LSM » (Lucy Schwob-Suzanne Malherbe) s'y enlacent et génèrent un être chimérique trans-individuel dont l'œil, marqué du nom de Suzanne, lentille photographique qui saisit l'image, repose sur le pied, pilier ancré dans le réel, tandis que la bouche porte le nom de Lucy, voix éloquente surmontée d'une main agissante et apte à écrire, dressée vers l'au-delà. Les deux artistes, devenues sœurs par alliance lorsque le père de l'une épouse la mère de l'autre, vivent librement leur relation et publient leur première collaboration artistique, *Vues et visions*, alliant la prose de Cahun aux illustrations de Moore, dès 1919. À Paris, à partir de 1921, elles collaborent à des créations théâtrales avant-gardistes, travaillent bénévolement dans la librairie Shakespeare and Company de Sylvia Beach et participent au mouvement surréaliste. Ensemble, elles réalisent des photographies par centaines qui questionnent les notions d'identité et de genre, célèbrent l'amour et le désir tout en défiant une vision normative de la féminité pour amener la représentation de soi vers la fragmentation et l'indétermination. En 1930, Moore compose, à partir des projets de Cahun, une série de collages puisant dans cette matière photographique pour illustrer les écrits autobiographiques de sa compagne, rassemblés sous le titre d'*Aveux non avenues*, ode radicale à l'inclassable et à la liberté. Cette période parisienne prend fin alors que le climat se délite à l'approche de la Seconde Guerre mondiale. Le couple s'établit dans sa maison de vacances sur l'île de Jersey, bientôt occupée par les troupes allemandes. Elles décident toutefois de rester et entrent en résistance jusqu'à leur arrestation et leur condamnation à mort à laquelle elles échappent de justesse.



Claude Cahun (Lucy Schwob, dit) *Suzanne Malherbe/ Marcel Moore* 1928

© Jersey Heritage, Jersey



Claude Cahun (Lucy Schwob, dit) *Self-portrait (reflected image in mirror, checked jacket)* 1928

© Jersey Heritage, Jersey



Claude Cahun André Breton et Jacqueline Lamba
with reflection 1935
© Jersey Heritage, Jersey

André Breton, Nadja, Valentine Hugo et Jacqueline Lamba

« Nous réduirons l'art à sa plus simple expression qui est l'amour. »

André Breton, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade

Les relations qu'André Breton, père du surréalisme, tisse successivement avec Léona Delcourt (octobre 1926), Valentine Hugo (1930-1932) et Jacqueline Lamba (1934-1942) correspondent respectivement à chacune des œuvres de la trilogie de l'écrivain : *Nadja*, *Les Vases communicants*, *L'Amour fou*. Ces trois rencontres, et particulièrement celles avec Valentine Hugo et Jacqueline Lamba, sont de vraies constructions mythologiques surréalistes mêlant prémonitions et hasards magiques, sous le signe du toucan puis du tournesol. Elles sont également fondatrices des préceptes surréalistes concernant le rôle attribué à la femme, perçue comme enfant ou fatale, au sein du mouvement. La fugacité et l'intensité de la relation avec Léona Delcourt marquée par la folie, puis l'influence qu'André Breton exerce sur Valentine Hugo, dont les rêves puissants marquent les surréalistes, et enfin le couple emblématique du surréalisme, formé par Breton et Lamba, de par l'aura

et le charme qu'ils dégagent ensemble comme séparément, sont autant d'éléments essentiels pour comprendre le surréalisme et la place qu'y jouent le thème du couple comme celui de la femme. Ces rencontres productives se matérialisent à travers les œuvres, textes, cadavres exquis, jeux et objets surréalistes qui mettent en lumière le « hasard objectif » de Breton qui n'a selon lui de manifestation plus forte et intéressante que dans les rencontres amoureuses.



Man Ray (Emmanuel Radnitzky, dit) Henry
Crowder 1930
Collection Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne - Centre de
création industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/Guy
Carrard /Dist. RMN-GP © Man Ray Trust /
© Adagp, Paris 2018

Nancy Cunard et Henry Crowder

« C'est elle qui allait dessiner pour moi de nouveaux horizons de pensée ; à cause d'elle, je devais revoir ma conception de l'existence et mes opinions sur une foule de choses. »

Henry Crowder, *As Wonderful as all that, Memoir of His Affair With Nancy Cunard 1928-1935*, vers 1987

« C'est entièrement grâce à Henry [...] que "tout" a commencé ; je ne l'oublie jamais. »

Lettre de Nancy Cunard à Michel Leiris à la mort de Crowder, 1955

En 1928, la maison d'édition avant-gardiste The Hours Press est fondée par Nancy Cunard, poète, collectionneuse, modèle, éditrice, journaliste et militante anglaise, aux côtés de Louis Aragon qui est alors son compagnon depuis 1926. Après leur séparation, Nancy Cunard continue son travail d'éditrice avec son nouvel amour, le jazzman américain Henry Crowder. Cette maison d'édition est le terrain d'une aventure éditoriale où ils acquièrent de nouvelles compétences.

La relation entre Cunard et Crowder, transgressive dans le contexte des États-Unis ségrégationnistes mais également dans la France colonialiste, non exempte de stigmatisation, des années 1920-1930 est l'occasion d'un enrichissement fondamental de leurs carrières respectives. À la suite de leur rencontre à Venise, où Cunard découvre la musique de Crowder, c'est

d'abord elle qui favorise l'installation durable du musicien en Europe et le persuade de faire enregistrer sa musique. Crowder suscite quant à lui une véritable prise de conscience chez Cunard qui découvre la ségrégation subie par les Noirs aux États-Unis. Il est plus largement à l'origine du développement de son engouement pour la culture musicale, artistique et littéraire dite "nègre", qui donne lieu à la conception de la *Negro Anthology*, dédiée à Crowder.

Temple de l'Amitié

« Oui, en amitié comme en amour, sait-on jamais ce qu'est un sentiment comme le nôtre, où il commence, où il finit, s'il finit jamais. On l'éprouve, voilà tout. Il est. Ne pas lui demander autre chose. Ne pas l'interroger. Ne pas le contrarier. Le laisser vivre librement. »

Lettre de Rémy de Gourmont à Natalie Clifford Barney, 20 janvier 1911

En 1909, à la suite de sa relation passionnée avec la poétesse Renée Vivien, Natalie Clifford Barney, surnommée l'Amazone par Rémy de Gourmont, s'installe au 20, rue Jacob, à Paris. Sa demeure accompagnée d'un temple grec néoclassique, au fronton gravé « À l'Amitié », devient le lieu privilégié de l'intelligentsia artistique et littéraire parisienne. Femme de lettres, américaine extravagante, célèbre pour son salon littéraire comme pour ses écrits révolutionnaires, Clifford Barney revisite en ce temple

une nouvelle forme de couple. Dans ses *Pensées d'une Amazone*, publiées en 1920, Natalie Clifford Barney affirme la nécessité que les femmes ne soient « plus réduites à se marier pour se faire une situation ». Elle fait le vœu d'un « essai d'entente entre tous les genres du genre humain » et annonce une véritable égalité, sous-tendue par l'avènement de l'androgynie : « Nous serons mieux que l'épouse, la mère ou la sœur d'un homme, nous serons le frère féminin de l'homme. »

Reine du Paris lesbien, elle y multiplie les conquêtes et y rencontre, en 1915, la peintre américaine Romaine Brooks, avec qui elle entretient une histoire d'amour-amitié pendant près de cinquante années.

Si chacune choisit de garder son indépendance, Romaine navigant au milieu des amours et des amitiés nomades de Natalie, elles font construire, à la fin des années 1920, dans le sud de la France, à Beauvallon, dans le plus strict style moderniste, la villa Trait d'union. Cette construction, unique, à l'architecture tripartite offre un espace de vie privilégié pour chacune d'elles et leur permet de se réunir dans la cuisine, trait d'union d'un couple aux saveurs des plus modernes.



Romaine Brooks et Natalie Clifford Barney 1920

Collection privée

Photo : Thomas Hennocque



Man Ray et Lee Miller

La relation qui lie Man Ray et Lee Miller, entre 1929 et 1932, donne naissance à une nouvelle photographie ainsi qu'à la création de centaines de photographies dont certaines sont aujourd'hui iconiques. Bien que le caractère légendaire qui entoure cette histoire d'amour et de création cantonne souvent Lee Miller au rôle de muse, elle est également l'auteure de nombreuses photographies d'art et de photojournalisme réalisées pendant et après sa relation avec Man Ray.

D'abord modèle, notamment pour Vogue, et égérie de Coco Chanel, elle pose aussi pour Edward Steichen qui l'encourage à se rendre à Paris pour demander au déjà célèbre Man Ray de la prendre comme assistante. L'artiste, lié aux surréalistes, est surtout connu comme photographe de mode et portraitiste. Il bouleverse ce que Lee Miller connaît des studios photographiques, avec ses appareils de taille réduite, ses cadrages et éclairages nouveaux. Moins d'un an après le début de son apprentissage, Lee Miller prend son indépendance, en

louant son propre appartement et en répondant à ses premières commandes. Elle continue néanmoins d'être le modèle de Man Ray et à travailler de concert avec lui sur des projets artistiques plus personnels, avec la technique de la solarisation notamment. Ensemble, ils utilisent la chambre noire comme scène d'expérimentation et de recherches qui questionnent les jeux de domination érotique et le sadomasochisme dans un esprit sadien. Le couple met en scène des relations sexuelles ambiguës, entre poésie et violence, où pulsion de vie et de mort apparaissent dans un même mouvement.

Lee Miller quitte Man Ray en 1932 pour créer son propre studio avec son frère à New York. Le photographe, qui supporte mal cette séparation et effacera presque la présence de Lee Miller de son autobiographie, réalise une série d'œuvres talisman ou vaudou, entre nostalgie d'un amour fini et désir vengeur. Ils renoueront en 1937, mais seulement comme amis et ne partageront plus la chambre noire.

MAN RAY (Emmanuel RADNITZKY, dit) *Modèle de La Prière Autoportrait avec un nu allongé*, vers 1930
Collection Centre Pompidou, Paris Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/Guy Carrard/Dist. RMN-GP
© Man Ray Trust / Adagp, Paris, 2018

Marcel Duchamp et Maria Martins

« En fait, je pense que la seule excuse pour faire quoi que ce soit, c'est de lui donner la vie de l'érotisme, qui est totalement proche de la vie en général, et cela, plus que la philosophie ou tout ce qui lui ressemble. »

Marcel Duchamp, in *Bief* n° 9, 1er décembre 1959, n.p.

« Je sais que mes déesses et je sais que mes monstres
Toujours t'apparaîtront et sensuelles et barbares
Je sais que tu voudrais en mes mains voir régner
La mesure immuable des lignes éternelles.
Tu oublies
Que je suis des tropiques et de plus loin venue »

Maria Martins, *Maria*, 1946

Délibérément célibataire et fervent défenseur de son indépendance, Duchamp enjoint pourtant la sculptrice brésilienne Maria Martins, mariée à l'ambassadeur du Brésil aux États-Unis, avec qui il entretient une passion tant secrète qu'impossible entre 1943 et 1951, à partager la solitude de son atelier, « solitude au fond qui n'est qu'une rentrée dans l'individu donnant l'illusion d'une liberté entre 4 murs. Mais si tu veux faire corps avec cette liberté, lui écrit-il, et entrer dans ma liberté il y a place pour deux et une plus grande liberté encore en naîtra car la tienne protégera et augmentera la mienne et,



Maria Martins

Sans titre

c.1947

© Estrellita and Daniel Brodsky Collection

j'espère, *vice versa* ». Maria Martins façonne de puissantes sculptures empreintes de légendes amazoniennes dont elle revendique l'héritage et qui mettent en scène des êtres en métamorphose, faisant fusionner les règnes de l'humain et du végétal. Si elle ne répond pas à l'invitation de son amant, elle reste cependant la complice de ses plans d'évasion, ménageant une « porte de sortie » à travers ses sculptures tropicales et sa collaboration à l'élaboration au long cours d'*Étant donnés* : 1^o) *la chute d'eau*, 2^o) *le gaz d'éclairage*. De cette œuvre-testament révélée après la mort de Duchamp émergent plusieurs objets érotiques mystérieux, indices équivoques et ironiques à la frontière du masculin et du féminin, ouverts à l'interprétation du regardeur.

Eileen Agar et Paul Nash

« Cette année que nous avons eue ensemble m'a donné quelque chose dont je sens que je ne l'aurai plus de toute ma vie... Cela m'a nourri et m'a donné une joie nouvelle, une joie poignante. »

Lettre de Paul Nash à Eileen Agar, 1937, Tate Archive

« Paul m'ouvrit les yeux à l'étrange poésie qui peut émaner d'un lieu. »

Eileen Agar, Andrew Lambirth, *A Look at My Life*, Londres, Methuen Publishing Ltd, 1988, p.111

Dans la petite ville côtière de Swanage au sud de l'Angleterre, Eileen Agar, alors en couple avec le poète Joseph Bard, rencontre au printemps 1935 Paul Nash, lui-même marié à Margaret Nash. Ces deux artistes proches du surréalisme et qui pratiquent la peinture, la sculpture, la gravure et la photographie notamment, vont vivre une liaison amoureuse très prolifique pour leur carrière respective, pendant presque dix ans. Bien qu'Agar essaie de mettre un terme à cette relation dès la première année, Nash refuse et, conscients de la richesse de leur relation, ils continuent à se côtoyer régulièrement, quasiment jusqu'à la mort de Nash en 1946.

Paul Nash initie Eileen Agar à la poésie des objets trouvés, caractéristiques du surréalisme, ainsi qu'à la photographie. De longues expéditions sur les plages leur permettent de découvrir et de sublimer minéraux polis par le sel marin et bois flottés qui les passionnent tous les deux. Certains objets figurent ainsi dans les photographies de l'un et les dessins de l'autre. Le potentiel créatif des promenades sur la plage est au cœur de leur relation qui éloigne un temps Agar de Bard et de son cercle d'intellectuels. Alors que les créations d'Agar se développent sous le signe de jeux syncrétiques associant minéraux, végétaux et animaux pour créer de nouvelles entités, ou des cadrages photographiques bouleversant la reconnaissance des éléments représentés, celles de Nash ont un caractère poétique et introspectif, déclenché par la liberté d'esprit et la curiosité d'Agar.



Joseph Bard *Eileen Agar lying on a carpet*

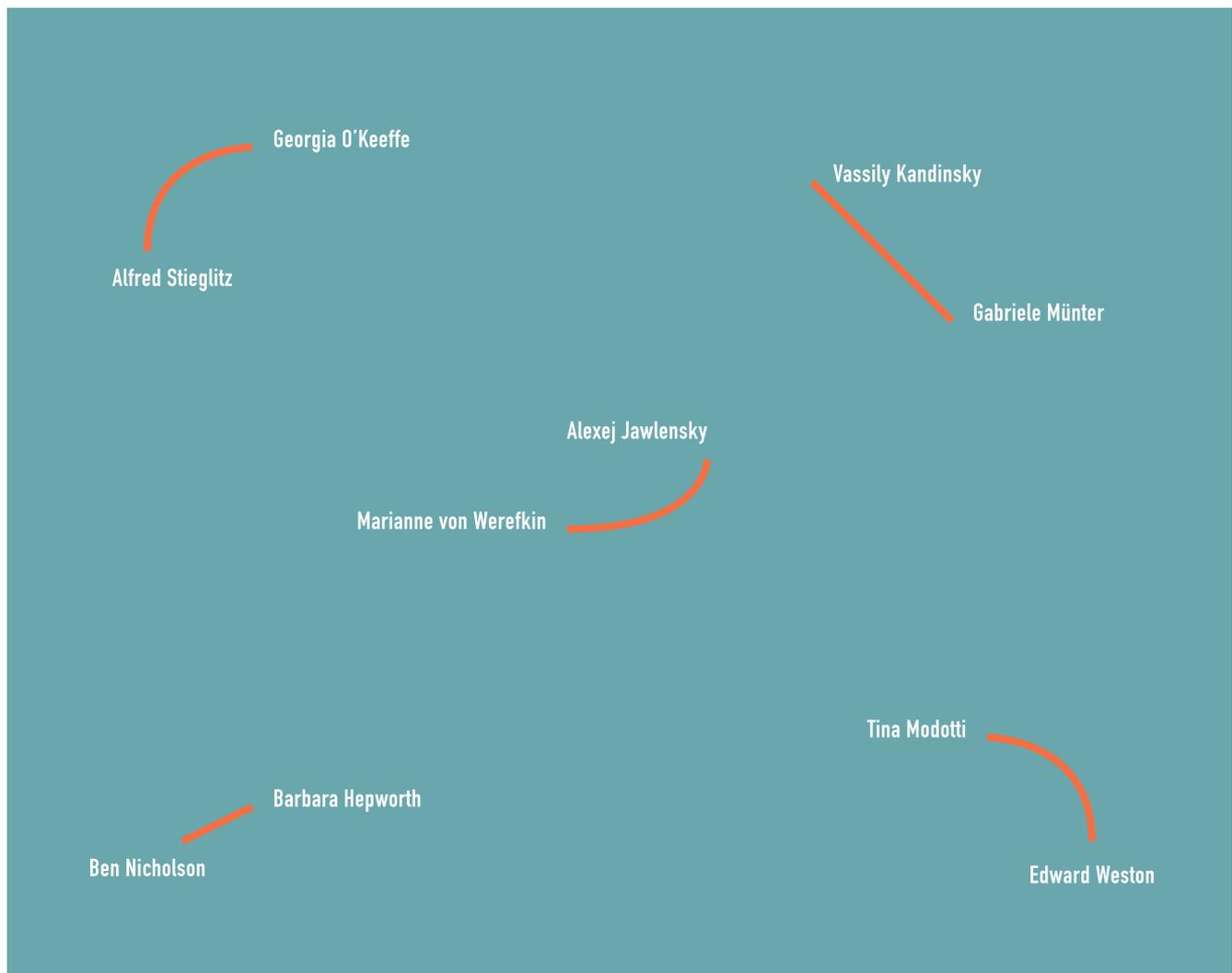
Septembre 1938

© Tate, London 2018

© Droits réservés

4. NATURE ILLUMINÉE

À l'approche de la Première Guerre mondiale, l'espoir d'une résurrection spirituelle, antidote au positivisme, au matérialisme et à la superficialité anime la Nouvelle Association des artistes de Munich autour de Marianne von Werefkin, Vassily Kandinsky, et Alexej Jawlensky notamment. Ces artistes proposent un voyage intérieur à travers une nature subjective, non conventionnelle, échappant aux limites matérielles du réel pour créer des œuvres dont la contemplation provoque une vibration de l'âme. Leurs expériences introspectives sont développées par Vassily Kandinsky dans son œuvre théorique, *Du spirituel dans l'art*, publiée en 1911. Ces écrits inspirent de nombreux artistes, des États-Unis et du Mexique à l'Angleterre, désireux eux aussi non pas de reproduire les états du monde, mais d'exprimer leurs propres visions intérieures. Cet élan idéaliste advient alors que l'industrialisation et la modernisation des villes s'accroissent. Les couples d'artistes tentent à la fois de comprendre ces phénomènes, de les appréhender dans leur travail, mais également de s'en évader pour mieux écouter leur intériorité et révéler leur rapport, souvent panthéiste, à la nature.



FOCUS

Vassily Kandinsky et Gabriele Münter

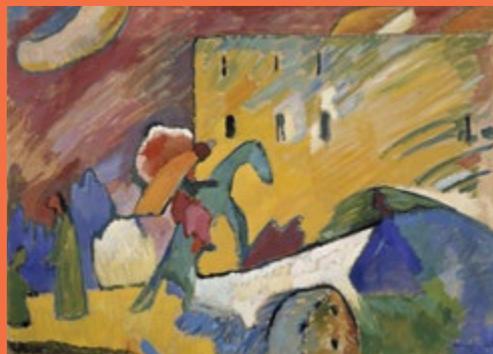
« Je me souviens de la vue de la "Montagne bleue" comme d'une expérience unique. [...] ; je me sentais comme un oiseau qui aurait fini de chanter sa chanson. »

Journal de Gabriele Münter, 1957

«Tu possèdes en toi l'étincelle divine, chose incroyablement rare chez les peintres. [...] Le rythme de ton trait et ton sens de la couleur ! »

Lettre de Vassily Kandinsky à Gabriele Münter, 1915

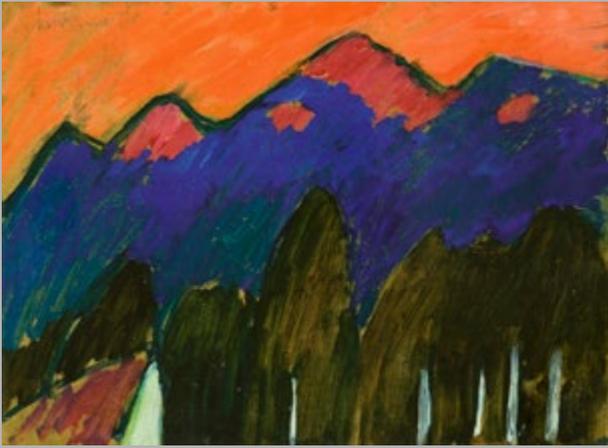
En 1902, Gabriele Münter s'inscrit aux cours de sculpture de la Phalange (Die Phalanx), jeune groupe d'artistes basé à Munich qui promeut l'art sous toutes ses formes. Peu de temps après, elle participe également aux cours de nu, dispensés le soir par Vassily Kandinsky. « Ce fut pour moi une nouvelle expérience artistique, écrit Münter dans ses notes, K. sut – bien différemment des autres professeurs – me prêter attention et me donner des explications approfondies. Il me considéra comme un être conscient capable de se fixer des buts. Cela était nouveau pour moi et me fit impression. » La jeune artiste, invitée par Kandinsky, participe à sa classe estivale de peinture en plein air à Kochel, qui préfigure les étés passés à peindre à Murnau quelques années plus tard. À l'issue d'une série de voyages à travers les Pays-Bas, la Tunisie, l'Italie et la France, leur permettant de vivre leur union librement, de parcourir musées et galeries et de peindre, le couple effectue son premier long séjour dans la petite ville de Murnau, au pied des Alpes, à l'été 1908, en compagnie de Marianne von Werefkin et Alexej von Jawlensky. Cette période est synonyme d'une grande évolution dans leur travail, se démarquant du postimpressionnisme pour développer un style expressionniste plus libre aux formes synthétiques et aux couleurs vibrantes, inspiré de la nature environnante et tendant déjà vers l'abstraction. En août 1909, Gabriele Münter fait l'acquisition de la Russenhaus dans les hauteurs de Murnau, qui devient un véritable foyer de vie, de discussions et de création où se réunissent artistes, marchands d'art et collectionneurs. Le couple vit ainsi entre Munich et Murnau où ils séjournent régulièrement jusqu'en 1914. Kandinsky y rédige en partie son œuvre théorique, *Du spirituel dans l'art* qui paraît en 1911 et la même année, Gabriele Münter, Vassily Kandinsky, August et Elisabeth Macke, Franz et Maria Marc se réunissent dans la Russenhaus pour y préparer l'*Almanach du Blaue Reiter*, miroir du renouveau artistique dans tous les arts, « un lien avec le passé ainsi qu'une lueur éclairant l'avenir », publié à la veille de la Première Guerre mondiale qui met fin à cette période prolifique.



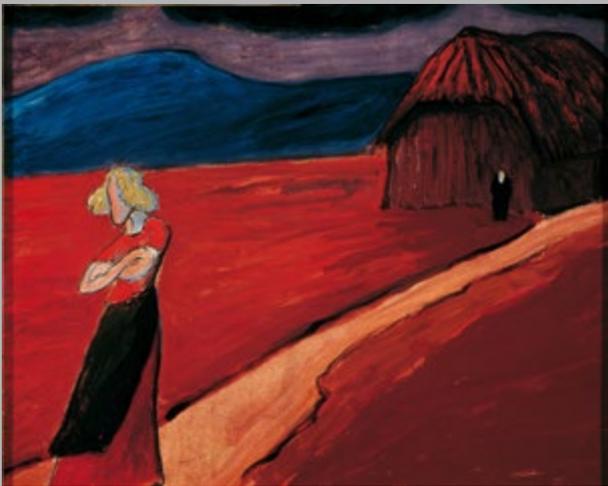
Vassily Kandinsky *Improvisation III* 1909
Collection Centre Pompidou, Paris Musée national
d'art moderne - Centre de création industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/Adam Rzepka/Dist. RMN-GP



Gabriele Münter *Abendrot* 1909
Collection privée
© ADAGP, Paris, 2018



Alexej von Jawlensky *Landschaft bei Murnau* 1909/1910
Schloßmuseum Murnau
Loaned by The Kasser Mochary Foundation, Montclair, New Jersey



Marianne von Werefkin *Tragische Stimmung* 1910
Collezione Comune di Ascona
Fondazione Marianne Werefkin,
Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona

Alexej Jawlensky et Marianne von Werefkin

« Vous au fond, ce n'est que moi, mais un moi bien autrement noble et grand, un moi génial, un moi éloigné du moi réel à toute la distance du rêve à la réalité. »

Marianne von Werefkin, *Lettres à un inconnu*, 1901-1905

« Cette rencontre [avec Marianne von Werefkin] a transformé ma vie. Je devins l'ami de cette femme génialement douée. »

Alexej Jawlensky, *Lebenserinnerungen* (Souvenirs de ma vie), 1970

En 1896, Marianne von Werefkin, formée au réalisme par Ilia Riépine, qui la surnomme « le Rembrandt russe » en raison de sa virtuosité, quitte la Russie pour Munich, aux côtés d'Alexej Jawlensky qui partage sa passion pour l'art et est décidé à renoncer à sa carrière militaire pour se consacrer à la peinture. Marianne von Werefkin rejette radicalement le mimétisme qui lui a été enseigné au profit d'une recherche introspective portée par « l'espoir de voir naître l'œuvre vraie, qui, ne fut-elle qu'unique, sera l'expression d'une croyance artistique et pour l'art en grand sera une conquête ». Elle prône un art « lyrique, subjectif, philosophique » qui prend une dimension fantastique teintée de mysticisme et par lequel « le moi s'érige en œuvre d'art ». En prise avec une conception exclusivement masculine du génie et persuadée que le talentueux Jawlensky sera l'élu porteur de cette œuvre à venir, elle cesse de créer jusqu'en 1906 pour apporter son soutien à celui qu'elle considère comme un « moi artiste ». « Si L. [Loulou, surnom de Jawlensky] devient l'artiste tel que je l'ai cru, écrit Marianne von Werefkin dans son journal, c'est à moi qu'il le doit – et c'est une belle œuvre. » Quand elle reprend ses pinceaux, c'est pour créer une peinture issue de visions libérées du réel dont la force des couleurs et des émotions expriment la « nécessité intérieure » dont la recherche rejoint celle de Kandinsky, président et cofondateur, avec Marianne von Werefkin et Alexej Jawlensky, de la Nouvelle Association des artistes de Munich, qui défend les idées d'un art nouveau.

Barbara Hepworth et Ben Nicholson

« Barbara et moi sommes les mêmes... Nos idées et nos rythmes, nos vies sont si parfaitement accordées que nous pouvons vivre, penser et travailler et bouger et rester ensemble comme si nous n'étions qu'une seule personne. »

Ben Nicholson, Lettre à Helen Sutherland, 3 mai 1932

À partir du printemps 1932, les deux artistes britanniques Barbara Hepworth et Ben Nicholson partagent le studio d'Hepworth à Hampstead après quelques mois de relation et alors qu'ils sont tous les deux mariés et parents. Ils voyagent ensemble en France pour rencontrer Braque, Picasso et Brancusi, ainsi que Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp qui leur donnent certainement un exemple productif de collaboration et de vie commune. L'un et l'autre pratiquent alors un art hautement autobiographique qui va se trouver enrichi par cette nouvelle vie à deux dans l'atelier du Mall Studios, 7 à Londres. Cet atelier est à la fois un lieu de création et de présentation de leurs travaux respectifs, disposés et photographiés de telle manière à montrer les connexions entre les œuvres qui matérialisent leur vie commune et leurs réflexions esthétiques partagées, notamment leur obsession pour la qualité des formes et des surfaces. Nicholson crée ses premiers reliefs abstraits géométriques après sa rencontre avec Hepworth, qui est reconnue pour la taille directe, aux côtés d'Henry Moore, à une époque où le modelage est privilégié.

Œuvre après œuvre, ils s'acheminent tous les deux vers l'abstraction qui devient leur profession de foi, un rempart de liberté face au fascisme. Durant l'entre-deux-guerres, ce sens développé de la collaboration les mène à échanger leur médium. Nicholson s'engage alors dans la sculpture et Hepworth dans la peinture, le collage et la gravure.

C'est également un certain mysticisme et leur proximité avec la Science chrétienne et sa doctrine de dématérialisation du monde qui offrent une transcendance particulière au travail du couple. Principalement chez Hepworth, la quête spirituelle permet d'éviter le matériel et les sculptures sont autant, si ce n'est davantage, le travail de l'espace et du vide que celui de la matière.



Ben Nicholson 1934 (*Relief*) 1934

© Kettle's Yard, University of Cambridge.

© Adagp, Paris 2018



Barbara Hepworth Conoid, *Sphere and Hollow III* 1937

Barbara Hepworth © Bowness

Photo : © Government Art Collection



Alfred Stieglitz *Lake George* Entre 1922 et 1923
Fonds appartenant à Jean-Léon Gérôme et Aimé Morot PH02003-8-10
Paris, musée d'Orsay
Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



Georgia O'Keeffe *Red, Yellow and Black Streak* 1924
Collection Centre Pompidou, Paris Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. RMN-GP

Georgia O'Keeffe et Alfred Stieglitz

« Avant de poser le pinceau sur la toile, je m'interroge "Est-ce à moi ? Est-ce que tout est intrinsèquement bien de moi ? Est-ce influencé par une idée, par une photographie d'une idée qui me vient d'un homme ?" »

Georgia O'Keeffe in *Georgia O'Keeffe & Alfred Stieglitz, Two Lives, A Conversation in Paintings and Photographs*, New York, Callaway Editions, 1992, p. 85

« O'Keeffe est une source constante d'émerveillement pour moi, comme la Nature elle-même. »

Alfred Stieglitz, Lettre à Arthur Dove, 1918

Avant de rencontrer la peintre Georgia O'Keeffe, ce sont ses dessins que le photographe et galeriste américain Alfred Stieglitz découvre en 1916. Il est fasciné par la pureté des abstractions organiques qui subliment les sensations et l'environnement de O'Keeffe et qui représentent selon lui l'anatomie et la sexualité féminines. La sexualisation de son travail, reprise par de nombreux critiques de l'époque, est officiellement rejetée par O'Keeffe qui décide de revenir à la figuration, en alliant réalisme et spiritualité. Allant à l'encontre de ces interprétations essentialistes, elle entreprend de peindre la nature et la ville moderne de New York, domaine jusqu'ici réservé aux artistes masculins. À partir du milieu des années 1920, Stieglitz et O'Keeffe alternent en effet les séjours dans leur nouveau logement au cœur du Shelton à New York et ceux dans la maison familiale de Stieglitz au bord du lac George. C'est dans cet environnement que Stieglitz s'ouvre à la voie de l'intériorité, à l'image de la peintre, et commence à capturer des images du ciel dans une optique intuitive et introspective, qui doit également au *Spirituel dans l'art* de Kandinsky, livre de référence pour le couple.

La série de peintures de la ville de O'Keeffe est aussi une manière de répondre aux centaines de photographies que Stieglitz fait d'elle. D'abord très sexualisée et semblant s'exprimer uniquement par ses sens, O'Keeffe change progressivement de statut dans la photographie de Stieglitz, précisément à l'époque où la peintre réalise ses toiles new-yorkaises. Dans la seconde partie des années 1920 et au cours des années 1930, Stieglitz la représente de plus en plus souvent en artiste indépendante, habillée de manière stricte, parfois androgyne. À l'heure où l'insertion professionnelle des femmes s'accroît avec la Première Guerre mondiale, puis s'effondre avec la Grande Dépression, et que les États-Unis connaissent une réelle remise en cause de la famille et du mariage, O'Keeffe s'achète elle-même une voiture et part seule pour le Nouveau-Mexique afin d'y poursuivre ses recherches artistiques.

SCÉNOGRAPHIE DE L'EXPOSITION

L'intention du scénographe, Pascal Rodriguez, assisté de Perrine Villemur :

La scénographie s'appuie sur une trame fictive mise en scène par des structures en métal placées en hauteur qui viendront guider notre regard.

Sorte de colonne vertébrale de l'exposition, cette trame permet au visiteur de se déplacer dans les différentes sections en ouvrant le parcours sur de nombreuses perspectives.

Chaque couple d'artistes se voit dédier un espace complet et indépendant, ce sont des « cellules vivantes » avec une certaine autonomie, mais toujours rattachées visuellement ou spatialement au reste de l'exposition.

Des espaces immersifs tels que l'évocation de la villa E 1027 d'Eileen Gray et Jean Badovici, celle de la Case Study House n° 8 de Charles et Ray Eames, la boutique Artek d'Alvar et Aino Aalto sont autant d'éléments qui permettront au visiteur de se plonger dans ces espaces de la modernité.

CATALOGUE



« FEMME – « [...] la femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves.

La femme est fatalement suggestive ; elle vit d'une autre vie que la sienne propre ; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde. »
(Baudelaire)

André Breton, en collaboration avec Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938

Si le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* propose plusieurs définitions de la femme, il n'en donne aucune de l'homme et encore moins du couple.

Celui de l'exposition *Couples modernes* répertorie pourtant plus de deux cents couples d'artistes polymorphes dont les créations interdisciplinaires traversent la première partie du XX^e siècle.

Ce riche dictionnaire mêle notices biographiques dévolues à chacun des couples à des entrées consacrées à la notion même de couple, explorée par des spécialistes issus de différentes disciplines.

Cet annuaire des couples d'artistes modernes est accompagné de trois essais des commissaires de l'exposition,

portant respectivement sur l'action de certains couples dans le champ du théâtre et de la proto-performance, sur la dimension chimérique du couple et de ses productions, enfin sur l'analogie entre l'élasticité du couple et de l'architecture.

Une chronologie développée clôture cet ouvrage de référence.

Il regroupe les contributions de nombreux auteurs, parmi lesquels :

Jane Alison, Dorian Astor, Catherine Bernard, Stephan Boudin-Lestienne, Émilie Bouvard, Christian Briend, Ralf Burmeister, Christina Burrus, Sylvie Chaperon, Ariane Coulondre, Penelope Curtis, Isabelle Danto, Mara Folini, Sarah Frioux-Salgas, Bruno Gaudichon, Jennifer Goff, Jean-Michel Goutier, Vivien Green Fryd, Cathérine Hug, Catherine Ince, Véronique Jaeger, Isabelle Jansen, Sean Kissane, Hadrien Laroche, Tirza Latimer, Emma Lavigne, Brigitte Leal, Sarah M. Lowe, Alyce Mahon, Alexandre Mare, Dominique de Marny, Anne Monier, Wies van Moorsel, Janine Mossuz-Lavau, Anthony Parton, Krisztina Passuth, Anthony Penrose, Estelle Pietrzyck, Cloé Pitiot, Anna Ramos, Tobias Raun, Christopher Reed, Agnieszka Rejniak-Majewska, Michel Remy, Thomas Schlessler, François de Singly, Eric Smadja, Nina Stritzler-Levine, Sandra Tretter, Victoria Vanneau, Nicholas Fox Weber, Françoise Werner.

Le Barbican Centre, Londres, publiera le catalogue de l'exposition présentée à Londres en octobre 2018.

PROGAMMATION ASSOCIÉE

REVUE MODERNE

Couples modernes
Performance et bal

LE VENDREDI 27 AVRIL, 21:00

Studio
180 minutes / 10/5 €

Pour l'inauguration de l'exposition *Couples modernes*, les danseurs du CCN-Ballet de Lorraine investissent le Centre Pompidou-Metz pour mettre en scène l'impétuosité de la fête. À partir du ballet *Relâche* (1924) de Francis Picabia, telle l'évocation d'un autre couple célèbre formé par Jean Börlin et Rolf de Maré (1924), ils réinterprètent les «happenings instantanéistes», propices à la transgression et à la transformation. Présentant différentes saynètes inspirées des fêtes performatives et des cabarets artistiques des Années folles, les danseurs revisitent ces moments d'allégresse et de créativité que furent les bals modernes, lieux de rencontre des artistes par excellence. Amateurs, passionnés ou professionnels, tous ceux qui aiment danser sont ensuite invités à partager la scène pour un grand bal au Centre Pompidou-Metz !

* Création Petter Jacobsson et Thomas Caley, avec les danseurs du Centre chorégraphique national-Ballet de Lorraine

ÉVÈNEMENT

UNE JOURNÉE CRÉATIVE AUTOUR DE L'EXPOSITION COUPLES MODERNES

LE DIMANCHE 24 JUIN 2018

Galleries 2 & 3
Entrée libre sur présentation d'un billet d'accès aux expositions du jour

COUPLES EN MUSIQUE

Dans le cadre d'un partenariat, le Conservatoire Gabriel Pierné de Metz Métropole revisite l'exposition *Couples modernes* en proposant des pièces musicales. Élèves et professeurs s'inspirent de la notion de couple pour mettre en musique des duos d'instruments dans les galeries.

De 10:00 à 13:00

LECTURES

De *L'Amour fou* (1937) qu'inspire Jacqueline Lamba à André Breton aux lettres passionnées adressées par Frida Kahlo à Diego Rivera ou à celles que Marcel Duchamp envoyait secrètement à Maria Martins, l'exposition résonnera des voix des artistes et de leurs dialogues. Les adhérents du Centre Pompidou-Metz, dirigés par le metteur en scène Laurent Varin, feront entendre des extraits choisis parmi les plus belles lettres, manifestes, poèmes, autobiographies et romans écrits par les artistes de l'exposition *Couples modernes*.

De 14:00 à 18:00

CINÉMA EN PLEIN AIR

JULES ET JIM (1962)

François Truffaut, d'après le roman d'Henri-Pierre Roché (1953)

LE MERCREDI 18 JUILLET 2018, 22:30

Parvis du Centre Pompidou-Metz 105' | Accès libre
En cas d'intempéries, le film sera projeté dans l'Auditorium Wendel.
Accès libre dans la limite des places disponibles.

« Lorsqu'il cita pour la première fois le roman *Jules et Jim* dans l'une de ses critiques de la revue Arts, François Truffaut n'avait pas réalisé de film. Il se fit la promesse de commencer sa carrière de cinéaste en adaptant cet extraordinaire livre d'Henri-Pierre Roché. Tout en gardant un ton très littéraire, Truffaut met en scène la rage d'aimer, à travers des scènes purement visuelles. Il évoque la discipline fervente d'une femme libre, décidée à « inventer l'amour ». Jeanne Moreau mord à pleines dents dans ce rôle d'égérie grave et gourmande. Cachée derrière le titre doublement masculin, elle est le pilier central de cet éblouissant chef-d'œuvre. » (Marine Landrot)

CONFÉRENCES

UN DIMANCHE, UN COUPLE

**DIM. 29.04 + DIM. 20.05 + DIM. 03.06
+ DIM. 10.06 + DIM. 17.06 + DIM. 01.07**

10:30 + 11:45

Galleries 2 & 3

45' | Entrée libre sur présentation d'un billet d'accès aux expositions. Inscription à l'accueil le jour-même dans la limite des places disponibles

Les conceptrices de l'exposition *Couples modernes* proposent des conférences approfondies consacrées à quelques couples phares de l'exposition. Les visiteurs sont ainsi invités à plonger au cœur du processus créatif et de l'histoire singulière de ces duos intimes pour découvrir, à travers leurs œuvres, les dialogues subrepticement noués. Les expérimentations exaltées de Vassily Kandinsky et Gabriele Münter menées à Murnau aux côtés de Marianne von Werefkin et Alexej von Jawlensky, les métamorphoses opérées par Dora Maar et Pablo Picasso, ou encore le refus de Georgia O'Keeffe de correspondre à l'idéal de l'artiste femme célébré par Alfred Stieglitz sont au programme de ces moments de visites-conférences privilégiés :

DIM. 29.04 | Max Ernst, Leonora Carrington et Dorothea Tanning | Emma Lavigne

DIM. 20.05 | Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp | Pauline Créteur

DIM. 03.06 | Vassily Kandinsky, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin et Alexej von Jawlensky | Emma Lavigne

DIM. 10.06 | Georgia O'Keeffe et Alfred Stieglitz | Pauline Créteur

DIM. 17.06 | Gustav Klimt, Emilie Flöge et les couples de la Sécession | Elia Biezunski

DIM. 01.07 | Dora Maar et Pablo Picasso | Elia Biezunski

LES PARTENAIRES

Le Barbican Centre, Londres

Le Barbican Centre, Londres, un des plus importants centres d'art au Royaume-Uni, présente des expositions d'arts visuels, favorisant un dialogue pluridisciplinaire constant entre art moderne et contemporain, architecture, design et photographie.

En tant que lieu d'exposition européen majeur et remarquable par sa pluridisciplinarité, le Barbican Centre, Londres, est l'environnement idéal pour accueillir l'exposition *Couples modernes*, initiée et présentée par le Centre Pompidou-Metz. Cette institution accompagne ses expositions d'un programme créatif d'ateliers et de formations, et repousse les limites de toutes les principales formes d'art, y compris la danse, le cinéma, la musique et le théâtre.

Le Barbican Centre, Londres, abrite le London Symphony Orchestra, Associate Orchestra et l'Orchestre symphonique de la BBC. Ses associés artistiques comprennent Cheek by Jowl et Michael Clark Company, et à l'international le Royal Concertgebouw Orchestra d'Amsterdam, les New York et Los Angeles Philharmonics, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig et le Jazz at Lincoln Center.

barbican

Le Centre Pompidou-Metz constitue le premier exemple de décentralisation d'une grande institution culturelle nationale, le Centre Pompidou, en partenariat avec les collectivités territoriales. Institution autonome, le Centre Pompidou-Metz bénéficie de l'expérience, du savoir-faire et de la renommée internationale du Centre Pompidou. Il partage avec son aîné les valeurs d'innovation, de générosité, de pluridisciplinarité et d'ouverture à tous les publics.

Le Centre Pompidou-Metz réalise des expositions temporaires fondées sur des prêts issus de la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, qui est, avec plus de 120 000 œuvres, la plus importante collection d'art moderne et contemporain en Europe et la deuxième au monde.

Il développe également des partenariats avec des institutions muséales du monde entier. En prolongement de ses expositions, le Centre Pompidou-Metz propose des spectacles de danse, des concerts, du cinéma et des conférences. Il bénéficie du soutien de Wendel, mécène fondateur.



Avec le mécénat du Groupe Galeries Lafayette



Groupe
GALERIES
Lafayette

*Galeries
Lafayette*

Avec le soutien de
Artcurial, pour le couple Charles et Ray Eames
Artek oy, Helsinki, pour le couple Aino et Alvar Aalto

En partenariat média avec



un événement
Télérama

Avec la participation de Vranken-Pommery Monopole.



W E N D E L

GRAND MECENE DE LA CULTURE

Wendel, Mécène fondateur du Centre Pompidou-Metz

Wendel est engagée depuis 2010 auprès du Centre Pompidou-Metz. Depuis l'ouverture du Centre en 2010, Wendel a souhaité soutenir une institution emblématique dont le rayonnement culturel touche le plus grand nombre. En raison de son engagement depuis de longues années en faveur de la culture, Wendel a reçu le titre de Grand mécène de la culture en 2012.

Wendel est l'une des toutes premières sociétés d'investissement cotées en Europe. Elle exerce le métier d'investisseur de long terme qui nécessite un engagement actionnarial qui nourrit la confiance, une attention permanente à l'innovation, au développement durable et aux diversifications prometteuses. Wendel a pour savoir-faire de choisir des sociétés leaders, comme celles dont il est actuellement actionnaire : Bureau Veritas, Saint-Gobain, IHS, Constantia Flexibles, Allied Universal, Cromology, Stahl, CSP Technologies, Tsebo, SGI Africa, Mecatherm ou encore Saham Group.

Créé en 1704 en Lorraine, le groupe Wendel s'est développé pendant 270 ans dans diverses activités, notamment sidérurgiques, avant de se consacrer au métier d'investisseur de long terme à la fin des années 1970.

Le Groupe est soutenu par son actionnaire familial de référence, composé de plus de mille actionnaires de la famille Wendel réunis au sein de la société familiale Wendel-Participations, actionnaire à hauteur de plus de 36 % du groupe Wendel.

CONTACT JOURNALISTES

Christine Anglade-Pirzadeh

+33 (0)1 42 85 63 24

c.angladepirzadeh@wendelgroup.com

Caroline Decaux

+33 (0)1 42 85 91 27

c.decaux@wendelgroup.com

www.wendelgroup.com



Galerías
Lafayette

GRUPE GALERIES LAFAYETTE

C'est avec enthousiasme que le groupe Galeries Lafayette apporte son soutien à *Couples modernes*, exposition pluridisciplinaire au thème inédit conçue et produite par le Centre Pompidou-Metz.

Partenaire du Centre Pompidou-Metz depuis 2009, le Groupe poursuit son engagement auprès de l'établissement en soutenant cette exposition dédiée à l'énergie de la création.

Dans ses métiers, dans son engagement de mécène, ainsi que dans la passion et les convictions de la famille actionnaire, le Groupe s'affirme comme un médiateur entre la création et un large public. Mécène de l'exposition *Couples modernes*, le Groupe souhaite ainsi permettre à un large public de découvrir l'art moderne présenté au sein des espaces emblématiques du Centre Pompidou-Metz conçus par Shigeru Ban.

À PROPOS DU GROUPE GALERIES LAFAYETTE

Leader du commerce de centre-ville et spécialiste de la mode, le groupe Galeries Lafayette est un groupe marchand, familial, privé, héritier de 120 ans d'une histoire bâtie dans le commerce et la distribution. Acteur engagé dans la création et employeur privé de premier plan en France avec 14 000 collaborateurs, le Groupe a pour vocation de participer au rayonnement de l'Art de Vivre à la française et d'agir comme une référence d'un commerce innovant, éthique et responsable. Avec des ventes au détail de 3,8 milliards d'euros, le Groupe bénéficie aujourd'hui d'une reconnaissance internationale reposant sur ses marques emblématiques : Galeries Lafayette, BHV MARAIS, RQZ-Royal Quartz Paris, Louis Pion, Guérin Joaillerie, InstantLuxe et BazarChic.

Plus d'informations : groupegaleriesslafayette.fr

CONTACT :

Francesca Sabatini
Chef de Projet Mécénat
Groupe Galeries Lafayette
01 42 82 31 21
fsabatini@galeriesslafayette.com

VISUELS PRESSE

Des visuels d'œuvres sont téléchargeables en ligne à l'adresse suivante :

centrepompidou-metz.fr/phototeque

Nom d'utilisateur: presse

Mot de passe: Pomp1d57



Natalia Gontcharova, *La Lampe électrique*, 1913
Huile sur toile
105 x 81,5x7,5cm
Collection Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne -
Centre de création industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/
Philippe Migeat/Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris 2018



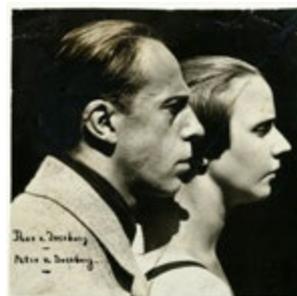
Mikhail F. Larionov *Portrait de Nathalie Gontcharova* 1907
huile sur toile,
60x50cm
© Collection of Vladimir Tsarenkov, London
© Adagp, Paris, 2018



Hannah Höch, *Für ein Fest gemacht*, 1936
Institut für
Auslandsbeziehungen e. V.,
Stuttgart
© Adagp, Paris, 2018



Robert Sennecke, *Sans titre*, (Hannah Höch et Raoul Hausmann à la Première foire internationale Dada, Berlin, Cabinet d'art du Dr Otto Burchard), 1920
Berlinische Galerie, Berlin



Lucia Moholy *Double portrait of Theo and Nelly van Doesburg* septembre 1921
11,8 x 11,8 cm
Photo collection RKD - Netherlands
Institute for Art History, The Hague
© Adagp, Paris 2018



Theo Van Doesburg (Christian Emil Kuepper, dit) *Portrait of Pétro (Nelly van Doesburg), en profil* 1919
Huile sur carton monté sur
panneau 64,5 x 48 cm
Museum De Lakenhal, prêt du
Collection Cultural Heritage
Agency of the Netherlands.



Minya Diez-Dührkoop *Tanzmaske
"Toboggan Frau" und "Toboggan Mann"*
von Lavinia Schulz 1924
Épreuve gélatino-argentique
21,5 x 16,7 cm
© MKG, Museum für Kunst und
Gewerbe Hamburg



Filippo Tommaso Marinetti et Benedetta
Cappa *Sudan-Parigi*, 1920
Médias mixtes (éponge, papier de
verre, râpe, laine, brosse, papier
recouvert d'argent, soie, velours,
carton...)
46,5 x 22,5 cm
© Collection privée



STUDIO LUXARDO DI ROMA (Elio LUXARDO, dit)
*Filippo Tommaso Marinetti et Benedetta Cappa Marinetti dans leur
appartement de la Piazza Adriana, Rome*
Beinecke Rare Book & Manuscript
Library
Modern Print
14,5 x 10,5 cm
Beinecke Rare Book & Manuscript Library
Photo : © Filippo Tommaso Marinetti Papers. General Collection,
Beinecke Rare Book and Manuscript Library



Anonyme, Jean Arp with navel-
monocel, c 1926
Stiftung Arp e.V., Berlin/
Rolandswerth



Jean Arp et Sophie Taeuber-
Arp, *Symétrie pathétique*, 1916
- 1917
Coton, 76 x 65 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée
national d'art moderne
© Centre Pompidou, MNAM-
CCI/Jacqueline Hyde/Dist.
RMN-GP
© Adagp, Paris, 2018



Nic Aluf, Sophie Tauber-Arp
avec tête Dada, Zurich, 1920
Stiftung Arp e.V., Berlin/
Rolandswerth



Aleksander Rodchenko
Rodchenko and Stepanova
"Wandering Musicians 1922
 Richard Saltoun Gallery
 © Estate of the Artist
 © Courtesy of Richard Saltoun
 Gallery



Varvara STEPANOVA
 Autoportrait
 1920
 Huile sur contreplaqué
 71 x 52,5 cm
 Musée d'Etat des Beaux-Arts A.S
 Pouchkine, Moscou



Aleksander Mikhailovich
 Rodchenko *Self Portrait* 1920
 Huile sur toile 84,5 x 65 cm
 Rodchenko and Stepanova
 Archives



Eileen Gray, *E 1027*,
 intérieur du living-room,
 publiée dans Eileen Gray et
 Jean Badovici, *E1027*. Maison
 en bord de mer, numéro spécial
 de *L'Architecture vivante*, 1929



Anonymous, *Josef and Anni Black*
Mountain College Ca. 1935
 The Josef & Anni Albers
 Foundation
 © Albers Foundation/Art
 Resource, NY



Anni Albers *Memo* 1958
 Laine
 33,02 x 60,96 cm
 The Joseph H. Hirshhorn
 Bequest, 1981
 Photography by Cathy Carver.
 Hirshhorn Museum and
 Sculpture Garden, Washington, D.C.
 © Adagp, Paris 2018



Josef Albers *Affectionate (Homage to
 the Square)* 1954
 Huile sur Isorel
 81 x 81 cm
 Collection Centre Pompidou, Paris
 Musée national d'art moderne -
 Centre de création industrielle
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI/
 Bertrand Prévost /Dist. RMN-GP
 © The Josef and Anni Albers
 Foundation
 © Adagp, Paris 2018



Nickolas Muray *Frida et Diego avec chapeau* 1939
Epreuve gélatino argentique
33,02 x 27,94 cm
Throckmorton Fine Art
Courtesy Throckmorton Fine Arts; © Nickolas Muray Photo Archives
Photo by Nickolas Muray, © Nickolas Muray Photo Archives



Maquette de la Casa-estudio de Diego Rivera et Frida Kahlo conçue par Juan O'Gorman à San Angel, Mexico
Maquette: École nationale supérieure d'architecture de Nancy 2010
Commissaires d'exposition : Laurent Beaudouin et Danièle Pauly
Maquettistes: Julie Bientz, Julien Grentzinger, Thomas Pierrrot, Sylvain Wintz. Coordination: Laurent Beaudouin et Jean-Marc Gaspari
89 x 66 cm Profondeur ou épaisseur : 31,5 cm
© Ecole nationale supérieure d'architecture de Nancy
Photo © Laurent Beaudouin



Frida Kahlo, "The Frame" ("Le cadre", Portrait de l'artiste, Autoretrato (Autoportrait)), 1938
Frida Kahlo, *The Frame* ("Le cadre", Portrait de l'artiste, Autoretrato (Autoportrait)), 1938
© Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP
© Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Adagp, Paris 2018



Vue de la Casa-estudio de Diego Rivera et Frida Kahlo conçue par Juan O'Gorman à San Angel, Mexico
© Museo casa estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/INBA/secretaria de cultura/México



Charles & Ray Eames posant sur la structure en acier de la Case Study House n°8 1949
Modern Print
© 1949, 2018 Eames Office LLC (eamesoffice.com)



Max Ernst *Attirement of the Bride* (La Toilette de la mariée), 1940
Huile sur toile, 129.6 x 96.3 cm
Peggy Guggenheim Collection, Venice
Solomon R. Guggenheim Foundation, New York
© ADAGP, Paris 2018
Photograph by David Heald



Dorothea Tanning et Max Ernst avec sa sculpture, *Capricorn*, 1947
Photograph by John Kasnetsis
© John Kasnetsis
© Adagp, Paris, 2018



Max Ernst, *Capricorne*, 1948 / 1964
Bronze, 245 x 207 x 157 cm / Poids : 950 kg
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
© Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris, 2018



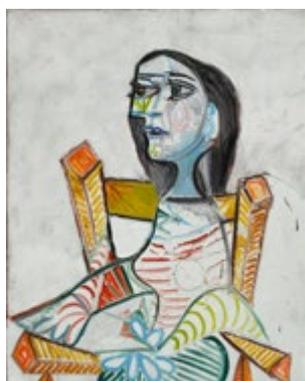
Dorothea Tanning *Un tableau très heureux* 1947
Huile sur toile 91,1 x 122cm
Collection Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/ Service de la documentation photographique du MNAM/Dist. RMN-GP
© The Estate of Dorothea Tanning
© Adagp, Paris



Lee Miller *Leonora Carrington & Max Ernst, Lambe Creek, Cornwall, England* 1937
Modern Print
© Lee Miller Archives, England 2018. All rights reserved. www.leemiller.co.uk



Dora Maar, *Pablo Picasso*, Paris, studio du 29, rue d'Astorg, Hiver 1935-1936
Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI
© Adagp, Paris, 2018



Pablo Picasso, *Portrait de femme*, 1938
Huile sur toile, 98 x 77,5 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/ Dist. RMN-GP
© Succession Picasso 2017



Dora Maar (Henriette Théodora Markovitch, dit) *Sans titre [Main-coquillage]* 1934 Titre attribué : Main de mannequin sortant d'un coquillage
Epreuve gélatino argentique contrecollée sur carton 40,1x28,9 cm
Collection Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI Jacques Faujour / Dist. RMN-GP © Adagp, Paris 2018



Claude Cahun (Lucy Schwob, dit) *Suzanne Malherbe/Marcel Moore* 1928
© Jersey Heritage, Jersey



Claude Cahun (Lucy Schwob, dit) *Self-portrait (reflected image in mirror, checked jacket)* 1928
© Jersey Heritage, Jersey



Claude Cahun (Lucy Schwob, dit) *Auto-portrait don't kiss me I am in training* Vers 1927
Tirage argentique
10 x 7,9
Collection Natalie & Léon Seroussi, Paris



Nadja (Léona Camille Guilaine Delcourt, dit) *Un regard d'or de Nadja* 1926
Mine graphite et crayon de couleur sur papiers découpés, épinglés et collés sur papier noir 32,4 x 19,5 cm
Collection Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/ Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP



Man Ray *Valentine Hugo devant son tableau Les Surréalistes* 1935
épreuve gélatino-argentique
9,4x8,1 cm
Collection Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/ Guy Carrard /Dist. RMN-GP
© Man Ray Trust / © Adagp, Paris 2018



André Breton, Valentine Hugo, Autres Collaborateurs *Cadavre exquis* 1931
Crayon de couleur sur papier 31,6 x 24
Collection Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/ Philippe Migeat/Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris 2018 / © droits réservés



Claude Cahun, André Breton et Jacqueline Lamba with reflection. 1935
Claude Cahun
André Breton et Jacqueline Lamba with reflection 1935
© Jersey Heritage, Jersey



André Breton, Jacqueline Lamba, Yves Tanguy, *Cadavre exquis* 7 février 1938
Collage de gravures découpées sur papier 25,2 x 16,2 cm
Collection Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/ Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris 2018



Man Ray (Emmanuel Radnitzky, dit) *Henry Crowder* 1930
 épreuve gélatino-argentique
 8,9x6cm
 Collection Centre Pompidou, Paris
 Musée national d'art moderne -
 Centre de création industrielle
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI/
 Guy Carrard / Dist. RMN-GP
 © Man Ray Trust / © Adagp, Paris
 2018



*Romaine Brooks et Natalie
 Clifford Barney* 1920
 9x13cm
 Collection privée
 Photo : Thomas Hennocque



Man Ray (Emmanuel Radnitzky, dit) *Man Ray endormi* Vers 1930
 Epreuve gélatino-argentique
 8,1x5,8cm
 Collection Centre Pompidou, Paris
 Musée national d'art moderne -
 Centre de création industrielle
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI/
 Guy Carrard / Dist. RMN-GP
 © Man Ray Trust / © Adagp, Paris
 2018



MAN RAY (Emmanuel RADNITZKY, dit) *Modèle de La Prière Autoportrait avec un nu allongé*, vers 1930
 Epreuve gélatino-argentique
 4,7 x 7,8 cm
 Collection Centre Pompidou, Paris
 Musée national d'art moderne -
 Centre de création industrielle
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Guy Carrard/Dist. RMN-GP
 © Man Ray Trust / Adagp, Paris, 2018



Eileen Agar *Rocks in Ploumanach* Juillet 1936
 Négatif 6,4 x 6 cm - Modern print
 © Tate, London 2018



Joseph Bard *Eileen Agar lying on a carpet* Septembre 1938
 Négatif : 6,2 x 6 cm - Modern print
 © Tate, London 2018
 © Droits réservés



Maria Martins *Sans titre* c.1947
 Bronze 32 x 25 x 9 cm
 © Estrellita and Daniel Brodsky
 Collection



Marcel Duchamp *Prière de toucher* 1947
 Caoutchouc mousse [latex] collé sur velour noir, découpé et collé sur carton 24,3 x 20,8 cm
 Collection Centre Pompidou, Paris
 Musée national d'art moderne -
 Centre de création industrielle
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI/
 Philippe Migeat/Dist. RMN-GP
 © Succession Marcel Duchamp
 © Adagp, Paris 2018



Vassily Kandinsky *Improvisation III*, 1909
Collection Centre Pompidou,
Paris Musée national d'art
moderne - Centre de création
industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/
Adam Rzepka/Dist. RMN-GP



Gabriele Münter *Abendrot* 1909
Huile sur papier
32,9x40,6cm
Collection privée
© ADAGP, Paris, 2018



Alexej von Jawlensky
Landschaft bei Murnau
1909/1910
Öl auf Papier auf Karton
aufgezogen
Schloßmuseum Murnau
Loaned by The Kasser Mochary
Foundation, Montclair, New
Jersey



Marianne von Werefkin
Tragische Stimmung 1910
Tempera sur papier et carton
48,5 x 60cm
Collezione Comune di Ascona
Fondazione Marianne Werefkin,
Museo Comunale d'Arte Moderna
Ascona



Alfred Stieglitz *Lettre adressée à Georgia O'Keeffe avec une photographie de Georgia O'Keeffe et Alfred Stieglitz s'embrassant à Lake George* 1929
encre sur papier et
photographie noir et blanc
27,9 x 21,6cl
Beinecke Rare Book &
Manuscript Library



Alfred Stieglitz *Lake George*
Entre 1922 et 1923
Epreuve argentique
Fonds appartenant à Jean-
Léon Gérôme et Aimé Morot
PHO2003-8-10
Paris, musée d'Orsay
Photo © RMN-Grand Palais
(musée d'Orsay) / Hervé
Lewandowski



Georgia O'Keeffe *Red, Yellow and Black Streak* 1924
Huile sur toile
101,3 x 81,3 cm
Collection Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne -
Centre de création industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/
Philippe Migeat/Dist. RMN-GP



Jindrich Styrsky *Vilém Tell* 1931
Maquette pour l'édition luxe de la revue *Eroticka*
Collage d'épreuve gélatino-argentique et papier découpés en demi-teinte sur "buff stock"
Dim. périodique, livre, livret : 28,6 x 39,7 cm
Ubu Gallery, New York



Jindrich Styrsky *Sans titre* 1933
Maquette #4 pour *Emilie comes to Me in a Dream*
Collage d'épreuve gélatino-argentique et papier découpés en demi-teinte
29,2x 24,1 cm
Ubu Gallery, New York



Jindrich Styrsky *Sans titre* 1933
Maquette #9 pour *Emilie Comes to Me in a Dream*
Collage d'épreuve gélatino-argentique et papier découpés en demi-teinte
30,5 x 23,8cm
Ubu Gallery, New York



Barbara Hepworth *Conoid, Sphere and Hollow III* 1937
Marbre
32 x 35,5 cm
Profondeur ou épaisseur : 30,5 cm
Barbara Hepworth © Bowness
Photo : © Government Art Collection



Ben Nicholson *1934 (Relief)* 1934
Oil, graphite and incised coloured card 8 x 8 cm
© Kettle's Yard, University of Cambridge.
© Adagp, Paris 2018



Aino et Alvar Aalto à New York au printemps 1939
Construction du pavillon finlandais à l'exposition internationale de New York conçu par Aino et Alvar.
Modern Print
Alvar Aalto Foundation



Alvar Aalto Devanture du magasin Artek à Helsinki 1939
Modern Print
Alvar Aalto Foundation



Vue d'exposition de la Présentation des Collections , Musée, Niveau 5, Centre Pompidou, Paris. 2000
Œuvres représentées de gauche à droite : R.DELAUNAY, Rythmes, 19340. Donation de Sonia Delaunay et Charles Delaunay en 1964 /S.DELAUNAY. Prismes électriques, 1914. Achat de l'Etat, 1958. Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle
© Pracusa S.A. © Centre Pompidou, MNAM-CCI/ Georges Meguerditchian



Vanessa Bell Abstract Painting 1914
Huile sur toile 44,1 x 38,7 cm
©Tate, London 2018
© Estate of Vanessa Bell, courtesy Henrietta Garnett



Vanessa Bell Bathers in a Landscape 1913
Détrempe sur papier monté sur toile, bois peint. 41,9 x 80,3 cm
© Victoria and Albert Museum
© Estate of Vanessa Bell, courtesy Henrietta Garnett



Paul Nash Swanage 1936
Collage with graphite, watercolour and photographs, black and white on paper 40 x 58,1 cm
©Tate, London 2018.



Gustav Klimt *Studie für die Tänzerin*, 1907/08
Crayon on paper
55 x 34.9 cm
(Strobl 1660)
Private Collection, Courtesy
Richard Nagy Ltd., London



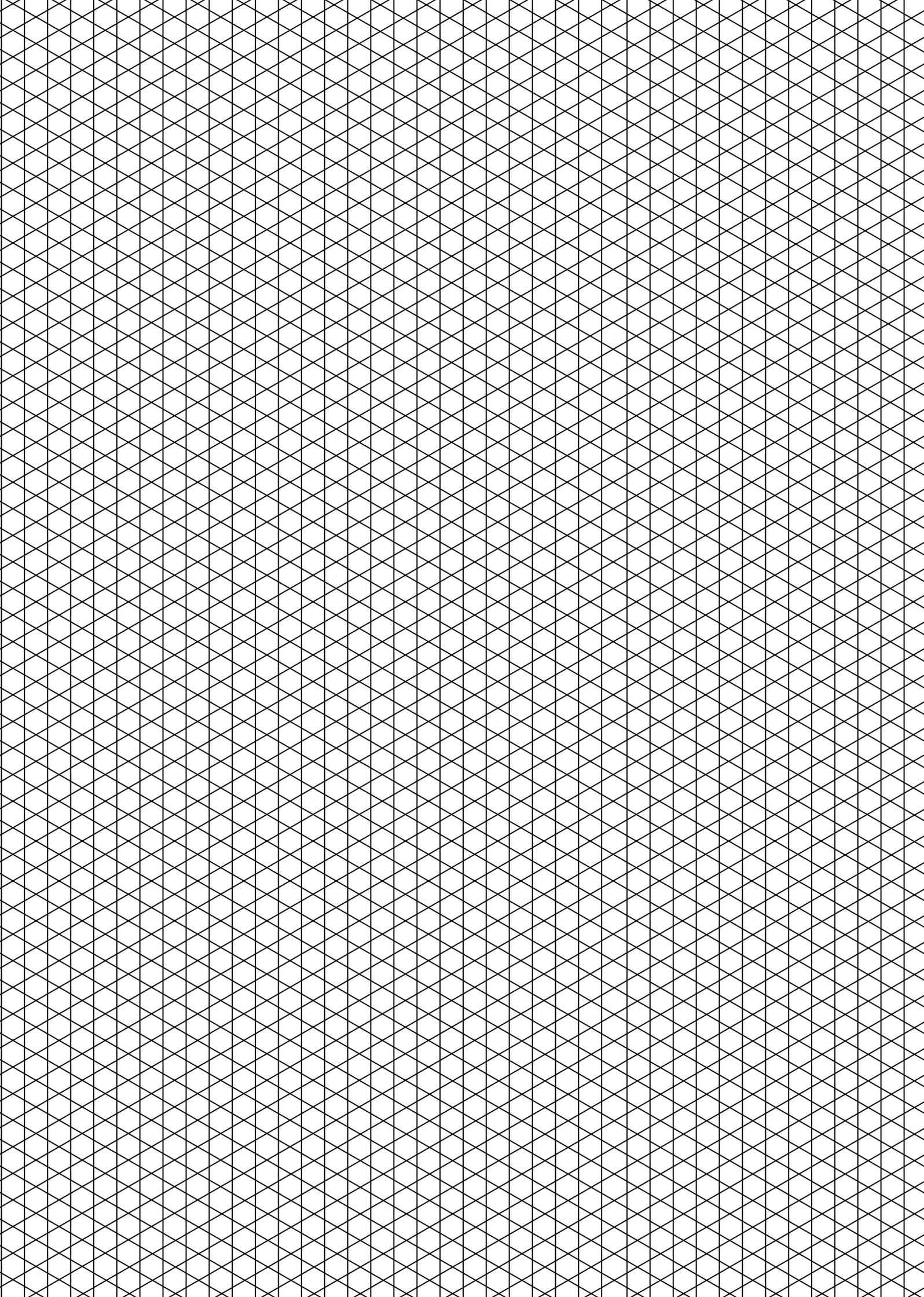
Gustav Klimt, *Sitzende nackte Schwangere nach links*, 1904/05
Pencil on paper
55 x 35 cm
(Strobl 1764)
Private Collection, Courtesy
Richard Nagy Ltd., London



Gustav Klimt *Halbakt von vorne, die linke Hand am rechten Fuß*, 1914/15
Pencil on paper
57.1 x 37.5 cm
(Strobl 2396)
Private Collection, Courtesy
Richard Nagy Ltd., London



Heinrich Bohler *Gustav Klimt et Emilie Flöge dans le jardin de l'atelier de Klimt au 21 rue Josestädter Vers* 1909
Héliogravure
Österreichische National
ANL/VIENNE, Pf31.931 :E(2)



CONTACTS PRESSE

AGENCE CLAUDINE COLIN

Presse nationale et internationale

Pénélope Ponchelet

Téléphone : +33 (0)1 42 72 60 01

penelope@claudinecolin.com

CENTRE POMPIDOU-METZ

Presse régionale

presse@centrepompidou-metz.fr

