

Centre



Pompidou-Metz



PRÉ-DOSSIER DE PRESSE

MUSICIRCUS

ŒUVRES PHARES DU CENTRE POMPIDOU

20.04.16 → 17.07.17

SOMMAIRE

1. PRÉSENTATION GÉNÉRALE.....	03
2. LE PARCOURS DE L'EXPOSITION.....	04
3. LES ARTISTES.....	09
4. VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE.....	10
5. CONTACTS PRESSE.....	12

1. PRÉSENTATION GÉNÉRALE

MUSICIRCUS

ŒUVRES PHARES DU CENTRE POMPIDOU

Du 20 avril 2016 au 17 juillet 2017
GRANDE NEF

« Dans un musicircus, il est loisible de rapprocher les unes des autres toutes les musiques qui sont ordinairement séparées. »¹ C'est cet esprit de jubilation insufflé par John Cage, à l'occasion d'une performance réalisée en 1967, qui inspire au Centre Pompidou-Metz le parcours Musicircus. L'exposition, explorant les liens entre arts visuels et musique, propose une relecture de l'histoire de l'art à travers le prisme musical, posant les jalons des grands courants artistiques qui ont marqué l'art moderne et contemporain.

Du début du XX^e siècle à nos jours, le parcours mettra en lumière le caractère primordial des notions de rythme dans la naissance de l'abstraction, puis les concordances entre musicalité et mouvement. Le projet évoquera enfin les correspondances entre écritures plastiques et musicales à l'aube du minimalisme.

Dans la continuité du parcours Phares, cette nouvelle proposition mettra en valeur une quarantaine d'œuvres « phares » de la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. Fort d'un nouvel axe thématique, le parcours interrogera la pratique d'artistes célèbres – musiciens amateurs (Vassily Kandinsky jouait du violon) ou mélomanes (Sol LeWitt possédait des centaines d'enregistrements dans sa collection) – dont l'œuvre a été influencé par la musique.

Parmi les chefs-d'œuvre exposés, le public pourra notamment admirer la toile *La Noce* de Marc Chagall, la reconstitution du « Salon de réception » par Vassily Kandinsky pour l'exposition de la *Juryfreie Kunstschau* au Glaspalast de Berlin en 1922, véritable symphonie se déployant dans l'espace, ou encore le majestueux mobile d'Alexander Calder, *31 janvier*.

L'ensemble du parcours sera ponctué par de riches ensembles documentaires – partitions, documents d'archives, vidéos, photographies, écrits théoriques ou poétiques, dessins préparatoires, etc. – proposant au visiteur une véritable immersion au cœur du processus créatif. Des parcours thématiques pour les adultes, ainsi qu'un jeu de pistes ludique destiné au jeune public, seront également proposés sur la nouvelle application du Centre Pompidou-Metz, inaugurée à l'occasion de Musicircus, défendant ainsi une ambition pédagogique et une volonté d'ouverture à tous les publics, initiés comme néophytes.

Accompagné dans sa découverte par la musique qui a nourri l'imaginaire des artistes, le visiteur sera invité à déambuler librement dans l'espace, composant au gré de ses envies une visite sensible. Répondant à la vocation pluridisciplinaire du Centre Pompidou-Metz, la Grande Nef deviendra une vaste boîte à musique, qui évoluera au rythme d'un programme unique de performances et de concerts au cœur de l'exposition, permettant à la musique de dialoguer harmonieusement avec le parcours.

Un catalogue accompagnera l'exposition (parution prévue au deuxième trimestre 2016).

Commissariat :

Emma Lavigne, directrice du Centre Pompidou-Metz

Anne Horvath, chargée de coordination du pôle Programmation, Centre Pompidou-Metz

¹ John Cage, in *Pour les oiseaux*, entretien avec Daniel Charles (1976), Paris, L'Herne, 2002, p 52. Créé en 1967.

2.

LE PARCOURS DE L'EXPOSITION

INTRODUCTION : DE LA FIGURATION À L'ASBTRACTION

Dans notre cour habitait aussi un violoniste. Je ne savais pas d'où il venait.

Dans la journée, commis chez un ferronnier, le soir, il enseignait le violon.

Je raclais quelque chose.

Et n'importe quoi, ni comment je jouais, il disait toujours, en battant la mesure de sa botte : « Admirable ! »

Et je pensais : « Je serai violoniste, j'entrerai au conservatoire. »² Marc Chagall

La Noce est l'une des premières toiles peintes par Marc Chagall en France. Témoignage de la synthèse des influences picturales de sa patrie d'adoption (le cubisme, l'orphisme et le fauvisme), cette œuvre est profondément inspirée par la culture russe, où la musique tient une place centrale. La toile est en effet teintée du souvenir de sa ville natale, Vitebsk, évoquant son enfance baignée par la tradition hassidique. C'est le rythme du klezmer, dont le violon est l'instrument le plus emblématique, qui accompagne les noces traditionnelles juives. Métaphore de cet univers culturel, les violonistes emmenant le défilé nuptial nous invitent à explorer le monde onirique chagallien, peuplé de danseurs et de musiciens.

La figure du violoniste traverse également son œuvre poétique et illustre ses propres vers, comme ceux de célèbres poètes, parmi lesquels Paul Eluard qui lui dédia plusieurs œuvres : « Et les musiciens de neige font de l'ombre Rose rouge violette bleue [...] Les violons auront distribué leur bouquet et rêveront de la moisson. »³



Marc Chagall, *La Noce*, 1910

Huile sur toile, 99,5 x 188,5 cm.

Dation, 1988.

Numéro d'inventaire : AM 1988-57.

© Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP / Philippe Migeat

© Adagp, Paris, 2016

² Marc Chagall, *Ma Vie*, 1923.

³ Voir : poèmes, peintures, dessins, Paul Eluard, Éditions des Trois Collines, 1948, poème « Marc Chagall ».

1. RYTHME, À LA NAISSANCE DE L'ABSTRACTION

Abandonnant l'univers figuratif des violonistes de Marc Chagall, le parcours suggère le caractère primordial du rythme sur le chemin de l'abstraction, picturale et cinématographique, au tournant du XX^e siècle.

Je voudrais dire que la parenté entre la peinture et la musique est évidente. [...] Autrement dit vous « entendez la couleur » et vous « voyez » le son.⁴ Vassily Kandinsky

L'univers musical russe, au détour des notes de Modeste Moussorgski et Igor Stravinsky, mènera le visiteur sur les traces de Vassily Kandinsky, intensément marqué par une excursion ethnologique menée dans la province du Vologda en 1889, où il découvre avec grand intérêt les arts et traditions populaires russes. Ce sont ces « mondes magiques faits de couleurs bariolées » que l'artiste a voulu retranscrire lors de la réalisation du salon de réception à l'occasion de l'exposition de la *Juryfreie Kunstschau* au Glaspalast de Berlin en 1922.

Véritable symphonie dans l'espace, ces panneaux créés avec la collaboration de ses élèves du Bauhaus nous invitent à explorer les théories fécondes de Kandinsky. De même que la musique, art le plus immatériel selon l'artiste, la peinture doit progressivement se libérer de l'emprise de l'objet et ainsi exprimer directement la vie, au moyen de formes graphiques et de couleurs qui ne tentent plus de reproduire le monde réel.

Un riche corpus documentaire met en évidence l'importance de l'enseignement de Kandinsky au Bauhaus, période à laquelle il peint *Jaune-Rouge-Bleu* (1925) puis *Accent en Rose* (1926), ainsi que ses écrits théoriques et poétiques, dans le développement des analogies entre peinture et musique. Les estampes réalisées en 1913 par l'artiste pour son recueil de poèmes, *Klänge* (Sonorités), sont à ce titre primordiales pour témoigner de l'importance du rythme, à la fois des formes, des couleurs et des mots, dans la naissance de l'abstraction. Les dessins préparatoires au décor de la pièce de Modeste Moussorgski *Tableaux d'une exposition*, jouée en 1928 au Théâtre de Dessau – unique réalisation parmi ses compositions scéniques du vivant de l'artiste, témoigne également des réflexions de Kandinsky autour du concept d'œuvre d'art totale.

Le vrai but – la fin en soi – est une peinture vivante dans le temps et non pas sourde et muette.⁵ Vladimir Baranoff-Rossiné

Les expériences synesthésiques menées par Kandinsky – l'intuition que nos sens, notamment le visuel et l'auditif, sont intrinsèquement liés – font écho aux recherches optophoniques du musicien, peintre et sculpteur russe Vladimir Baranoff-Rossiné. Au milieu des années 1910, il imagine un piano de « projection visuel-colorée » qui permet de transcrire la musique en art visuel, réalisant le rêve de l'abbé Castel qui, dès le XVIII^e siècle, avait tenté un premier concert optophonique en faisant flotter des disques colorés au dessus d'un clavecin.

La dynamique de la lumière en couleur proposée par l'invention de Baranoff-Rossiné semble également avoir été le fil conducteur de la pensée d'Olafur Eliasson, dont l'installation contemporaine *Your Concentric Welcome* utilise les potentialités de la lumière afin de créer des ballets colorés, qui tendent à modifier notre perception de l'espace. Cette expérience visuelle et méditative, inspirée par la *Rotative plaques verre* de Marcel Duchamp également montrée dans l'exposition, sera sublimée par la présence de la toile *Rythme* de Sonia Delaunay, dont les cercles concentriques se refléteront dans les multiples projections de l'œuvre d'Eliasson.

La couleur est fonction d'elle-même, toute son action est présente à chaque moment comme dans la composition musicale de l'époque de Bach et, de notre temps, du bon jazz.⁶ Robert Delaunay

La musique guide également les pas de Robert et Sonia Delaunay sur la voie de l'orphisme. Guillaume Apollinaire explique en 1912 : « On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la poésie. Ce sera de la peinture pure. »⁷ Cet art nouveau entend créer des rythmes sans fins, comme le suggère le titre de certaines œuvres, grâce à la simultanéité de disques colorés. En embrassant la toile d'un seul regard, le regardeur pourra ainsi percevoir les contrastes de couleur, s'animant naturellement dans son œil.

Cette dynamique inhérente à la toile peut également être lue dans une temporalité grâce à l'immersion du spectateur au cœur d'espaces picturaux à l'échelle architecturale. Rappelant la volonté de Vassily Kandinsky de permettre au regardeur de « déambuler dans la peinture », Robert Delaunay imagine l'entrée du Hall des Réseaux, à l'occasion de l'Exposition internationale de 1937, comme une invitation à faire valser notre regard de panneaux en panneaux, démultipliant nos perceptions sensorielles au rythme effréné de la composition.

Résonnant parfaitement avec cette quête du mouvement, le film d'une dizaine de secondes *la Danse serpentine* constitue l'une des premières tentatives de capturer l'image en mouvement. Dans celui-ci, la danseuse Loïe Fuller, dont la couleur de la robe évolue au gré des lumières projetées sur son corps, déploie ses arabesques.

⁴ Vassily Kandinsky, « L'Art Concret », article publié dans la *Revue XX^e siècle*, mars 1938, n°1.

⁵ Citation extraite d'une lettre de Vladimir Baranoff-Rossiné adressée au couple Delaunay le 19 décembre 1924.

⁶ Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, documents inédits publiés par Pierre Francastel, 1958.

⁷ Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, 1960.

2. MOUVEMENT MUSICAL ET TEMPO VISUEL

Les arabesques serpentine de Loïe Fuller mènent le visiteur vers les expérimentations autour du mouvement – celui des images, de la lumière, de la sculpture et enfin des corps – menées par Marcel Duchamp, Alexander Calder, Nicolas Schöffer et Yves Klein, tissant chacun un lien tantôt anecdotique, tantôt crucial à la musique.

*Je ne suis pas anti-musique. Mais je supporte mal son côté « boyau de chat ». Vous comprenez, la musique, c'est tripes contre tripes : les intestins répondent au boyau de chat du violon. Il y a une espèce de lamentation, de tristesse, de joie, tellement sensorielle, qui correspond à cette peinture rétinienne qui me fait horreur. Pour moi, la musique n'est pas une expression supérieure de l'individu.*⁸ Marcel Duchamp

Dès 1913, Marcel Duchamp compose *Erratum musical*, dont l'écriture est déterminée par le tirage au sort de cartes, sur lesquelles figurent des notes ensuite aléatoirement inscrites sur une portée. La composition abandonnée au hasard marquera durablement les avant-gardes, avant de devenir un principe clé de l'univers de John Cage, qui crée d'ailleurs plusieurs pièces en hommage à Duchamp.

De même que pour ses réalisations en tant que compositeur, les expériences que Duchamp mène autour du mouvement – qu'il nomme avec humour « opticerie » – sont guidées par le jeu. De la *Roue de bicyclette* aux *Rotoreliefs*, imaginés pour tourbillonner sur un gramophone à la vitesse de 33 tours, il n'y a qu'un pas. Les réflexions portant sur la machine et le bruitisme entraînent les pas du visiteur vers les engrenages de Frantisek Kupka, dont les rouages font résonner le poème symphonique d'Arthur Honegger, *Pacific 231*, qui « n'est pas l'imitation des bruits de la locomotive, mais la traduction d'une impression visuelle et d'une jouissance physique par une construction musicale »⁹, selon les mots de son compositeur.

*Il y a trente années que je pense à un spectacle entièrement mien, formes et musique en symbiose.*¹⁰ Alexander Calder

Dès la conception du *Cirque* au milieu des années 1920, Alexander Calder imagine des personnages en fil de fer et en raphia qu'il met lui-même en scène dans de véritables spectacles. Son parcours artistique est ensuite traversé par de nombreuses collaborations avec l'univers scénique et musical. Son séjour à Paris, entre 1926 et 1933, est profondément marqué par la découverte de la musique d'avant-garde, notamment sous l'influence d'Edgard Varèse qui l'initie à la création de sons par collusion. En 1967, c'est à la demande du compositeur Earle Brown, que Calder crée le *Chef d'orchestre*, un mobile imaginé à la fois pour battre la mesure et être joué comme un gong. Les quatre percussionnistes, après avoir frappé la sculpture, en interprètent les mouvements à la manière d'une partition, qui serait en même temps une invitation à l'improvisation.

Par ailleurs, à l'image de la séquence *Ballet* qu'il écrit pour le film *Dreams that money can buy* d'Hans Richter, Calder remplace progressivement les danseurs au profit de ses sculptures à l'occasion de diverses compositions scéniques. *Work in Progress* (1968), « ma vie en dix-neuf minutes » selon l'artiste, constitue l'apogée de ses recherches sur la forme en mouvement. Sur fond de musique électronique se déploie le cycle de la vie, de la naissance des astres à l'apparition de la Terre, représentés par Calder sous la forme de mobiles. En écho à ce ballet organique, le majestueux mobile, *31 janvier*, présenté en regard des *Boucliers*, recrée son idée de mise en scène.

*Schöffer, parfaitement conscient que l'art du temps est la musique, théorise le chronodynamisme : pour donner à percevoir le temps – en plus de l'espace et de la lumière – la sculpture comporte des variables dont le programme aléatoire induit des effets visuels sans répétition.*¹¹ Eléonore Schöffer

Après la création de ses premières sculptures cybernétiques en 1956 – leur mise en mouvement est alors définie par un cerveau électronique sensible au bruit et à la lumière –, Nicolas Schöffer entame la série des *Chronos* trois ans plus tard. Celle-ci compte quinze sculptures, dont les pales, miroirs et projections lumineuses évoluent au rythme du programme aléatoire paramétré selon le nombre d'or, basé sur 60, chiffre du temps. « Synthèse de l'audible et du visible » selon les mots de l'artiste, cette œuvre s'inscrit dans la parfaite continuité des intuitions synesthésiques de Kandinsky et des recherches optophoniques de Barnaoff-Rossiné.

Chronos 8 a par la suite été déclinée en cinq versions identiques pour la mise en scène d'un spectacle cybernétique expérimental, *Kyldex 1*, chorégraphié par Aldwin Nikolaï sur une musique de Pierre Henry. Les sculptures programmées suivent le rythme des corps des deux danseurs étoiles qui évoluent sur scène, faisant écho aux recherches scéniques de Calder. L'artiste avait déjà participé à de nombreuses collaborations visant à un art total, mêlant musique, danse et sculpture, notamment lors de la création du premier robot-danseur présenté au Festival de l'Art d'avant-garde sur la terrasse de la « Cité Radieuse » de Le Corbusier à Marseille, avec Pierre Henry et Maurice Béjart.

⁸ Entretien avec Otto Hahn, publié dans la revue *VH 101*, n°3, 1970.

⁹ Arthur Honegger cité in *Arthur Honegger : le centenaire*, cat. exp., Le Havre, musée des beaux-arts André Malraux, 1992, p. 56.

¹⁰ Alexander Calder cité par Giovanni Carandente, *Calder*, Palazzo a vela, Turin, 1983.

¹¹ Conférence donnée par Eléonore Schöffer, *L'œuvre de Nicolas Schöffer en parallèle de celle de Pierre Henry*, 1998.

*Le silence... C'est cela même ma symphonie, et non le son lui-même, d'avant-pendant l'exécution. C'est ce silence si merveilleux qui donne la « chance » et qui donne même parfois la possibilité d'être vraiment heureux, ne serait-ce qu'un seul instant, pendant un instant incommensurable en durée.*¹² Yves Klein

En 1949, Yves Klein compose la *Symphonie Monoton-Silence*, pièce orchestrale où vingt minutes de silence succèdent à vingt minutes d'une note tenue dans un son continu. C'est sur cette pièce musicale que l'artiste orchestre la performance aboutissant à l'œuvre *Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82)*. Le 9 mars 1960, à la galerie internationale d'Art contemporain à Paris, trois modèles entrent en scène, un pot de peinture bleue à la main, dont elles s'enduisent le corps. Yves Klein, en smoking noir, pénètre dans la salle et, après avoir donné le signal aux vingt musiciens, chorégraphie le ballet des modèles apposant leur empreinte sur les feuilles de papier blanc. Cet action-spectacle, mise en scène du corps en mouvement, est d'abord intensifié par la musique, puis sublimé par le silence.

Cette pièce invite à tisser des liens avec d'autres démarches artistiques ayant assimilé le corps humain à l'instrument de musique, de la célèbre photographie *Le Violon d'Ingres* de Man Ray aux performances *Human Cello* de Charlotte Moorman, où la musicienne joue du violoncelle sur le corps de Nam June Paik.

3. ORCHESTRE FLUXUS AND CO.

La symphonie d'Yves Klein ouvre l'immense champ des possibles offert par le silence, nous invitant à interroger par ailleurs la question de l'instrument muet. Dans cet orchestre célébrant l'esprit Fluxus, piano et batterie, désormais immobiles et aphones, racontent en creux leur histoire.

*Je me chauffe moi-même en travaillant. En cassant un piano à coups de masse, je finis dans une fureur physique assez concentrée.*¹³ Arman

Dans la tradition Fluxus de réconciliation de l'art et de la vie, les Nouveaux Réalistes tout comme les artistes Pop mettent à l'honneur des instruments de musique martyrisés, réduits au silence suite au vacarme de leur destruction, reniant toute virtuosité au compositeur classique. A l'image du célèbre *event* de Phil Corner *Piano Activities*, réalisé collectivement à l'occasion de *Festum Fluxorum*, premier festival Fluxus organisé à Wiesbaden en 1962 au cours duquel un piano est violemment détruit sous les yeux des spectateurs, la performance est placée au cœur de la pratique de ces artistes.

C'est ainsi lors du vernissage de son exposition *Musical Rage* à la galerie Saqqârah à Gstaad (Suisse), en 1962, qu'Arman réalise en public une colère lyrique, en fracassant un piano à queue dont les restes – figés dans une composition déterminée par leur chute aléatoire – donnent naissance à *Chopin's Waterloo*. Joseph Beuys a pour sa part interrompu un concert de Charlotte Moorman par l'intrusion d'un piano à queue recouvert de feutre, sur lequel il entreprend de coudre des croix rouges sur scène. Le résultat de ces actions témoigne du changement progressif de forme infligé à l'instrument, incapable d'émettre le moindre son. Ainsi déconstruits à la manière des collages cubistes, la batterie et le piano revêtent de nouvelles identités et deviennent le support de fonctions alternatives.

¹² Yves Klein, *Le vrai devient réalité*, 1960.

¹³ Arman cité dans programme *Désordres lyriques, carte blanche à ... Arman*, Théâtre national de l'Opéra de Paris, 1988

4. COMBINATOIRES ET INFLUENCES RÉCIPROQUES

« Tout musicien expérimental au vingtième siècle a dû se relier aux peintres. »¹⁴ John Cage suggère ainsi les multiples équivalences structurelles entre musique et arts visuels, dont l'une des plus fondamentales est l'avènement de l'indétermination dans la composition, fruit des expérimentations de Marcel Duchamp autour du hasard.

*La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.*¹⁵ Stéphane Mallarmé

Rappelant les mobiles aériens d'Alexander Calder, l'installation *A=P=P=A=R=I=T=I=O=N* entre en résonance avec les recherches synesthésiques du début du XX^e siècle. Déambulant librement entre les miroirs, le visiteur est immergé au cœur d'un paysage imaginaire, peuplé de sons d'oiseaux, de cris, d'alarmes ou de bruits industriels.

Cet univers sonore aléatoire est-il déterminé par ses mouvements ou générés par un programme ? Leur provenance demeurant mystérieuse, la bande sonore, composée par le groupe expérimental et bruitiste Throbbing Gristle, tend à se dématérialiser et semble former un concert dénué de partition.

Cerith Wyn Evans emprunte le titre de cette œuvre au poème symboliste éponyme de Stéphane Mallarmé, où l'évocation des anges musiciens nous berçant au son de la viole trouve un écho poétique et méditatif dans son installation. Ce spectacle total ouvre ensuite la voie aux collaborations mêlant chorégraphies, arts visuels et musiques minimalistes, orchestrées par Sol LeWitt, Robert Wilson, Lucinda Childs et Philip Glass.

*The narrative of serial art works more like music than like literature.*¹⁶ Sol LeWitt

Pour Sol LeWitt, la musique ne tient pas seulement la place d'une muse, source inépuisable d'inspiration. L'artiste minimaliste et conceptuel l'appréhende également comme modèle d'écriture plastique. Fasciné par la musique sérielle de Steve Reich, Philip Glass ou encore Pierre Boulez, LeWitt tente de la même manière de développer des structures complexes à partir d'éléments basiques de composition, s'inspirant de la matrice de la grille. Par ailleurs, à la différence de la littérature, la musique, une fois écrite, évolue au gré des interprètes. Sol LeWitt s'approprie cette démarche en confiant la réalisation de ses œuvres à d'autres artistes.

Son intérêt pour la musique le conduit également à collaborer avec l'univers de la danse. En 1979, la structure scénique qu'il dessine pour *Dance* épouse harmonieusement la chorégraphie de Lucinda Childs ainsi que la partition composée par Philip Glass. Ce projet est l'aboutissement d'une première collaboration autour de Robert Wilson lors de la création d'*Einstein on the Beach*. Les dessins du storyboard, constituant la genèse de cet opéra, seront présentés en parallèle du Siègle *Safety Glass Chair*, objet fétiche de ses compositions scéniques venant couronner ses œuvres d'art totales.

¹⁴ Richard Kostelanetz (dir.), *Conversations avec John Cage*, trad. et présenté par Marc Dachy, avec la collaboration de Monique Fong et Marianne Guénot-Hovnanian, Paris, Syrtès, 2000, p. 255.

¹⁵ Stéphane Mallarmé, extrait du poème *Apparition*, 1863.

¹⁶ Sol LeWitt cité par Saul Ostrow dans une interview parue dans *Bomb Magazine*, n°85, 2003.

3.

LES ARTISTES

Marina ABRAMOVIC
Vito ACCONCI
Dieter APPLETT
John BALDESSARI
Robert BARRY
Claude BELLEGARDE
Jordan BELSON
Jacob BENDIEN
Anna et Bernhard BLUME
Victor BRAUNER
André BRETON
Charles CLOSSET
Émile COHL (Émile Courtet, dit)
Henry COLES
Louis DARGET
Robert DESNOS
Janus DE WINTER
Marcel DUCHAMP
Robert FILLIOU
Philippe HALSMAN
HAUS-RUCKER-CO (Laurids ORTNER,
Günter ZAMP KELP et Klaus PINTER)
Stephen HAWEIS
Pierre HENRY
Susan HILLER
Fabrice HYBER
Albert JOUNET
Nam JUNE PAIK
Vassily KANDINSKY
Hilma AF KLINT

Frantisek KUPKA
Jean LIMET
Alvin LUCIER
Len LYE
Émile MALESPINE
MAN RAY (Emmanuel RADINSKY, dit)
Joan MIRÓ
Jonathan MONK
Wilhelm MORGNER
Robert MORRIS
Gianni MOTTI
Edvard MUNCH
Max OPPENHEIMER
Tony OURSLER
Nam June PAIK
Benjamin PÉRET
Sigmar POLKE
Odilon REDON
Auguste RODIN
David ROSENBOOM
Armando SALAS PORTUGAL
Christian SAMPSON
Jan SLUYTTERS
Rudolf STEINER
ULAY (Frank Uwe LAYSIEPEN, dit)
Fred VAESEN
Stan VANDERBEECK
Jacoba VAN HEEMSKERCK
Fred VAESEN
Remedios VARO

4. VISELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE

Des visuels d'œuvres, parmi lesquels les visuels ci-après, sont téléchargeables en ligne à l'adresse suivante :
centrepompidou-metz.fr/phototheque

Nom d'utilisateur : presse
Mot de passe : Pomp1d57



Marc Chagall, *La Noce*, 1910

Huile sur toile, 99,5 x 188,5 cm
Dation, 1988. Numéro d'inventaire : AM 1988-57

© Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP / Philippe Migaut
© Adagp, Paris, 2016



Wladimir Baranov-Rossiné, *Disque optophonique*,
1920-1923

Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne
- Centre de création industrielle

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais
/ Bertrand Prévost © Droits réservés
© Adagp, Paris, 2016



Vassily Kandinsky, *Jaune, rouge, bleu*, 1925

Huile sur toile, 128 x 201, 5 cm
Donation Nina Kandinsky 1976. Numéro d'inventaire : AM 1976-856

© Photo CNAC/MNAM Dist. RMN / © Adam Rzepka



Wladimir Baranov-Rossiné, *Piano optophonique*, 1920-1923

Œuvre sonore. "Au matin", ouverture de la Suite n°1 [opus 46] de "Peer Gynt" [1888] d'Edvard Grieg, Allegro Pastorale en mi majeur. Cet extrait (inachevé) est monté 6 fois de suite. Le thème, alternativement joué à la flûte et au hautbois, décrit le lever du soleil.

Don de Mme Wladimir Baranoff Rossiné et son fils Eugène, 1972
Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Adam Rzepka © Droits réservés

MUSICIRCUS
ŒUVRES PHARES DU CENTRE POMPIDOU



Olafur Eliasson, *Your Concentric Welcome*, 2004

Colour-effect filter glass (red, yellow), coated mirror, motors, HMI spotlight, tripod
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat
© 2004 Olafur Eliasson © Adagp, Paris, 2016



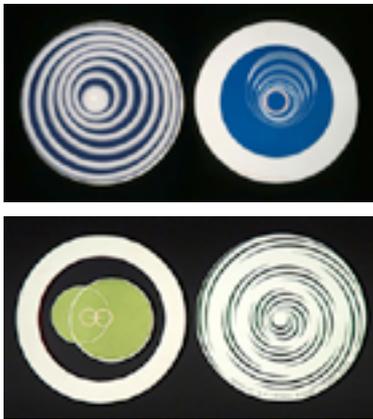
Anonyme, *Danse serpentine [II]* [Cat.Lumière N°765-I], 1897

Béta numérique, copie colorisée au pinceau d'après la danse de Loïe Fuller
Achat (1897 - 19 juin 1899). Numéro d'inventaire : AM 2010-F8
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. RMN-Grand Palais /
image Centre Pompidou MNAM-CCI
© Droits réservés



**Alexander Calder,
31 janvier, 1950**

Titre attribué : *Mobile*
Acier et aluminium
Hauteur 3,85 m et largeur 5,75 m
Achat de l'État, 1950. Attribution, 1959
© Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais / Droits réservés
© 2016 Calder Foundation New-York
/ ADAGP, Paris



**Marcel Duchamp, *Rotoreliefs*
ou Disques optiques, 1935**

Recto Verso, diamètre 0,2 m, AM2001-219, AM2001-220
N°8 *Cerceaux* et n°11 *Eclipse totale* suivis de n°7 *Verre de*
Bohême et n°12 *Spirale blanche*
Don de Mme Jacqueline Monnier, 2001

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jean-
Claude Planchet
© Succession Marcel Duchamp / Adagp, Paris, 2016



Frantisek Kupka, *Musique*, 1936

Huile sur toile, 85 x 93 cm
Don de Eugénie Kupka, 1963. AM4200P

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jean-Claude Planchet
© ADAGP, Paris, 2016



Nicolas Schöffer, *Chronos 8*, 1967

Œuvre en 3 dimensions, inox
Hauteur 3,08 m, largeur 1,25 m et profondeur 1,3 m
Achat 1979

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais
/ Philippe Migeat
© Adagp, Paris, 2016



**Alexander Calder, *Mobile Chef d'orchestre au sein de la performance de Earle*
Brown's Calder Piece, 1980**

Mobile Performance of Earle Brown's Calder Piece (1963-66), Cal Arts, Valencia, California, USA, 1980,
with Alexander Calder's mobile chef d'orchestre

Photo courtesy The Earle Brown Music Foundation
© 2016 Calder Foundation New-York / ADAGP, Paris



Arman, *Chopin's Waterloo*, 1962

Morceaux de pianos fixés sur panneau de bois, 186 x 302 x 48 cm
Achat, 1979. Numéro d'inventaire : AM 1979-344

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Adam Rzepka
© Adagp, Paris, 2016

5.

CONTACTS PRESSE

CENTRE POMPIDOU-METZ

Christophe Coffrant
Responsable du pôle Communication et développement
+33 (0)3 87 15 39 66
christophe.coffrant@centrepompidou-metz.fr

Noémie Gotti
Chargée de communication et presse
Pôle Communication et développement
+33 (0)3 87 15 39 63
noemie.gotti@centrepompidou-metz.fr

CLAUDINE COLIN COMMUNICATION

Diane Junqua
Chargée de communication et presse
+33 (0)1 42 72 60 01
diane@claudinecolin.com