



NUANCIER

Dionysiaque, apollinien et tragique
dans les arts plastiques

« Il faut bien comprendre que l'art n'existe que s'il prolonge
un cri, un rire ou une plainte. »

Jean Cocteau

Mode d'emploi :

Ce nuancier propose une classification des arts plastiques, de la période moderne au contemporain, d'après la distinction introduite par Nietzsche entre arts dionysiaques, apolliniens et tragiques.

Les artistes et œuvres cités constituent une liste d'exemples non exhaustive (et donc implicitement suivi d'un «etc»), qui n'entend pas exclure d'autres formes de lectures.

Cette classification est suivie d'une exemplarisation des caractéristiques de chaque catégorie au travers de la thématique de l'abstraction, puis du mouvement et du temps.

Ensuite, on trouvera un développement partant de l'œuvre dans son lien avec le corps jusqu'à son déploiement dans l'espace scénographique.

Chaque couleur correspond à une catégorie, comme le corps ou le rapport de l'artiste à son œuvre, et chaque nuance de cette couleur, à l'un des trois pôles : dionysiaque, apollinien et tragique.

Une table des matières est disponible à la page suivante. Une table des illustrations est située à la fin.

La lecture peut se faire en nuancier. En recto : les illustrations, en verso : le développement explicatif.

Ou bien, elle peut se faire en livret, pour une consultation simultanément théorique et illustrée.

Dans le cas où ce nuancier ne vous apportait pas l'éclaircissement voulu vis-à-vis de cette spécifique distinction, et que, comme pour les artistes dionysiaques, vous souffrez de «l'asphyxiante culture», vous pouvez vous en servir comme d'un éventail.

Liliane S.

DIONYSIAQUE

APOLLINIEN

TRAGIQUE

I - Exemplarisation de la distinction



A - ABSTRACTION



B - MOUVEMENT

II - Développement



C - CORPS



D - OUVERTURE



E - MONDE



F - ARTISTE



G - ŒUVRE



H - MONSTRATION

III - Supplément



I - MUSIQUE
APOLLINIENNE

EXPRESSIVITÉ ET MATIÈRES

Art informel, Tachisme, Art brut, Matière, Expressionnisme abstrait

Formellement, l'art abstrait dionysiaque se distingue par une forte expressivité de l'acte créatif et de la présence de la matière, et par un intérêt plus profondément plastique, voire tactile, que la forme optique apollinienne. Au lieu de rechercher une perfection figurative ou de s'attacher au visuel en aplat, les artistes tendent à une forme "régressive" de la création, plus spontanée – bien que "chorégraphiée" – et universelle dans le choix des matériaux et des sujets. Comme Pollock retournant au sol et guidant les lois de la pesanteur par sa volonté, ou Dubuffet donnant à voir des figures au traitement naïf en couleurs de terre.

Entre primitif et enfantin, la réalisation s'apparente alors à un jeu sérieux de manipulation et transformation par l'œuvre, mettant simultanément en valeur les matériaux dans une forme brute ou primaire (métaux, tissus, pâte liquide ou solide, craie, charbon, pastel gras, etc) et le geste créateur lui-même.

Burri Alberto

Dubuffet Jean

Fautrier Jean

Hantai Simon

Richier Germaine

Tàpies Antoni

Tissier Kristine

Wols

CONFUSION, OPAQUE
TRACES, TEXTURES
MATÉRIAUX
BRUT, PRIMITIF

«J'aime le sol, j'ai toujours aimé le sol»

Dubuffet



Fig.A. 1. J. Dubuffet, *Exaltation du ciel*, 1952



Fig.A.2. J. Pollock, *Autumn Rhythm (Number 30)*, 1950



Fig.A.3. A. Burri, *Grande Ferro*, 1959

MAÎTRISE ET SURFACE

Abstraction géométrique, Art concret,
Suprématisme, Constructivisme,
De stijl, Néoplasticisme, Op Art

Plutôt qu'à la matière, expressivité ou figuration, le traitement apollinien s'attache au phénomène optique lui-même, rigoureusement ordonné. Cette tendance à l'épuration des formes, théorisation du réel et considération de la peinture comme exclusivement optique, va jusqu'à supprimer toute idée de matière. L'extrême adresse créative et la recherche de clarté visuelle tendent alors à ne donner de profondeur que par illusion (Fig.A.5), ou, au contraire, en faire disparaître toute notion, toute présence, pour ne faire garder que la surface (Fig.A.4).

Ces œuvres témoignent d'une grande virtuosité du geste, d'un regard mathématique, souvent au service d'une élévation intellectuelle, sociale ou spirituelle. Opposé au dionysiaque en recherche d'une puissance primitive, l'abstrait apollinien apparaît dans sa sereine habileté comme une victoire de l'homme civilisé.

Malevitch Kasimir

Mondrian Piet

Reinhardt Ad

Richter Gerhard

GÉOMÉTRIE, ORDRE
PURETÉ
ILLUSION, MIROIR
LUMIÈRE

« Un tableau est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »

Maurice Denis

APOLLINIEN



Fig.A.4. A. Reinhardt, *Ultimate painting n°6*, 1960

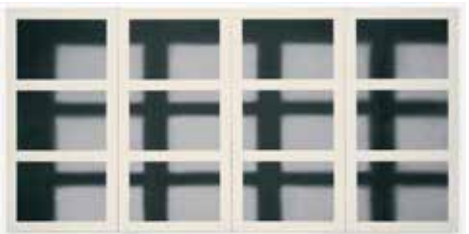


Fig.A.5. G. Richter, *Fenster*, 2002

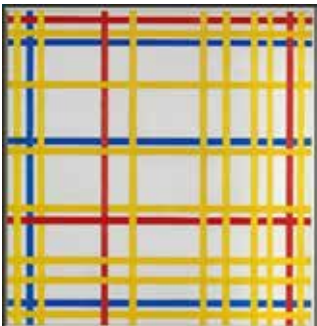


Fig.A.6. Mondrian, *New York City*, 1942

ORDRE

SAISIR L'INSAISSABLE

Color Field painting

La forme tragique est comme héritière des deux pôles précédents. On retrouve une tendance à la géométrisation, à la valorisation optique et à la maîtrise créative de l'apollinien, mais doublée d'une forte présence propre au dionysiaque. Combinant l'orphisme et le romantisme, ici, la peinture transcende l'idée d'une toile-voile, comme celle de support aux matériaux ou aux gestes, pour devenir une interface connectant l'humain à ses émotions, à lui-même.

Si c'est ici l'art du Color Field painting qui est choisi comme forme tragique, au lieu de l'expressionnisme abstrait dans son ensemble, c'est que, plutôt que de chercher à intégrer le mouvement, le temps, dans une forme fixe (comme dans l'action painting), il développe son propre langage apollinien : l'espace et ses phénomènes sensibles visuels – couleurs, textures, superposition de peintures, usage d'éléments comme le feu pour transformer la toile. Si bien que sa présence devient immersive et vibratoire.

Gottlieb Adolph

Hoyland John

Rothko Mark

Newman Barnett

Piène Otto

INTENSITÉ VIBRATOIRE
PROFONDEUR
MYSTÈRE
RESSENTI

«Le peintre ne doit pas peindre seulement ce qu'il voit devant lui, mais ce qu'il voit en lui.»

C. D. Friedrich



Fig.A.7. O. Piene, *Große Sonne*, 1965



Fig.A.8. M. Rothko, vue d'exposition *A l'infini*, 2023-2024



Fig.A.9. B. Newman, *Shining Forth (to George)*, 1961

TEMPS : SUJET ET TRACE

Rayonisme, Ashcan school, abstraction lyrique, action painting

Dans cette catégorie, les artistes dépassent la nature «morte», modèle fixé, du phénomène éphémère, pour se confronter au défi de l'événement dynamique. Elle comprend les catastrophes dépeintes par les romantiques, les représentations du corps en mouvement, comme les femmes-fleurs, riantes, dansantes de Maliavine, jusqu'à la trace du geste seul. Ces œuvres découlent d'une fascination pour l'instant vif où tout se dynamise et se métamorphose dans l'expressivité et la fugacité.

Bien qu'ils restent apolliniens, car attachés au phénomène et à sa fixation plastique, cet intérêt pour la catastrophe, joyeuse ou funeste, leur permet de dépasser la composante moralisante : l'esthétisme peut venir de la destruction, de la confusion, du chaos. L'important, c'est l'intensité qui traverse. Ce faisant, ils ouvrent l'art à la valorisation du geste créateur, aux événements ou ressentis «risibles», mais puissants, et au dépassement de la distance optique par les autres sens.

Francis Sam Lewis
Guericault Théodore
Hartung Hans
Kline Franz

Levy-Dhurmer Lucien
Maliavine Philippe
Martin John
Motherwell Robert

DYNAMIQUE
PHÉNOMÈNES NATURELS
TRACE DU GESTE
INTENSITÉ

« Griffonner, gratter, agir sur la toile, peindre enfin, me semblent des activités humaines aussi immédiates, spontanées et simples que peuvent l'être le chant, la danse ou le jeu d'un animal, qui court, piaffe ou s'ébroue. »

Hans HARTUNG.



Fig.B. 1. F. von Stuck, *Les sons du printemps*, 1910



Fig.B.2. H. Hartung, *L10*, 1957



Fig.B.3. George Mathieu, *Rêves desséchés*, 1990

TEMPS : FIXE ET CAPTURÉ

Vanités, peintures animalières,
photographie, Impressionisme,
Futurisme, Hyperréalisme

Le mouvement abordé par l'apollinien s'apparente plus à une chasse qu'à un hommage. Comme dans le roman *Les Furtifs* d'Alain Damasio (Édition La Volte, Paris : 2019), la capture du vif, parce qu'elle le fixe, le dénature, lui ôte sa vivacité et sa vitalité. C'est une caractéristique de l'apollinien qui s'apparente à une théorisation et appréhension scientifique et mécanique du monde.

Cependant, et tout particulièrement par la technique photographique, cette forme donne à voir l'impossible dans l'existence en durée : l'instant figé. Allant même, notamment avec la longue pose photographique, jusqu'à déformer les figures par la simultanéité temporelle (Fig.B.6). De cette façon, les arts apolliniens touchent à leur limite paradoxale où finalement le voile transpire d'une horreur dionysiaque.

Boccioni Umberto
Hatakeyama Naoya
Marcia Smilack
Marey Etienne-Jules

Morgan Evelyn de
Muybridge Eadweard
Titarenko Alexey
Velickovic Vladimir

FIXATION
BROUILLEMENT
SIMULTANÉITÉ
EFFET OPTIQUE

« Œuvre d'art : un arrêt du temps. »

Pierre Bonnard

APOLLINIEN



Fig.B.4. Dali, *Nature morte vivante*, 1956



Fig.B.5. T. Jackson, *Silk n10*, 2025



Fig.B.6. A. Titarenko, *City of shadows*, série, 1992-1944

TEMPS : MÉDIUM

Futurisme, Action painting, art cinétique, pyrotechnie, art vidéo, art éphémère, art évolutif

Si la tentative du futurisme d'intégrer le temps s'est trouvée encore limitée à sa capture, il participe cependant au développement d'un art qui se veut total, intégrant les nouvelles formes et moyens techniques pour dépasser la fixité du traitement classique et pictural. Ce sont des œuvres-instant, comme dans les travaux pyrotechniques de Cai Guo-Qiang, œuvres-écrans des mouvements cosmiques pour Nancy Holt, provocation météorologique (Fig.B.9), œuvres évolutives intégrant l'organique, les accidents et interaction.

Dans sa forme tragique, la temporalité n'est alors plus un sujet ou une contrainte, mais une condition même de l'existence de l'œuvre, de fait, elle participe alors de la réconciliation de l'humain avec l'impermanence par la contemplation de sa propre capacité de démiurge.

Calder Alexandre

Gever Eyal

Grisi Laura

Klein Yves

Nam June Paik

Shimamoto Shōzō

Turrel James

Viola Bill

ÉVÉNEMENTIEL
SOUDAIN OU ÉVOLUTIF
ŒUVRE ÉCRIN
INTERACTIF

« Le temps marche avec lui.

L'homme absurde est celui qui ne se sépare pas du temps. »

Camus, Le mythe de Sisyphe



Fig.B.7. Vue de l'artiste S. Shimamoto réalisant une peinture, 1956



Fig.B.8. M. Blazy, *Vue d'installation*, 2009



Fig.B.9. W. De Maria, *The lightning Field*, 1977

Être né
pour mourir
ça me fait rire
ha ha ha haa

Danser [désir]
puis mourir
[guéri]¹

1 Giacometti, 1932, extrait de : *Alberto Giacometti, Écrits*,
Michel Leiris et Jacques Dupin, Paris : Éditions Hermann, 2004, p.141

Aux lecteur.ice.s qui découvrent le sujet :

Selon Nietzsche, la forme plastique est spécifiquement apollinienne, tandis que le dionysiaque concernerait les arts corporels, temporels. Cependant, ce nuancier s'efforce, d'après leurs caractères distincts – et ce qu'ils révèlent du rapport de l'artiste avec son existence, et des moyens qu'il trouve pour se la rendre supportable – d'appliquer cette distinction aux arts plastiques modernes et contemporains, inconnus du philosophe.

Le rapport dionysiaque avec le corps et le temps est celui de l'instant vécu dans toute son intensité et dans l'acceptation de la nature cyclique du monde. C'est en quelque sorte un nihilisme assumé, voire joyeux. Le corps en mutation, le corps éphémère, même dans la souffrance ou le grotesque, dans une ivresse consciente d'elle-même, parvient à une forme d'extase.

Tandis que l'apollinien, lui, cherche à élever le temporel dans l'infini. Il transfigure et idéalise les formes, comme pour justifier l'existence et les phénomènes au-delà même de leurs natures passagères. Ainsi, tout art fait pour durer ou qui favorise l'harmonie, la clarté, le "bon goût", ce qui est contemplatif, est apollinien.

Si, avant la scission opérée par le romantisme vis-à-vis du classicisme, la comédie et le grotesque (soit : le laid et le risible) sont déjà présent dans l'art – en caricatures, en théâtre, en poésie, et plus généralement dans les célébrations populaires – ces formes jouant de l'imperfection reste encore malvenue dans le domaine officiel des arts plastiques. Ainsi, même pour Lessing, dans *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture* publié en 1766, s'il valorise le laid en poésie parce qu'il produit un sentiment, il en réfute tout de même l'usage en art plastique. Parce que justement, ce dernier "fige" le laid. Pourquoi, en dehors d'un événement éphémère, voudrait-on se charger de laideur ?

Cet élitisme, ce rapport à l'Art attaché au Beau ou au Vrai est ce qui permet de qualifier d'apolliniennes la majorité des œuvres officielles de l'époque du classicisme. Finalement, la fin du 18^e siècle vient achever le bousculement de l'ordre et des idéaux bien établis, autant politiques, sociales, qu'artistiques. Comme la monarchie passée à la guillotine, l'image même du corps idéal apollinien, son modèle antique, se trouve mise en pièces par la période. C'est aussi pourquoi on découvre dans les arts de l'époque, comme l'exprime Linda Nochlin, dans *Le corps en morceaux*¹, une omniprésence de la représentation de corps morcelés, de fragments.

1 NOCHLIN Linda, *Le corps en morceaux*, Londres, éditions Thames & Hudson Ltd, 2025

Ils sont à la fois témoins historiques, expression de deuil, mais aussi résultat d'une destruction volontaire préalable à une reconstruction. C'est aussi avec l'autonomisation des arts plastiques que le dionysiaque s'y trouve de plus en plus intégré.

Avec l'art romantique, conjoint à cette époque révolutionnaire, l'œuvre tend à se détacher de tout autre moyen de référence qu'elle-même : « La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale ; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même. »¹. Ce faisant, les caractères de l'étrange dans la représentation formelle, qui, jusque-là, étaient généralement subordonnés à une cause plus "importante", témoignage historique, narration moralisante ou religieuse, s'intègrent peu à peu comme une recherche esthétique.

Cependant ; peut-être du fait de la mélancolie des romantiques, ou parce que le mouvement devenu officiel perd la qualité dionysiaque de marginalité, ou encore parce que le sublime, s'il intègre l'horreur, la magnifie encore ; les arts restent profondément accrochés aux valeurs apolliniennes. Il faudra donc attendre l'époque moderne, puis contemporaine, pour qu'ils ne soient plus (plus nécessairement) une question de beau ou de laid.

Cette bataille, c'est un peu celle du réalisme contre l'idéalisme. Celle de l'existence telle qu'elle est, contre celle qu'on aimerait. Mais il ne faudrait pas en conclure que les arts comme le Naturalisme sont dionysiaques. Il n'est pas le dieu du réel, mais le dieu étranger. Ainsi, ce sont plutôt les basculements, les catastrophes ou la découverte de "l'autre" – comme celle des arts orientaux ou des arts dits primitifs –, le surgissement de l'étrange, du caché, qui seraient une intégration du dionysiaque.

Pour ces raisons, ainsi que pour les indices donnés par Linda Nochlin et par Paul Ardenne², c'est le corps mis à rude épreuve qui ouvre le nuancier. Il cristallise le rapport à soi et à l'autre, à son époque, son contexte, il témoigne des conflits comme des réconciliations. Les arts plastiques correspondent d'abord au domaine apollinien, de même que les caractères de maîtrise, d'élévation, de fixation, d'équilibre. Le dionysiaque – l'étrange, la vie dans toute sa force, brutale comme joyeuse – pour s'y intégrer, doit donc d'abord déchirer le voile harmonieux posé par Apollon. La catégorisation est alors introduite par un véritable combat entre l'ordre et le désordre, l'expressivité et l'harmonisation.

1 BAUDELAIRE Charles, *L'Art romantique*, Paris, Éditions Michel Lévy Frères, Librairies éditeurs, 1869, p. 166

2 ARDENNE Paul, *L'image Corps, figures de l'humain dans l'art du 20e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001

Cette catégorisation, pour autant, n'est pas évidente. À l'ère contemporaine, la même thématique ou les mêmes matériaux peuvent être traités de si diverses façons et avec autant d'intentions différentes qu'il semble parfois trop simple ou, au contraire, presque impossible de qualifier une création comme appartenant à l'un ou l'autre pôle.

Ainsi, si *Figure with meat* de Bacon (Fig.C.2) est visiblement dionysiaque, par son sujet et son traitement (horreur d'être, la chair et le cri plus que figurés), elle reste un effroi maîtrisé, sublimé, fixé. De même, si Wim Delvoye, avec son œuvre *Marbre Floor* (Fig.C.11), magnifie la viande en créant une mosaïque harmonieuse et avec des références proprement apolliniennes ; par son choix extrême et provocateur du traitement du matériau, comme une réponse à Bacon, on pourrait lui deviner un sourire de satyre tel que l'a peint Rubens, un sourire dionysiaque.

Mais, malgré cette difficulté, l'effective catégorisation permet une mise en évidence des différentes postures de l'artiste face à l'existence.

La catégorie tragique, quant à elle, apparaît comme une alternative. Le terme est repris au développement de Nietzsche pour qui la tragédie grecque est un modèle qui à la fois réunit et transcende les deux pôles. Comme le dionysiaque, elle transmet l'horreur de la permanence de l'impermanence, et, simultanément, comme l'apollinien, elle sublime cette vérité. Mais plus qu'un assemblage des deux – car alors, faire du dionysiaque dans le domaine apollinien serait déjà tragique – on retiendra que cette catégorie recouvre les œuvres proposant une véritable réconciliation avec le temps et l'espace, compris comme cycliques.

Ce n'est alors ni illustré par la pesanteur de la chair révélée par Bacon, ni par sa sublimation par Wim Delvoye, mais plutôt par l'œuvre *Hon*, «Elle» en suédois, de Nikki de Saint-Phalle (Fig.H.9). Non seulement, elle est issue d'un processus artistique thérapeutique et engagé (donc évolutif), non seulement la symbolique de la copulation et de la procréation (acceptation des cycles) est figurée, mais surtout, elle se détermine autrement que dans un rapport frontal. Elle intègre le spectateur physiquement, «l'autre» en «elle», activement et sensiblement, par les installations internes, et temporellement, ne serait-ce que par la déambulation.

Le tragique, tel qu'il est proposé ici, c'est donc cette tendance à aller vers l'art total, à jouer avec l'imprévu, à transcender l'absurde, bref, à faire de tout ce qui compose l'existence une source créative, vitalisante.

SOUFFRANCE DE L'INCARNÉ

Lorsque des artistes donnent à voir des œuvres de corps déformés, on se situe toujours quelque part sur le prisme du traumatisme. La forme dionysiaque, débarrassée de la fonction illustrative donnée par la photographie et dépassant la béatitude du martyr, est donnée dans une brutale expressivité : corps sanglants, ouverts, indistincts ou morcelés. On y découvre crûment les métamorphoses infligées par la nature et ses lois, et celles infligées par l'homme lui-même: oppression, guerres, viols, etc, jusqu'aux conflits internes résultant des extrêmes tensions.

Ici le corps est plus qu'un aveu, un témoignage, mais une véritable lutte d'expression de soi et de l'humanité. On y détruit et déforme l'harmonieux et hiératique corps d'Apollon du monde classique, mais simultanément, on se réapproprie la chair, revalorisant, revendiquant l'existence elle-même.

Bacon Francis

Ballen Roger

Bourgeois Louise

Dix Otto

Ghenie Adrian

Giacometti Alberto

Gouery Michel

Varejão Adriana

CHAIRS DÉVOILÉES
CORPS MORCELÉS
CORPS EXPRESSIFS
CAGES

« Pitié pour la viande ! »

Deleuze, sur Bacon



Fig.C. 1. A. Giacchometti, *Le Nez*, 1947



Fig.C. 2. F. Bacon, *Figure with Meat*, 1954



Fig.C. 3. O. De Sagazan, *Transfiguration*, (extrait), 1998

MASSE ET OPPRESSION

On entend parfois que le tas est «la fin de l'art». C'est en tout cas une fin de l'art apollinien. Le corps «en tas», c'est le corps mort, il n'est plus vertical que par accumulation. On n'aspire plus à l'élévation, on chute dans le plan terrestre, avec ses connotations amORAles, passives, temporelles.

C'est aussi que le tas, un peu comme la coulure, représente la soumission aux lois de la gravité. Littéral ou moral, existentielle, l'amoncellement et l'écrasement dans l'œuvre sont souvent relatifs à un vécu psychologique ou social, comme chez Tim Noble et Sue Webster avec la critique du consumérisme (de masse). Le corps est pris comme un matériau, en parties inertes, en quantités morcelées, soumis aux pressions et déséquilibres de l'humanité.

Pendant, par la mise en évidence, la valorisation et le rôle de mémoire que propose l'art, sous cette fatalité, les œuvres sont aussi des témoignages et une responsabilisation de ce qu'on subit et fait subir.

Bourgeois Louise

Kaprow Allan

Mahama Ibrahim

Masson André

Music Zoran

Saura Antonio

Spoerri Daniel

Tim Noble et Sue Webster

RASSEMBLEMENT
ACCUMULATION
IMPUISSANCE
ENFOUISSEMENT

« Je suis un corps, rien qu'un corps. »

Orlan



Fig.C.4. C. Boltanski, *Personnes*, 2010



Fig.C.5. D. Ortega, *Organón 7*, 2021



Fig.C.6. A. Messager, *Mes vœux*, (détail), 1989

EXISTENCE INDIGESTE

Là où l'apollinien valorise la posture, l'œil, la technique, comme une preuve de pouvoir démiurge, tout l'enjeu chez le dionysiaque est de digérer l'existence. Expression viscérale, substances internes débordantes, tas, opaque, chute, tous ces caractères sont en partie liés à ce besoin biologique perpétuel d'assimiler et rétribuer.

Dans cette catégorie est directement transmise cette part essentielle de l'activité plastique dionysiaque : cycle obsessionnel de fascination-répulsion, avidité de l'existence, rejet, dégoût. Ici le cri de Bacon se transforme en vomissement (Fig.C.7), comme si le corps lui-même devenait une substance, avalée par le lavabo. Cela finit d'illustrer cette confusion révélatrice dionysiaque : corps contenant est aussi corps contenu, corps qui digère sera lui-même digéré.

Alors, au-delà même d'une critique du consumérisme ou d'un rapport égocentré de l'humain avec le monde qui l'entoure, l'indigeste dans l'art nous place directement face à l'angoisse intériorisée des mutations du temps dévorant.

Bacon Francis

Beksinski Zdzisław

Caekenbergh Patrick, Van

Dali Salvador

Paul McCarty

Sherman Cyndy

Spoerri Daniel

Tripier Jeanne

**AVIDITÉ OU DÉGOÛT
OPAQUE, BOUILLI
SUBSTANCES INTERNES
DIGESTIF**

« L'homme est la seule créature qui refuse
d'être ce qu'elle est. »

Camus



Fig.C.7. F. Bacon, *Figure at a Washbasin*, 1976



Fig.C.8. P. McCarthy, *Hot Dog*, 1974

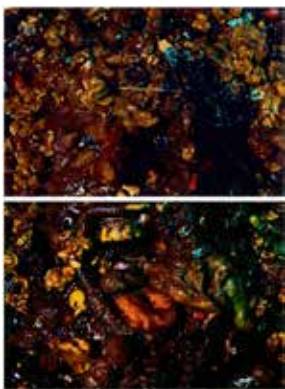


Fig.C.9. C. Sherman, *Untitled 190 (Disasters)*, 1989

REORDONNANCE STERILISÉE

Le regard distant de l'apollinien se fait, sur le corps et les substances vitales, témoin d'une considération scientifique ou industrielle. Les morceaux sont réorganisés, vidés de toute énergie organique ou émotive, s'éloignant de toute expressivité viscérale pour s'apparenter plutôt à une valorisation de la maîtrise, du génie de l'artiste. Ainsi, même si le travail d'Abdessemed (Fig.C.10), par l'accumulation des corps, ressemble à une œuvre dionysiaque, l'usage d'animaux naturalisés, fixant l'être vivant dans la mort et le transformant en matériaux, en fait une œuvre apollinienne.

Cette absence de scrupule et cette virtuosité méthodique est l'un des caractères premiers et paradoxal du pôle. Parce qu'il joue avec les codes et moyens de son époque, mis au service de l'esthétique, il offre une mise en abyme de ce regard, cru, mais froid, de l'homme civilisé dominant la nature. De cette façon, et sans le figurer, l'apollinien peut aussi nous arracher un cri d'horreur.

Cattelan Maurizio

Close Chuck

Delvoye Wim

Gormley Antony

Hirst Damien

Kostianovsky Tamara

Warhol Andy

RÉORDONNANCE
FRONTAL, LISSE
MAÎTRISE ET FIXATION
DÉVITALISÉ

« L'ordinateur est en train de donner son interprétation d'un bifteck, il traduit et reconstitue le bifteck [...] Je ne lui ai pas encore enseigné à raffoler de la chair, la poésie du bifteck. »

Seth Brundle, dans : La mouche, D. Cronenberg,



Fig.C. 10. A. Abdessemed, *Who's afraid of the big bad wolf?*, 2011-2012



Fig.C. 11. W. Delvoye, *Marbre floor*, 2000



Fig.C. 12. A. Warhol, *Campbells Soup Cans*, 1962

CORPS SCIENTIFIQUES

Comme pour les corps morcelés, on retrouve le regard quasi industriel de l'apollinien, avec sa représentation et ses méthodes mécaniques ou cliniques. Comme le/la scientifique, l'artiste apollinien ne applique la méthode froide qui, finalement, pour connaître et démontrer le fonctionnement de la vie, la vide de toute autre nature qu'une matière mécanisée. Le corps est donné sous une esthétique de la «rigor mortis», glaçant, lisse et proprement étranger à ce que l'on considère vivant.

Pourtant, ici s'exprime encore le paradoxe apollinien : en prenant une position extrême, jouant avec les limites morales, l'artiste montre avec un effet grossissant une tendance à la conception du monde théorique, désacralisée, voire aseptisante. Ainsi, comme les enterrements appellent parfois à faire l'amour, être confronté par l'art à un corps dénué de vie ou mécanisé, excluant l'émotion et le contact, peut pousser à vouloir affirmer d'autant plus sa propre vitalité.

Bellmer Hans

Delovoye Wim

Dewey-Hagborg Heather

Guillaume Elsa

Hirst Damien

Klasen Peter

Stelarc

Tingely Jean

SCIENCES
MÉCANIQUE, AUTOMATISÉ
FROID, DISTANCE
DÉSACRALISATION

« Je ne reconnais aucune différence entre les machines que font les artisans et les divers corps que la nature seule compose [...] »

Descartes



Fig.C. 13. D. Hirst, *The physical impossibility of death in the mind of someone living*, 1991



Fig.C. 14. W. Delvoye, *Cloaca original*, 2000



Fig.C. 15. Y. Hongjie, *Semi-human Vase I*, 2015

GROUILLEMENT UNITAIRE

Le chaos est lié au noir, mais aussi au mouvement, “il n’y a pas un seul chaos immobile” constate le théoricien Bachelard. Comme chez Bosch, l’inferral s’incarne par l’agitation archaïque enfouie et l’imaginaire de l’animal dévorant. Cette répugnance primitive envers le grouillement s’augmente avec la nuée d’insectes, assimilée à la décomposition et à l’inconscient. C’est la peur invoquée par Hirst (Fig.C.17), qui, ce qu’indique le titre provocant, est euphémisée par la fixation plastique et finalement maîtrisée.

D’abord dionysiaque, la nuée archaïque devient proprement tragique lorsqu’elle est doublée d’une analogie avec l’organisation dite civilisée : elle devient une image de la guerre, des despotismes, des idéaux collectifs animant et réduisant les êtres multiples à une masse agissante. Le mouvement et le corps dionysiaque repris avec le morcellement froid de l’apollinien nous donnent donc à voir les limites ou les régressions de nos civilisations.

Abakanowicz Magdalena

Arcimboldo Giuseppe

Boilly Louis Leopold

Dali Salvador

Guo-Qiang Cai

Hirst Damien

Nevinson Christopher

Réquichot Bernard

MULTITUDE ET UNITÉ
CHAOS ORDONNÉ
GROUILLEMENT
ÉCRASEMENT

« Je suis un insecte qui rêve qu’il a été un homme et qui aimait ça... Et le rêve est fini. L’insecte s’est réveillé. »

Brundle-Fly, La mouche, D. Cronenberg,



Fig.C. 16. Cai Guo-Qiang, *Head On*, 2006



Fig.C. 17. D. Hirst, *Who's Afraid of the Dark ?*, 2002, (Mouche et résine sur toile)



Fig.C. 18. Do Ho Suh, *Floor*, (détail), 1997-2000

CORPS CONFRONTÉ

Dans un sordide, ou sublime fracas, la chair dionysiaque, la vie primitive est ici confrontée à la froide ordonnance d'un idéal civilisé apollinien. Mais plus que cette confrontation théorique, ici, c'est l'esthétisme d'un tel contraste – ravivé par le rouge, lié au corps vif, consommable, malléable et de l'abrupt blanc, lisse et dur – qui est recherché et valorisé. Le dualisme n'est plus donné à voir, ou à vivre, dans le seul corps qui subit ou la rigueur victorieuse, mais dans un dialogue, dans un jeu démiurge de bouleversement.

Bien que traitées avec une mise en scène apollinienne, ces œuvres sont tragiques parce qu'elles donnent à voir la puissance de l'acte simultanément créatif et destructeur. Auto-crédation morbide et mécanisée chez Kapoor, sublime jeu d'illusion et de métamorphose pour l'artiste qui transforme les fleurs fragiles en bloc de viande, puissance de mise en scène des extrêmes pour Dekyndt.

Beecroft Vanessa

Bruyckere Berlinde de

Dekyndt Edith

Hove Scott

Isaacs John

Kapoor Anish

CONTRASTE
CONFRONTATION
MOU ET DUR,
STABLE ET MUABLE

« La passion frénétique de l'art est un chancre
qui dévore le reste. »

Baudelaire



Fig.C.19. A Kapoor, *Past, Present, Futur*, 2006



Fig.C.20. Y. Nakagawa, *Discovery*, 1976, (Tulipes et raphia)



Fig.C.21. Edith Dekyndt, *Le cru et le cuit*, 2024

ESTHÉTIQUE DE L'ÉTRANGE

Réconciliation, enfin. Rires, danses, érotisme, le corps en fête constitue la forme la plus vitalisante des corps sous le prisme tragique. Haut en couleurs, drôles, voire grotesques, les déformations charnelles, les désirs et les sensations parviennent ici à transcender la souffrance des métamorphoses, des déformations subies, en les rendant volontaires. L'instant concentré dans un chaos créateur est finalement libérateur du corps.

Comme dans les arts attachés au mouvement, le temps est considéré comme une composante nécessaire. Vie nomade, grotesque poétique, érotisme, fêtes : le thème de l'étrange, de l'étranger, du passager trouve ici même sa valorisation, source d'esthétisme, de joie, d'humour.

Ces artistes, scéniques, performatifs ou témoins, nous transmettent alors une acceptation de la diversité des corps, dans leurs fragilités et leur courage, dans l'absurde et sa jouissance.

Appel Karell

Chagall Marc

Douglas Aaron

Matisse Henri

Mendieta Ana

Miro Juan

Saint Phalle Niki, de

Shermann Cindy

COULEURS VIVES
DANSE ET ARTS CORPORELS
ÉROTISME TENDRE
GROTESQUE POÉTIQUE

« [...] il faut rire de ce qui fait mal pour garder son équilibre, pour empêcher le monde de vous rendre complètement fou. »

Ken Kesey, dans : *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, S. Kubrick



Fig.C.22. M. Chagall, *Le Cirque*, 1922-1944



Fig.C.23. Erro, *Grimaces*, 1962-1967



Fig.C.24. Melanie Bonajo, *When the body says Yes*, 2023

VIOLENCE THÉRAPEUTHIQUE

Du corps qui subit, on progresse vers le corps volontaire. Introduit par Bacon ou célèbre chez Munch, le cri, ainsi que la morsure, constituent les premières formes de réactions, peur ou colère, face au danger. L'ouverture dionysiaque c'est alors le dynamisme de la mise en action, l'avouance, le surgissement spontané d'un vécu interne. Souvent violentes, elles peuvent être aussi salvatrices.

En effet, cette expressivité possède un potentiel thérapeutique, comme le propose *Le bureau des colères* (Fig.C.17) par un accueil des traumatismes. Par l'expressivité, et en récupérant les armes de l'ennemi – comme la gueule de Chronos (temps dont la représentation canine est un symbole récurrent) – à son avantage. Cette ouverture brutale est donc un moyen de sortir du déni, de la rétention, de se défaire de ce qui est subi. Affirmation de soi qui ouvre à la réconciliation, vers le cri de joie et la possibilité de «mordre la vie à pleines dents».

Abramovic Marina

Hove Scott

Kulik Oleg

Munch Edvard

Varejao Adriana

RAGE
SOUFFRANCE
COMBAT ET DÉFENSES
ÉXUTOIRE

« Une peinture n'est pas un assemblage de lignes et de couleurs ; elle est un animal, une nuit, un cri, un être humain, et tout cela à la fois. »

Constant



Fig.D.1. J. Ensor, *Squelettes se disputant un hareng-saur*, 1891



Fig.D.2. O. Kulik, *I bite America et America bites me*, 1961



Fig.D.3. Fabrik et Ten Noey, *Le bureau des colères*, 2001

EXPIATION ET LÂCHER-PRISE

La coulure peut apparaître comme un résultat de la brutalité de l'ouverture précédente. Violence retournée contre l'agresseur totémisée, comme dans les *Tirs* de Niki de Saint-Phalle (Fig.D.4), ou intention gestuelle, par exemple : le dripping de Pollock, la coulure, entre lâcher-prise et volonté affirmée, sadisme ou masochisme, possède encore un potentiel de délivrance.

S'il faudrait distinguer les coulures dans leurs diversités de causes, de matières et de symboliques, d'un point de vue dionysiaque sur le corps, deux sortes se démarquent : Le sang : approfondissement de la plaie ouverte dans la tradition du martyr : un don de soi sacré, une expiation mystique par la douleur ; et la coulure opaque : digestive, aveu plus tabou, mais symbolique d'une mort nécessaire et cyclique, d'une libération de la pression.

La coulure en tant que figure de l'irrévocable, étant ici rendue volontaire par le geste créatif, constitue en une acceptation du rythme corporel au travers de ses fluides.

Harding Alexis

Marden Brice

Moris Louis

Nitsch Hermann

Pollock Jackson

Smith Kiki

PESANTEUR ET TRACES
VIOLENCE
ABANDON
EXPIATION

« Un assassinat sans victime. J'ai tiré parce que j'aimais voir le tableau saigner et mourir. »

Niki de Saint Phalle



Fig.D.4. Niki de Saint Phalle, *Tir*, 1961



Fig.D.5. Kiki S., *Tale*, 1992



Fig.D.6. A. Harding, *Pulmonary-Painting-redred*, 2005

IMPACT INTELLIGIBLE

Plus conventionnel et civilisé que le cri, le dire est la formulation intelligible et active de la conscience et de la volonté. Bien que le dire est fixé par une forme plastique, l'enjeu de cette ouverture est bien la résonance des mots dans l'espace visuel, et dans l'espace mental et psychique du regardeur. Il ne s'agit donc pas d'envolées lyriques ou de jeu de mots, mais bien de lettres de sang ou de feu. Cela révèle l'intentionnalité de l'apollinien envers le spectateur, tandis que l'ouverture dionysiaque pourrait être qualifiée de plus égocentrée.

Le mot, dit ou écrit, porte en lui les notions d'intention créative ou destructrice. Dans de nombreux mythes fondateurs, le verbe est l'acte démiurge premier qui permet la sortie de l'indifférencié. De plus, parce qu'il s'établit dans une forme-fond assimilable, hiérarchisable, il permet la remise en question consciente de notre considération du réel. Ainsi, là où le dionysiaque était exemple de lâcher-prise, l'apollinien s'affirme dans un rôle de porte-parole.

Canneel Martine

Closky Claude

Lévêque Claude

Molodkine Andreï

Nauman Bruce

Thomine Clara

Vautier Ben

ÉCRITS, SIGNALÉTIQUES IMPÉRATIF INFORMATIF CRITIQUE

« Le divertissement est devenu si omniprésent qu'il a remplacé Dieu. Comment fuir le divertissement ? En affrontant l'angoisse. »

F. Beigbeder, 99 francs



Fig.D.7. B. Nauman, *One Hundred Live and Die*, 1984



Fig.D.8. A. Molodkine, *The Wall Turn Red*, 2019



Fig.D.9. J-M. Alberola, *Rien*, 1995

RÊVERIES DU REPOS

Nietzsche caractérise l'art apollinien comme un moyen d'échapper aux désordres du monde par la sublimation des formes. C'est donc dans les refuges et l'envol, consolateurs, que la catégorie apollinienne quitte toute connotation théorique pour s'établir dans l'esthétique contemplative et fantasmagorique de l'abri. Combinant le jeu créatif de la cabane d'enfant et la construction mature du foyer, cette ouverture est ici un repli introspectif, une projection imaginaire, l'édification d'un ailleurs, pour échapper au monde impermanent. Si toute œuvre d'art est déjà un refuge – sortie de l'impuissance pour l'artiste, ou baume à l'existence pour le spectateur – la catégorie en recouvre les propositions les plus concrètes.

On y trouve donc des formes contemplatives, comme les projections architecturales de Garas (Fig.D.11), les monumentaux observatoires de Turrell ou la répétition macroscopique du ciel étoilé (Fig.D.12) ; mais aussi des formes plus paradoxales et corporelles qui reprennent à leur compte la panse du Chronos dévorant, en l'euphémisant par le retour au ventre maternel.

Facteur Cheval

Garras Francois

Goldsworthy Andy

Turrell James

REFUGES RÊVERIES PAISIBLES CIEL ÉTOILÉ ET FLAMME

« Celui qui demeure sous l'abri du Très Haut Repose
à l'ombre du Puissant.

Je dis à l'Éternel : Mon refuge et ma forteresse, Mon Dieu
en qui je me confie ! »

Psaume 91, *Ancien testament, Bible de Louis Segond*



Fig.D. 10. S. Eda, *Exposition*, 2023



Fig.D. 11. F. Garas, *Ma petite Maison - façade est, nuit*, 1909



Fig.D. 12. C. Le Méhauté, *Négociation 82 - Méta*, 2016

RÊVERIES ASCENSIONNELLES

Plutôt que le repli du refuge, on peut se tourner vers l'expansion exaltée de l'envol. Toute tendance à l'ascension, à la légèreté, depuis le doux sommeil, jusqu'au vol dynamique, en passant par des formes qui paraissent plus risibles ; bref, tout ce qui se libère de la contrainte du réel, de sa pesanteur, est de l'ordre de la transcendance apollinienne. Ainsi, même les collages ou les cadavres exquis du surréalisme, en tant que survalorisation, idéalisme et, surtout, légèreté d'esprit, y trouvent leurs places.

Si la rêverie peut offrir une liberté salvatrice et enrichissante, en excès, elle présente un risque analogue aux narcotiques. Trop fuir la contrainte révèle ou conduit à une incapacité de se confronter à l'existence.

Cependant, lorsque cette tendance à l'envol sait se combiner avec un amour de la vie, il permet à l'artiste apollinien d'offrir l'impossible, comme le génie De Vinci : d'incarner le rêve.

Arp Jean

Brancusi Constantin

Calder Alexandre

Kahlo Frida

Kiefer Anselm

Magritte René

Panamarenko

Turrell James

LÉGÈRETÉ
IDÉALISME
ENVOL, ASCENSION
CONTEMPLATIF

« Homme de l'air, enlumine de ton sang les très riches heures de ton passage parmi nous. Les limites n'existent que dans l'âme de ceux qui sont dépourvus de songes. »

Philippe Petit

APOLLINIEN



Fig.D. 13. C. R. W. Nevinson, *The Soul of the Soulless City (New York An Abstraction)*, 1920



Fig.D. 14. O. Redon, *L'oeil comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*, 1882



Fig.D. 15. A. Kiefer, *Die Berühmten Orden der Nacht*, 1997

COURAGE TRAGIQUE

Dans sa connotation négative, la chute est considérée d'après la souffrance conséquente. Pourtant, elle suppose un état dynamique préalable : celui, au minimum, de se tenir debout. D'après ce constat, c'est aussi le risque de chute qui est compris dans la catégorie. Car comme avec *l'Homme qui marche* (1947) de Giacometti, cela symbolise une sorte de dignité humaine, un courage d'avancer, de vivre, malgré toutes les souffrances que cela engendre.

Plus tragique encore, il y a la chute volontaire. Analogue aux conséquences du péché originel judéo-chrétien, c'est, positivement, l'ouverture à l'apprentissage, à l'impermanence, donc, un renoncement à un monde parfait. Devant l'œuvre, le spectateur, comme face au héros tragique accablé par le destin, peut se projeter sans souffrir directement. Et, chez les artistes, jouer avec la catastrophe, est un don de soi qui peut aller jusqu'au sacrifice. Comme l'écrit Pierre Sauvanet de Bas Jan Ader : « Cette posture anti-héroïque assumée [...] est un cadeau, un acte de fraternité humaine. ».

Bas Jan Ader

Giacometti Alberto

Klein Yves

Lartigue Jacques-Henri

Skarbakka Kerry

Veličković Vladimir

CORPS / CŒUR EN DÉFI
ÉQUILIBRE PRÉCAIRE
TRANSGRESSION
COURAGE / DÉSESPOIR

« Comprendre la vie, c'est plus que la vivre, c'est la propulser. »

G. Bachelard, L'intuition de l'instant



Fig.D.16. A. Giacometti, *Homme qui chavire*, 1950



Fig.D.17. Y. Klein, *Le Saut dans le vide*, 1960



Fig.D.18. Liliane S., *Funambule*, 2021

MORSURE CAUSTIQUE

L'explosion en art, c'est se situer au point de rupture, au cœur de la catastrophe. Ni inquiétude de l'avant, ni deuil de l'après. C'est l'artiste provoquant l'irréversible, jouant avec la mort elle-même. On y trouve une variété d'œuvres, depuis la considération esthétique de l'instant capturé, aux témoignages plus engagés de catastrophes historique, jusqu'à la provocation de Ai Weiwei, brisant (2 fois pour bien faire), une antiquité chinoise de haute valeur (Fig.D.20).

À l'instar de la coulure, c'est une figure de l'irrévocable, mais prise à bras-le-corps, sans appel et de façon sensationnelle. C'est bien la destruction qui fait la création, l'éphémère, le soudain ou la puissance de l'acte subversif lui-même, donne à l'œuvre toute sa valeur. De sorte que, même les feux d'artifice de Cai Guo-Qiang, bien que contemplatif, se font tragiques. L'explosion nous donne une figuration raccourcie et intensifiée de l'existence : elle demande une importante quantité d'énergie, se fane aussitôt et ne se justifie que par un instant de puissance esthétique.

Arman

Burri Alberto

Eyal Gever

Guo-Qiang Cai

Naoya Hatakeyama

Sam Francis

Shimamoto Shōzō

ÉRUPTION
EXPLOSION
SOUDAINETÉ
ÉPHÉMÉRITÉ VOLONTAIRE

« Dans l'art, il n'y a ni formes, ni objets. Il n'y a que des événements,- des surgissements-, des apparitions. »

André Masson



Fig.D.19. Naoya Hatakeyama, *Blast n°09420*, 2007



Fig.D.20. Ai WeiWei, *Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995



Fig.D.21. Cai Guo-Qiang, *Sky Ladder*, 2015

TRANSMUTER

La cavité ouverte nous ramène toujours à l'archétype primitif de la grotte. Premier foyer (et première galerie), elle symbolise les forces telluriques et charnelles régressives, mais aussi initiatiques.

Paradoxalement, l'obscurité contenue par l'ancre, ce «rien», n'évoque pas l'absence, mais ce qui est encore indéterminée, une substance du «tout possible». L'ouverture est alors moins dans ce qui est figuré par l'œuvre, que dans ce qu'elle catalyse. En plaçant le spectateur au seuil d'un mystère entrouvert, l'artiste déplace la créativité dans un hors champ. Comme un redoublement de l'intériorité invisible, c'est donc au sein même du spectateur que prolifère tout l'imaginaire – depuis les monstres jusqu'à l'état fœtal – induit par la cavité.

Opposée aux rêveries et aux envols de l'apolliniens, c'est vers l'antérieur, dans les profondeurs d'un ventre primordial l'ancre nous avale. En nous renvoyant à nos propres angoisses et espoirs, au mystère de l'enfoui, de l'inconscient, elle invite à surmonter l'angoisse pour s'engouffrer jusqu'à se perdre, et, potentiellement, renaître sous un être nouveau.

Altmejd David

Ernst Gamperl

Kapoor Anish

Kraft Ursula

Shiori Eda

GROTTE-ANTRES
MYSTÈRE
PRIMITIF ACTUALISÉ
AVALEMENT

« Pour l'Œil profond qui voit, les antres sont des cris. »

Victor Hugo



Fig.D.22. A. Kapoor, *Gilgamesh*, 2016



Fig.D.23. D Altmejd, *The Seedsman*, 2017



Fig.D.24. Shiori Eda, *Burrow II*, 2024

REUNION FUSIONELLE

Jusque-là tirillé entre l'horreur et l'avidité, les limites et leurs transgressions, le soi, comme dans un rapport digestif, s'incorpore finalement au monde. La tendance aux formes et aux substances organiques ou éléments, de même que la figuration charnelle, est toujours présente, mais cette fois, dans des jeux de similitudes matérielles ou spirituelles. Dans cette dissolution par le retour à une unité primordiale, tout les signes et phénomènes, extérieurs ou intimes, prennent alors un sens symbolique commun et vital.

Cette extrême empathie des «Corps-monde» leur permet de proposer une nouvelle compréhension de la vie et de son environnement, inclusive et analogique, et une reconsidération du rapport aux « autres » et à soi-même. Cependant, comme toute relation fusionnelle, elle risque de désintégrer l'individu, et, ce faisant, comme les refuges apolliniens, de le rendre impuissant à discerner, agir, ou « procréer ».

Alechinsky Pierre

Ernst Max

Kapoor Anish

Kraft Ursula

Magritte René

Mendieta Ana

O'Keefe Georgia

Teger Allan

FUSION
ANALOGIE
APPROPRIATION DES
FORCES NATURELLES

« L'art a dû commencer comme la nature elle-même, dans une relation dialectique entre les êtres humains et le monde naturel dont nous ne pouvons être séparés. »

Ana Mendieta



Fig.E. 1. G. O'Keefe, *Red Hills and Bones*, 1941



Fig.E. 2. Ana Mendieta, *Arbol de la Vida*, 1976



Fig.E. 3. U. Kraft, *Vue d'expositon Trous Noirs*, 2022-2023

COEXISTENCE DES OPPOSES

Dans ces œuvres, la vision de l'existence est similaire à celle du *Jardin des délices* (autour de 1500). Le monde que nous ouvre Jérôme Bosch est montré dans son entièreté. Bien que distincts dans la forme du triptyque, l'enfer et le paradis, par l'horizontalité, la symétrie et une certaine continuité de la scène, sont compris comme formant un tout nuancé. Cette catégorie récupère donc la capacité de différenciation de l'apollinien, mais en ajoutant la tendance fusionnelle du dionysiaque, donne une forme euphémisée du dualisme.

Ainsi les extrêmes – noir et blanc, mort et vie, douleur et bonheur – et bien qu'ils se tiennent encore à une certaine distance, sont compris comme composantes indissociables d'un même monde.

Pour se faire tragique, cette forme devra effectuer un dépassement de l'unité ou de la binarité. C'est dans ce glissement qu'apparaissent les œuvres narratives et cosmogoniques, comme *L'Épopée slave* (1928) d'Alfons Mucha, ou le *Chant du monde* (1937) de Jean Lurçat.

Bosch Jérôme

Klimt Gustav

Klint Hilma, af

Lawick Friederike, van et Müller Hans

SIMULTANÉITÉ
HORIZONTALITÉ
NUANCES ET DÉGRADES
HARMONIE

« La création d'une œuvre, c'est la création du monde. »

Kandinsky



Fig.E.4. G. Klimt, *Tod und Leben*, 1910-1916



Fig.E.5. Lucie Robert, *Inside Out 1*, 1993



Fig.E.6. F. Van Lawick et H. Müller, *La Folie à Deux*, 1992-1996

DUALISME ET HIERARCHIE

Avec *Le cru et le cuit* (publié en 1964), l'anthropologue Levi Strauss met en évidence la construction mental binaire comme une résultante de l'expérimentation. Simultanément intégration et jugement, cela illustre les deux facettes de la conception du monde chez l'apollinien ; excluante et généralisante, elle peut tendre, dans sa forme statique, à une édification dictatoriale par la rigidité, le narcissisme et l'imposition des valeurs. Mais, en tant que digestion de l'expérience et posture, soit, prise de position, ce dualisme ouvre aussi aux dialogues, aux questionnements, à l'articulation et aux transitions.

En allant vers le dionysiaque, elle retrouvera les valeurs d'intégration, comme dans la catégorie précédente. Vers le tragique, elle constitue en une force de responsabilisation (qui demande distinction et valorisation de soi et de l'autre) ou d'opposition libératrice, permettant la transformation d'une conception et organisation d'un monde, vers de nouvelles.

Tout artiste ou mouvement engagé dans une cause, ou dans une recherche esthétique, spécifique et théorisée

CONTRASTE, OPPOSITION
VERTICALITÉ
HIÉRARCHISATION
CONCEPT

« Qu'est-ce que la chute ? Si c'est l'unité devenue dualité, c'est Dieu qui a chuté. En d'autres termes, la création ne serait-elle pas la chute de Dieu ? »

C. Baudelaire

APOLLINIEN

APOLLINIEN

MONDE

DISTINCT



Fig.E.7. J. Delville, *La symbolisation de la chair et de l'esprit*, 1890



Fig.E.8. O. Eliasson, *The authority of art (day)*, et *The authority of art (night)*, 2014



Fig.E.9. Ben, *Beau ou laid ? Vrai ou faux ? Oui ou non ?*, 2013

INNOVATIONS RELIANTES

Véritable vecteur de transformation, l'art, ou la culture, se nourrit et nourrit l'ensemble des domaines humains. Dans cette perspective, l'art adopte une fonction pratique, appliquée. Seulement, il ne s'agit pas d'une utilité à but commerciale ou informative, mais bien de culture, soit un moyen de relier, de comprendre et de faire évoluer la communauté humaine. L'artiste apollinien de l'intelligible et de la clarté parvient ici à intégrer des formes plus étranges, organiques ou novatrices pour construire un langage ou des analyses nouvelles. C'est ce qui permet à l'artiste Christine Sum Kim d'affirmer « La communauté sourde doit créer sa propre musique », et de s'y atteler.

Si l'on pourrait lui opposer parfois un manque de profondeur ou une tendance à être contextuel et ciblé, c'est aussi l'expression même de la créativité appliquée au rêve civilisateur. De fait, cette forme peut rompre avec la tradition muséale d'exposition ; la vie entière, dans tous ses domaines, devient prétexte et bénéficiaire des inventions artistiques.

*Caecenbergh Patrick, Van
Evans Brecht
Graham Dan
Higgins Dick*

*La Fontaine Henri
Rubinstein Nicolas
Shelley Ward
Sun Kim Christine*

COMMUNICATION
CRÉATIF - INTELLIGIBLE
ÉTHIQUE, SOCIAL,
POLITIQUE

« L'art, c'est la plus sublime mission de l'homme, puisque c'est l'exercice de la pensée qui cherche à comprendre le monde et à le faire comprendre. »

Auguste Rodin



Fig.E. 10. B. Evens, *Mappemonde de la poesie lyrique*, 2016

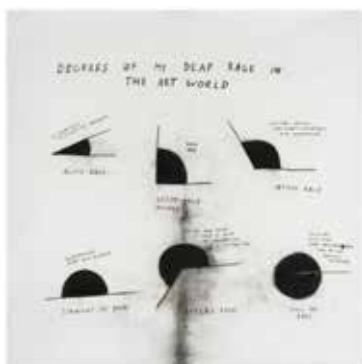


Fig.E. 11. C. Sun Kim, *Degree of My Deaf Rage in the Art World*, 2018



Fig.E. 12. JR, *Inside Out Project*, 2011-0

PLOYER LES LOIS

À l'origine, l'art se définit comme un savoir-faire. S'il en découle ensuite une foule de distinctions, l'art contemporain, parce qu'il se relie plus largement avec tous les autres domaines de compréhension et de maîtrise que possède l'humanité, se redonne une liberté allant parfois jusqu'à la démesure. Il n'est plus alors question de donner à voir le, ou un, monde, mais bien de le transformer, de réaliser un acte démiurgique.

Plus encore que Turrell s'attribuant un ancien volcan pour en faire une œuvre-observatoire, c'est le jeu des artistes qui, en mages, faisant léviter la pierre, ploient les lois physiques. Ou carrément, avec sa facétie et en conscience du pouvoir de l'art et des médias, Hirst qui renverse le cours du temps (Fig.E.14).

Le monde est alors conçu comme un espace pour exercer son influence, sa compétence, mais aussi pour la simple joie créative. Ainsi même une œuvre qui ne serait pas intéressante pour un spectateur lui rappelle la formule que l'homme fut créé à l'image de Dieu : créateur.

Dufour Maëlle

Heizer Michael

Hirst Damien

Kersting Krupic

Kwade Alicja

Le Mehaute Caroline

Licari Giuseppe

Turrell James

**ART TOTAL
ARTISTE DÉMIURGE
JEU ET MAÎTRISE DES LOIS
ILLUSION OU CONCRET**

« Le démiurge ne s'est pas occupé de la durée et de la résistance de ses oeuvres tant que du plaisir de les faire. »

Paul Valéry



Fig.E. 13. James Turrell, *Roden Crater, Crater's eye*, 1970-0



Fig.E. 14. D. Hirst, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, (excerpt), 2017



Fig.E. 15. A Kapoor, *Ascension*, 2011

DUALISME ET HIERARCHIE

Les extrêmes expériences qui composent une vie ne sont plus opposées ou tolérées, mais valorisées par une interdépendance causale. Les formes ou les motifs y sont cycliques et évolutifs, mêlant, avec une tendance à la sacralisation, le plaisir à la souffrance, la mort à la renaissance.

Loin d'être naïve ou dramatique, l'art propose ici une réconciliation doublée de puissance : celle d'appartenir et de participer aux cycles de l'existence. C'est le cri que prête Nietzsche à la nature, consolation proprement tragique : « Soyez tel que je suis ! Moi, la Mère originelle, qui crée éternellement sous l'incessante variation des phénomènes, qui contraint éternellement à l'existence et qui, éternellement, me réjouis de ces métamorphoses ! » (*La Naissance de la Tragédie*, Chap. 16).

Bien qu'introduit par la catégorie du monde, le simple fait pour un artiste, de créer une œuvre qu'il soumet aux phénomènes extérieurs (comme les arts éphémères), ou qu'il détruit de lui-même, constitue en une considération tragique du monde.

Alechinsky Pierre

Blazy Michel

Collectif Broken Fingaz

Kahlo Frida

Manzoni Piero

Rops Félicien

Smith Kiki

Tomaselli Fred

MORT - RENAISSANCE
EROS + THANATOS
SPIRALES ET CYCLES
TEMPORALITÉ INCLUSE

« Le monde de l'art n'est pas celui de l'immortalité,
c'est celui de la métamorphose. »

André Malraux



Fig.E. 16. H. Simberg, *Kuoleman puutarha*, 1896



Fig.E. 17. Kiki Smith, *Born*, 2002



Fig.E. 18. Collectif Broken Fingaz, *Bangkok Love*, 2018

SE DONNER «CORPS ET ÂME»

En 1975, l'artiste Ader Bas Jan, pour terminer son œuvre *In Search of the Miraculous*, se lance dans une traversée de l'Atlantique à bord d'un minuscule voilier. Seul son bateau sera retrouvé. Bien qu'excessif, cet acte créatif fatal est un exemple du complet investissement de l'artiste dionysiaque. Pour lui l'art n'est pas qu'un jeu ou une exploration esthétique, mais une forme d'existence, la seule, peut-être, qui soit à la hauteur pour exprimer et justifier la folie qu'il canalise.

De telles œuvres risquent de n'être, pour le spectateur, que pure violence comme aurait pu l'être la roulette russe d'Oldenburg (Fig.F.1). Mais c'est aborder l'art depuis la culture, et non de l'acte créatif lui-même. Que ce soit dans un but égocentré d'une délivrance, ou pour dénoncer les souffrances endurées par l'humanité entière, l'artiste dionysiaque est toujours dans le débordement, le don de soi. En allant jusqu'à mettre son corps à rude épreuve, l'artiste reproduit une sorte de sacrifice rituel, se fait martyr. Avec cette métamorphose volontaire et sacralisée, il se dépasse lui-même, il devient une œuvre auto-crée.

Abramovic Marina

Ader Bas Jan

Chris Burden

Oldenburg Serge

Orlan

Pane Gina

Quinn Marc

<p style="text-align: center;">CONFRONTATION ENDURANCE AUTO-DESTRUCTION SACRIFICE RITUEL</p>
--

« J'éprouve comme une curieuse soif, je voudrais boire c'est-à-dire souffrir, c'est-à-dire boire mais que l'ivresse vienne de la souffrance qui serait une fête. »

Jean Genet



Fig.F.1. S. Oldenburg, *Solo pour la mort*, 1964



Fig.F.2. V. Export, *Tapp und Tastkino*, 1968-1971



Fig.F.3. S. Landau, *Barbed Hula*, 2001

JOUER AVEC LES CODES

Comme le fait dire Dostoïevski à l'un des frères Karamazov : si Dieu n'existe pas, alors tout est permis. C'est ici que l'artiste apollinien, poussé à son paroxysme, devient quasiment dionysiaque. Non pas dans ses œuvres, mais dans son attitude envers l'existence et la création. Comme un repli nihiliste et narcissique de l'acte démiurgique, sa compréhension de l'absurde (vivre et mourir sans sens pré-établi) le fait prendre un rôle simultanément divin et fripon.

Soit, comme les milliers de papillons piégés et tués pour l'œuvre «*Je suis devenu la Mort, Briseur de mondes*» (Fig.F.4), la force esthétique suffit alors à tout justifier. Soit, au contraire, l'art nie l'apparence, comme la banane «posée là», du célèbre farceur qu'est Cattelan.

Dans les deux cas, le monde compris comme absurde rend l'artiste libre de transgresser toutes les règles, morales ou culturelles, à l'instar de l'Urinoir de Duchamp, pour nous dire : au fond, tout cela dépend de la valeur que vous lui donnez.

Cattelan Maurizio

McCarthy Paul

Duchamps Marcel

Rauchenberg Robert

Erlich Leandro

Hirst Damien

NARCISSISME
PROVOCATION
A-MORAL
MACHIAVÉLIQUE

« Les gens attendent d'une œuvre d'art qu'elle veuille dire quelque chose alors qu'ils acceptent que leur vie à eux ne rime à rien. »

David Lynch

APOLLINIEN



Fig.F.4. D. Hirst devant son oeuvre : *I Am Become Death, Shatterer of Worlds*, 2012



Fig.F.5. M. Pistoletto, *Does God Exist ? Yes I Do !*, 1976-1997



Fig.F.6. M. Cattelan, *Comedian*, 2019

RÉVÉLER L'INVISIBLE

Toute création est canalisation, telle que la sublimation décrite par Freud : une mise au service des pulsions à un but, une forme, « plus élevé ». Dans la considération tragique, la canalisation est consciente. Elle combine la nature impérative du processus dionysiaque, avec l'attention apollinienne envers le regardeur : l'œuvre et l'artiste se donnent comme interface.

C'est donc celui qui, comme Odin ou le martyr, sacrifie ou scarifie une part de lui-même pour accéder aux « aux-dela », qu'il traduit et partage ensuite par la pratique artistique. C'est par exemple le cas du photographe dans un rôle de reporter, parce qu'il aiguille notre regard, et donc notre conscience sensible, sur ce qui est éloigné. Le cadrage lui-même est déjà une canalisation, mais c'est surtout parce que l'artiste assume un rôle d'interface, et que son exploration est aussi mise en danger, qu'il est tragique. D'une autre façon, on trouve le surréaliste, traducteurs des mondes psychiques et symboliques, dont l'investissement n'est pas non plus sans péril.

Est donc canal l'artiste qui se dévoue à l'exploration et à sa rétribution, qui se fait pont de l'inaccessible.

Artistes explorateurs

TÉMOIN
TRADUCTEUR
EXPLORATEUR
TOTEM

« Ma peinture est autobiographique. J'y raconte ma vie. Ma vie est exemplaire parce qu'elle est universelle... »

Elle raconte aussi les rêveries primitives dans leur forme et dans leur temps. »

Victor Brauner



Fig.F.7. N. Wheeler, *Don McCullin in Hue, Vietnam, during the Tet Offensive in 1968*, 1968



Fig.F.8. J. Fautrier, *Grande tête tragique*, 1942



Fig.F.9. V. Brauner, *Autoportrait*, 1932

VALORISER DANS L'ABSURDE

Quelles solutions s'offre à l'humain ayant plongé son regard dans l'abîme ? C'est là, quand s'est fixé dans la conscience l'horreur et l'absurdité de l'existence, que, pour Nietzsche, intervient l'art : «tel un magicien qui sauve et qui guérit.». Ces deux rôles tragiques proposent donc des moyens pour compenser l'absence de sens : soit lui en redonner, soit en rire.

Le mage apporte de la profondeur à la surface au travers d'actes et de formes symboliques. C'est en sacralisant les apparences, comme le sublime des arts romantiques, en réinvoquant le divin, qu'il trompe le nihilisme. Au contraire, le clown joue avec cette perte, avec les renversements de sens. C'est le fou qui déclare : «Pas de Dieu !» (psaume 13, Ancien Testament). Mais tandis que le trickster tend à remplacer lui-même la divinité, le clown transcende son deuil en embrassant une folie poétique. Sa comédie agit comme un auto-sacrifice au nom de la fraternité humaine, il offre, malgré de lourds sujets, d'alléger notre fardeau, de nous décharger de l'absurde.

Beuys Joseph

Cattelan Maurizio

Duchamps Marcel

Filiou Robert

Hyber Fabrice

McCarrhy Paul

Rauschenberg Robert

Vautier Ben

HUMOUR
PROVOCATION
DECONSTRUCTION
SOIN

« La tâche de l'art aujourd'hui, c'est de mettre du chaos dans l'ordre. »

Theodor W Adorno



Fig.F. 10. A. Rasdjarmrearnsook, *The Class*, 2005



Fig.F. 11. R. Filiou, *Autoportrait bien fait, mal fait, pas fait*, 1973



Fig.F. 12. Ben et l'une de ses œuvres : *Je suis un emmerdeur*, 1990

EN PROFUSION

Les arts dionysiaques sont d'abord viscéraux. À l'extrême, comme pour Bacon, ils sont obsessionnels. C'est flagrant dans la série, comme Courbet qui tente, encore et encore, de reproduire la puissance de la houle, ou Cézanne, dédié à la montagne St-Victoire. Le sujet n'a pas à être dionysiaque, il peut même être un prétexte à une obsession plus esthétique. Ainsi le peintre Beksinski, à qui on affirmé que ses peintures étaient résultante de son vécu de la guerre, répondait que lui, l'intéret ce sont les textures, la peau et ses reliefs.

Ce processus, par la répétition, tend à une spécialisation du motif qui serait apollinien. Pour rester dionysiaque, il doit se caractériser par la spontanéité, un besoin impératif de créer, indépendamment des moyens ou des thématiques.

Dans l'obsession, l'artiste est comme emporté par le flux continu des métamorphoses qu'il ne cesse d'extirper, de fixer. À la fois symptôme et exutoire, ce processus sisyphéen offre à l'artiste de s'oublier dans sa tâche.

*Beksinski Zdzisław**Bourgeois Louise**Dix Otto**Gogh Vincent, van*

*Goya Francisco de**Kusama Yayoi**Masson André**Woolf Virginia*

SÉRIES ET MULTIPLES ÉXUTOIRE INTROSPECTIF

« Je n'ai pas peint des scènes de guerre pour empêcher la guerre; jamais je n'aurais eu cette prétention [...] je les ai peintes pour conjurer la guerre. Tout art est conjuration »

Otto Dix



Fig.G.1. Z. Beksiński, ST, 1984



Fig.G.2. Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1799



Fig.G.3. Y. Kusama, *Autoportrait pris dans l'installation YellowTree Furniture*, 2010

OMNIA VANITAS

Verre, poussière, os, ici, c'est le règne du fragile, risible, passager, qui trouve avec l'apollinien sa plus haute sublimation. C'est d'ailleurs ce qui guide ses choix de formes et de matériaux : lumineux, ouvragés, qui demande une force d'attention, de précaution. Il place son motif – littéralement ou par sa simple qualification d'oeuvre – sur un piédestal

S'il partage cette conscience de l'effet de l'art et du regardeur, avec le trickster, il est plus sincère et plus prompt à l'idéalisme qu'au nihilisme. En continuité avec la tradition des vanités, le regard que pose l'apollinien dans et sur ses œuvres parvient simultanément à l'aveu de la fragilité de l'existence, et par cela même, à sa valorisation.

Cette intention créative de transmutation aboutit à l'application de cette disposition humaine, quasi-anti-naturelle, à placer la valeur dans la fragilité plutôt que dans la robustesse. Sans proposer la joie tragique, l'oeuvre nous offre, au travers et au-delà des phénomènes, la consolation par la contemplation.

Buffet Bernard

Dervaux Laurence

Eliasson Olafur

Germaine Richier

Marc Alberghina

Shiota Chiharu

Subodh Gupta

Vivien Roubaud

PRÉCIEUX
FRAGILE
RISIBLE OU VITAL
SACRALISÉ

« Le but de l'art, c'est la délectation. »

Nicolas Poussin



Fig.G.4. Man Ray, *Élevage de poussière*, 1920



Fig.G.5. M. Alberghina, *Canis Lingua*, 2014



Fig.G.6. L. Dervaux, *Chaque sculpture représente la quantité de sang contenue dans un corps humain adulte ou enfant*, 2005-2006

DONNER VIE, DONC MORT

L'œuvre sacrifiée, c'est le fugitif mis à profit, la métamorphose investie comme un moyen d'existence ou de transmission de l'art.

C'est la proposition de Michel Journiac qui répète l'Eucharistie en distribuant des tranches de boudin fait de son propre sang (Fig.G.8). Illustrant pour lui : « l'archétype de la création » donnée pour nourrir l'humanité. La même intention s'applique à Ernest Pignon-Ernest. Si ses dessins sont élaborés avec une esthétique apollinienne, en les accrochant, en les confiant à l'espace publique au nom d'une cause, son sacrifice n'en est que plus grand.

Tinguely donnant vie à une œuvre auto-destructrice, élucide le rapport du tragique avec la création. Il est analogue à celui d'un parent, acceptant les transformations, et même la mort, inhérente à toute existence au sein d'un monde. Plus encore, accéléré et intensifié dans l'art, elles sont transcendés comme source de puissance esthétique et d'échanges prolifiques.

Blazy Michel

Calder Alexandre

Metzger Gustav

Pignon-Ernest Ernest

IN SITU ET ÉPHÉMERE
DÉTRUITE
CONSOMMÉE
ÉVOLUTIVE

« L'autodestruction a toujours été le but le plus intime, le plus sublime de l'art, dont la vanité devient alors perceptible. Car quelque soit la force de l'attaque, et quand bien même il sera parvenu à ses limites, l'art survivra à ses ruines. »

Anselm Kiefer



Fig.G.7. J. Tingely, fragment de *Homage to New York*, 1960



Fig.G.8. M. Journiac, *Messe pour un corps*, 1975



Fig.G.9. E. Pignon-Ernest, série : *Sur l'avortement*,
vue de l'installation urbaine, Paris, 1975

VOYEUR EMPATHIQUE

Si l'apollinien est narcissique, le dionysiaque n'en est pas moins égoïste. C'est un constat sans jugement, puisque c'est aussi ce qui lui permet d'être profondément sincère et entier dans sa création. Par ailleurs, cela induit que la monstration n'en est pas une composante nécessaire, le cri du cœur se suffisant à lui-même. Ainsi même l'art de Beuys, pourtant à caractère sacré et thérapeutique, s'accomplit sans interaction avec le patient, son spectateur.

Ce dernier, dans la monstration dionysiaque est donc posté comme un voyeur, invité à observer l'intimité dévoilée par l'acte créatif, sans pour autant y être inclus. Mais c'est finalement parce qu'elle ne lui est pas adressée, qu'il est libre de s'y reconnaître, de l'accueillir avec sensibilité.

Le dionysiaque est donc un récepteur-émetteur aussi généreux et désintéressé qu'une cascade. Vous pouvez boire à sa source, mais son flux ne dépend pas de vous.

Anselm Kiefer

Kulik Oleg

Pane Gina

Tracey Emin

DÉMONSTRATIF
ÉMOTIF
EMPATHIQUE
CONFRONTANT OU INTIME

« Je descend le plus égoïstement, le plus profondément en moi, pour y rejoindre les autres hommes. »

George Mathieu



Fig.H. 1. J. Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974



Fig.H.2. C. Shiota, *Becoming Painting*, 1994



Fig.H.3. G. Mathieu vue de l'artiste peignant
Les Capétiens partout !, 1954

REGARDEUR EMERVEILLÉ

Sa compréhension des codes culturelle, une prise de position quasi-divine et une forte valorisation de ses œuvres, amène l'artiste apollinien à porter une grande attention à la réception de son œuvre. C'est foncièrement celui qui ressent que « ce sont les regardeurs qui font le tableau » (M. Duchamp, 1965).

Son art est donc directement adressé à l'autre, comme un reflet nécessaire et partagé du narcissisme, ce qui ouvre aux œuvres immersives. Pur autant, il n'est pas forain, mais plutôt illusionniste. Parce qu'elle cherche à susciter l'émerveillement, sa monstration doit donc conserver une certaine distance contemplative, fidèle à la tradition du « on touche avec les yeux », pour ne pas briser le charme.

Ici, le spectateur est pris au sens propre, s'exclamant devant le brio de la création, ou silencieux comme le visiteur d'un édifice sacré.

Accardi Carla

Charrière Julian

Holler Carsten

Leveque Claude

Oiwa Oscar

Refik Anadol

Shiota Chiharu

Viola Bill

IMMERSIF
CONTEMPLATIF
ILLUSIONNISTE

« Il n'existe pas de lieu officiellement consacré à l'expérience subjective dans notre culture. L'art y pourvoit »

Bill Viola.



Fig.H.4. C. Shiota, *In Silence*, 2008



Fig.H.5. O. Eliasson, *Big Bang Fountain*, 2014



Fig.H.6. Y. Kusama, *Dots Obsession: Infinity Mirrored Room*, 2004

À CORPS OUVERTS

Comme une apothéose des précédentes formes tragiques, la figuration et la fixité plastique sont dépassées par la complète incarnation de l'œuvre, et par son incorporation de l'autre.

Avec le jardin d'hiver de Dubuffet, l'ancre n'est plus donné à voir, mais à vivre, la réconciliation du corps n'est plus exemplarisée, mais expérimentée par la rencontre. Plus que l'intégration de tout les sens, comme l'installation olfactive de Neto (Fig.H.8), ce qui caractérise la monstration tragique, c'est le dépassement du caractère réceptif du spectateur. L'œuvre n'existe plus, ni indépendamment de lui, ni par lui, mais bien pour lui. Cela ne signifie pas un art calqué soumise à son public, mais l'harmonieuse intégration des considérations des deux pôles. Une création comme Hon (Fig.H.9) : à la fois viscérale et attentive à sa réception.

Sans être nécessairement participative, la création est ici comprise comme un corps ouvert, intégrant l'espace, le temps, et l'autre comme des composantes nécessaires pour acquérir une effective puissance de transformation.

Kapoor Anish

Nauman Bruce

Neto Ernesto

Oiwa Oscar

Shih Chieh Huang

SENSORIEL
DÉAMBULATOIRE
INCORPORANT

« Alice passait constamment à travers des tunnels, des puits et des passages souterrains, comme si elle arpentaient les boyaux ou les intestins d'un immense corps qu'elle était peut-être. »

Olivier Schefer



Fig.H.7. J. Dubuffet, *Le Jardin d'hiver*, 1968-1970



Fig.H.8. E. Neto, *We stopped just here at the time*, 2002



Fig.H.9. N. de St-Phalle (1930-2022), *Hon/Elle*, vue de l'exposition au Moderna Museet, Stockholm, 1966

ÊTRE OEUVRE ET CRÉATEUR

Avec le participatif l'artiste prend le risque, soit de perdre tout contrôle, soit d'en abuser pour compenser. Pourtant, c'est aussi un art qui s'assume en nourriture culturelle, c'est-à-dire qu'il prend tout son sens parce qu'il s'inscrit dans une interaction où chaque composante s'intègre et se transforme l'une l'autre. Il comprend alors la consolation tragique : appartenir à une fertile cyclicité.

Depuis la proposition ludique de Do Hu Suh (Fig.H.10), jusqu'aux rituels de Nitsch, l'artiste semble accepter une sorte de dépossession de son œuvre. C'est en fait que le but de la création n'est pas elle-même, mais tout ce qui en découle. Comme Carsten Holler qui mêle le jeu à la science (Fig.H.11), l'art devient véritablement un prétexte, un médium pour comprendre et transformer le monde.

Ce qui était introduit par les œuvres expérimentales s'accomplit donc par le participatif. L'art plastique parvient, comme la tragédie pour Nietzsche, à rendre le spectateur lui-même artiste. Consolé par sa capacité créatrice, il ne subit plus, mais participe directement aux éternelles mutations de la vie.

Abaramovic Marina

Aljys Francis

Journiac Michel

Nitsch Hermann

Numen / For Use

Zabunyan Sarkis

PARTICIPATIF
EXPÉRIMENTAL
ÉVÉNEMENTIEL
CRÉATIF

«[...] l'effet de l'œuvre d'art, c'est de provoquer l'état propre à créer l'œuvre d'art, c'est de susciter l'ivresse. »

Nietzsche



Fig.H. 10. D. Ho Suh et enfants, *Artland*, 2016-0



Fig.H. 11. C. Holler, *Florence Experiment*, 2018



Fig.H. 12. H. Nitsch, *The Orgies Mysteries Theater's, Day 1*, 2022

VIBRATIONS APOLLINIENNES

Et si, finalement, l'art plastique apollinien, plutôt que d'intégrer le temps et le corps, de tendre au dionysiaque, plutôt que s'étendre, s'accomplissait au travers de ses propres caractéristiques ?

Dans son ouvrage *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Vassily Kandinsky affirme que si la musique peut aboutir à des résultats inaccessibles à la peinture, le contraire est aussi vrai, puisque, en un seul instant, toute l'œuvre est donnée, ce que ne peut un art de la durée. C'est d'autant plus réalisable à l'ère contemporaine où les arts décloisonnés disposent de nombreux et divers moyens pour parvenir à leurs fins.

Si la thérapie dispose du son, elle peut être aussi chromatique. De même, si l'orgue peut charger l'atmosphère d'une église, la chatoyance de la lumière qui traverse les vitraux, transforme aussi la texture de l'espace au-delà de l'optique. C'est pourquoi, c'est peut-être au travers même du voile, de ses jeux de compositions et de superpositions d'ondes de couleurs, que l'art plastique dispose de la puissance du sonore.

Delaunay, Robert et Sonia

Disney Walt

Hantai Simon

Kandinsky Vassily

Princess Fahrelnissa Zeid

Rothko Mark

Russell Morgan

Turner William

COULEUR - LUMIÈRE
VIF ET DIFFUS
SYNESTHÉSIE
ATMOSPHERIQUE

« Les couleurs sont les touches d'un clavier, les yeux sont les marteaux, et l'âme est le piano lui-même, aux cordes nombreuses, qui entrent en vibration. »

Kandinsky



Fig.I. 1. G. Richter, *Richter-Fenster*, (détail), 2007



Fig.I. 2. V. Kandinsky, *Einige Kreise*, 1926



Fig.I. 3. N. De Staël, *Le Concert (Le Grand Concert : L'Orchestre)*, 1955

A - ABSTRACTION

Fig.A.1 : Jean Dubuffet (1901-1985), *Exaltation du ciel*, 1952, huile sur isorel, 92 x 73 cm

Coll. privée

© Christies

Fig.A.2 : Jackson Pollock (1912-1956), *Autumn Rhythm (numéro 30)*, 1950, peinture émail sur toile, 266,7 x 525,8 cm

Coll. Museum of Modern Art (MoMA), New-York, Etats-Unis

© George A. Hearn Fund

Fig.A.3 : Alberto Burri (1915-1995), *Grande Ferro*, 1959, tôle d'acier soudée et clouée sur une charpente en bois, 199,8 x 189,9 cm

Coll. Musée Solomon R. Guggenheim, New York, États-Unis

© Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello/2023 Artist Rights Society (ARS), New York/SIAE, Rome

Fig.A.4 : Ad Reinhardt (1913-1967), *Ultimate painting n°6*, 1960, huile sur toile, 153 x 153 cm

Coll. Centre Pompidou, Paris, France

© Centre Pompidou, MNAM-CCI/Service de la documentation photographique du MNAM/Dist. GrandPalaisRmn

Fig.A.5 : Gerardt Richter (1932-0), *Fenster (Fenêtres)*, 2002, huile sur toile, 200,2 x 401,3 cm

Coll. The Doris and Donald Fisher Collection at the San Francisco Museum of Modern Art (SF MoMA), San Fransisco, États-Unis

© Gerhard Richter

Fig.A.6 : Piet Mondrian (1872-1944), *New York City*, 1942, huile sur toile 119,3 x 114,2 cm

Coll. Centre Pompidou, Paris, France

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

Fig.A.7 : Otto Piene (1928-2014), *Große Sonne (Grand Soleil)*, 1965, huile sur toile et fumée, 194,5 x 194,5 cm

Coll. Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers (KMSKA), Anvers, Belgique

© KMSKA

Fig.A.8 : Mark Rothko (1903-1970), vue d'exposition *À l'infini*, Galerie 4, Fondation Louis Vuitton, Paris, France, 2023-2024 de gauche à droite :

No. 13 (White, Red on Yellow), 1958

No. 9 / No. 5 / No. 18, 1952

Green on Blue (Earth-Green and White), 1956

© Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko

Fig.A.9 : Barnett Newman (1905-1970), *Shining Forth (to George)*, (Briller (à George)), 1961, huile sur toile, 290 x 442 cm

Coll. Centre Pompidou, Paris, France

© The Barnett Newman Foundation

B - MOUVEMENT

Fig.B.1 : Franz Von Stuck (1863-1928), *Sounds of Spring*, (Sons du printemps), 1910, huile sur toile, 89 x 89 cm
Coll. privée
© Photographie du domaine public

Fig.B.2 : Hans Hartung (1904-1989), *L10*, 1957, lithographie sur papier, 52 x 32 cm,
Coll. Tate Britain, Londres, Royaume-Uni
© The estate of Hans Hartung

Fig.B.3 : Georges Mathieu (Georges Victor Adolphe Mathieu d'Escaudoeuvres, dit), *Rêves desséchés*, 1990, huile sur toile, 146 x 114 cm
Coll. Centre Pompidou, Paris, France
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/Bertrand Prévost/Dist. GrandPalaisRmn

Fig.B.4 : Salvador Dali (1904-1989), *Nature morte vivante*, 1956, huile sur toile, 125 x 160 cm
Coll. Salvador Dali Museum, Saint Petersburg, États-Unis
© Salvador Dali, Fundacio Gala-Salvador Dali, Figueres

Fig.B.5 : Thomas Jackson (1971-0), *Silk n10*, 2025, photographie numérique, dimensions variables
Coll. de l'artiste
© Thomas Jackson, Jackson Fine Art

Fig.B.6 : Alexey Titarenko (1952-0), *ST*, série : *City of shadows*, 1992-1994, photographie argentique, dimensions variables
Coll. de l'artiste
© Alexey Titarenko

Fig.B.7 : Shozo Shimamoto (1928-2013), vue de l'artiste réalisant une peinture en jetant des bouteilles de peinture en verre contre une toile, 2nd Gutai Art Exhibition, 1956
Coll. Tate Britain, Londres, Royaume-Uni
© photographie de Kiyoji Otsuji

Fig.B.8 : Michel Blazy (1966-0), vue d'installation *De l'organique au minéral*, Maison des Arts Plastiques Rosa Bonheur, Chevilly-Larue, France, 2009
© Michel Blazy

Fig.B.9 : Walter De Maria (1935-2013), *The lightning Field* (Le champ de foudre), 1977, installation à long terme – 400 poteaux en acier inoxydable, 1500 m, Quemado, Nouveau Mexique, États-Unis
© Walter De Maria

C - CORPS

Fig.C.1 : Alberto Giacchometti (1901-1966), *Le Nez*, 1947, plâtre peint, corde, métal, 82,6 x 77,5 x 36,7 cm
Coll. Centre Pompidou, Paris, France
© Succession Alberto Giacometti

Fig.C.2 : Francis Bacon (1909-1992), *Figure with Meat*, 1954, huile sur toile, 129,9 x 121,5 cm
Coll. Art Institute of Chicago, Chicago, États-Unis
© Succession Francis Bacon

Fig.C.3 : Oliver De Sagazan (1959-0), *Transfiguration*, 2011, video, 4 min 29 sec, extrait de la performance *Transfiguration*, 1998-2011, 55 min
Extrait disponible sur :
<https://vimeo.com/18818401?fl=pl&fe=cm>
© Olivier de Sagazan

Fig.C.4 : Christian Boltanski (1944-2021), *Personnes*, 2010, installation, *Monumenta*, Grand Palais, Paris, France, 2010
© Didier Plowy

Fig.C.5 : Damien Ortega (1967-0), *Organón 7*, 2021, béton pigmenté, 40 x 40 x 40 cm
Coll. Fondation Jumex, Mexico, Mexique
© Fondation Jumex

Fig.C.6 : Anette Messager (1943-0), *Mes vœux*, (détail), 1989, installation - épreuves gélatino-argentiques, 320 x 160 cm
Coll. Centre Pompidou, Paris, France
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. GrandPalaisRmn

Fig.C.7 : Francis Bacon (1909-1992), *Figure at a Washbasin*, (Figure à un lavabo), 1976, huile sur toile, 198 x 147,5 cm
Coll. Musée d'art contemporain, Caracas, Vénézuela
© Succession Francis Bacon

Fig.C.8 : Paul McCarthy (1945-0), *Hot Dog*, 1974, extrait de la performance, C-Print, 75,6 x 101,6 cm
Coll. privé
© Sothebys

Fig.C.9 : Cindy Sherman (1954-0), *Untitled 190 (Disasters)*, 1989, deux photographies cibachromes, 122,6 x 185,4 cm
Coll. The Broad Art Foundation, Santa Monica, États-Unis
© Cindy Sherman

Fig.C.10 : Adel Abdessemed (1971-0), *Who's afraid of the big bad wolf?* (Qui a peur du grand méchant loup ?), 2011-2012, animaux naturalisés, acier, fil de fer, 363,2 x 779,8 x 40 cm
Coll. de l'artiste
© Adel Abdessemed / Adagp, Paris 2015

Fig.C.11 : Wim Delvoye (1965-0), *Marbre floor*, (Sol de marbre) 2000, photographie cibachrome sur aluminium, 110 x 201 cm
Coll. de l'artiste

© Wim Delvoye

Marbre Floor n°102, (détail), 1999, C-Print, 115 x 90 cm

Coll. de l'artiste

© Perrotin

Fig.C.12 : Andy Warhol (1928-1987), *Campbells Soup Cans*, (Boîtes de soupe Campbell), 1962, acrylique et peinture émail métallique sur toile, 32 panneaux, 246,2 x 414,3 cm

Coll. Museum of Modern Art (MoMA), New-York, Etats-Unis

© MoMA

Fig.C.13 : Damien Hirst (1965-0), *The physical impossibility of death in the mind of someone living*, (L'impossibilité physique de la mort dans l'esprit d'une personne vivante), 1991, installation – formol, requin-tigre, verre, 213 x 518 x 213 cm

Coll. privée

© Oli Scarff/Getty Images

Fig.C.14 : Wim Delvoye (1965-0), *Cloaca original*, 2000, installation – mixed média, 1157 x 78 x 170 cm, vue de l'installation *Wim Delvoye*, Museum Kunst Palast, Düsseldorf, Allemagne, 2001

Coll. de l'artiste

© Wim Delvoye

Fig.C.15 : Hongjie Yang (1989-0), en collaboration avec Dre Patricia Dankers, Tu/eindhoven, *Semi-human Vase I*, 2015, cellules MK2 sur support en PLA, 55 x 40 x 20 cm

Coll. de l'artiste

© Studio Hongjie Yang

Fig.C.16 : Cai Guo-Qiang (1957-0), *Head On*, (Frontal), 2006, installation – 99 loups, résine, peau de mouton teinte, paille, fil de fer, billes, mur de verre, dimensions variables, vue de l'installation au Deutsche Guggenheim, Berlin, Allemagne, 2006

Coll. de l'artiste

© Erika Barahona-Ede/FMHB

Fig.C.17 : Damien Hirst (1965-0), *Who's Afraid of the Dark ?*, (Qui a peur des ténèbres ?), 2002, mouches et résine sur toile, 214,0 x 106,7 x 5 cm

Coll. Tate Modern, Londres, Angleterre

© Damien Hirst and Science Ltd.

Fig.C.18 : Do Ho Suh (1962-0), *Floor*, (détail), 1997-2000, installation – figurines en PVC, plaques de verre, feuilles phénoliques, résine polyuréthane, 5-7 x 315 x 157 cm

Coll. Newfields, Indianapolis, États-Unis

© Do Ho Suh

Fig.C.19 : Anish Kapoor (1954-0), *Past, Present, Futur*, 2006, installation cinétique – peinture à base de cire et d'huile, 345 × 890 × 445 cm, vue d'installation à la Lisson Gallery, Londres, Angleterre, 2006
Coll. de l'artiste
© Anish Kapoor

Fig.C.20 : Yukio Nakagawa (1918-2012), *Discovery*, 1976, photographie – 5 000 tulipes, rafia, 130 × 200 cm, Galerie Koyanaki, Tokyo, Japon
Coll. Nakagawa Yukio Office
© Yukio Nakagawa.

Fig.C.21 : Edith Dekyndt (1960-0), *Le cru et le cuit*, 2024, performance, à la Konrad Fischer Galerie, Berlin, Allemagne, 2024
© Edith Dekyndt

Fig.C.22 : Marc Chagall (1887-1937), *Le Cirque*, 1922-1944, huile sur toile, 37,3 x 57,7 cm
Coll. Centre Pompidou, Paris, France
© Gérard Blot

Fig.C.23 : Gudmundur Gudmundsson, dit Erró (1932-0), *Grimace*, 1962-1967, film 16 mm noir et blanc, sonore, 43 min 30 sec.
Coll. Centre Pompidou, Paris, France
© Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI

Fig.C.24 : Melanie Bonajo (1978-0), *When the body says Yes*, 2023, installation vidéo immersive, dimensions variables, vue de l'installation, musée de la photographie d'Anvers (FOMU), Anvers, Belgique, 2023
© We Document Art 2023

D - OUVERTURE

Fig.D.1 : James Ensor (1890-1949), *Squelettes se disputant un hareng-saur*, 1891, huile sur panneau, 16 x 21,5 cm

Coll. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Belgique

© J. Geleyns / Ro scan/Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Fig.D.2 : Oleg Kulik (1961-0), *I bite America n°6*, (Je mords l'Amérique), 1997, photographie extraite de la performance : *I bite America et America bites me*, 1997, Performance, 14 jours, Gallery Deitch Projects, New-York, Etats-Unis, impression sur dibond, 200 x 143 x 5 cm

Coll. MONEV Contemporary

© MONEV Contemporary

Fig.D.3 : *Habitant.e.s des images*, Adèle Jacot et Mélanie Peduzzi en collaboraton avec CIFabrik et Ten Noey, *Le bureau des colères*, 2021, espace vitrine/installation/performance participative, un mois, dans le cadre du festival *Troubles*, Bruxelles, Belgique, 2021

©Habitant-e-s des images

Fig.D.4 : Niki de Saint Phalle (1930-2002), *Tir*, 1961, plâtre, peinture, métal et objets divers sur aggloméré, 175 x 80 cm

Coll. Centre Pompidou, Paris, France

© Niki Charitable Art Foundation

Fig.D.5 : Kiki Smith (1954-0), *Tale* (Queue), 1992, cire, pigment et papier mâché, 160 x 23 x 23 cm

Coll. privée

© a-n The Artists Information Company

Fig.D.6 : Alexis Harding (1973-0), *Pulmonary-Painting-redred* (Peinture pulmonaire rouge), 2005, huile et peinture brillante sur panneau et sol, 122 x 122 cm

Coll. de l'artiste

© Alexis Harding

Fig.D.7 : Bruce Nauman (1941-0), *One Hundred Live and Die*, (Cent vivent et meurent), 1984, néons, dimensions variables

Coll. Benesse corporation, Naoshima Contemporary Museum, Kagawa, Japon

© Benesse corporation

Fig.D.8 : Andreï Molodkine (1966-0), *The Wall Turn Red* (Le mur devient rouge), 2019, plexiglass, sang, dimensions inconnues

Coll. de l'artiste

© Molodkine / photographie de Anthony Martin

Fig.D.9 : Jean-Michel Alberola (1953-0), *Rien*, 1995, installation – néon et plexiglass, 20 x 25 cm

Coll. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, France

© Fondation Cartier

Fig.D.10 : Shiori Eda (1983-0), *Exposition*, 2023, huile sur toile, 180 x 210 cm

Coll. de l'artiste

© A2Z Art Gallery

Fig.D.11 : Francois Garas (1866-1925), *Ma petite Maison-façade est, nuit*, 1909, crayon, pastel et rehauts de gouache, 48,5 x 76,0 cm.

Coll. Musée d'Orsay, Paris, France

© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

Fig.D.12 : Caroline Le Méhauté (1982-0), *Négociation 82 - Méta*, 2016, installation – métal, bois, fibre optique et modulateurs, 800 x 400 x 250 cm, vue l'installation durant l'exposition *Exoplanète Lot*, avec Maisons Daura, résidences internationales d'artistes et La Maison des arts Claude et Georges Pompidou, Cajarc, France, 2016

Coll. de l'artiste

© Caroline Le Méhauté

Fig.D.13 : Christopher Richard Wynne Nevinson (1889-1946), *The Soul of the Soulless City - New York An Abstraction* (L'âme de la ville sans âme - New York Une abstraction), 1920, huile sur toile, 102,6 x 72,4 x 5,8 cm

Coll. Tate Britain, don des mécènes de l'art britannique, 1998, Londres, Angleterre

© Tate

Fig.D.14 : Odilon Redon (1840-1916), *L'oeil comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*, 1882, série : *To Edgar Poe*, lithographie, 26,2 x 19,8 cm

Coll. Musée d'art du comté de Los Angeles (LACMA), Los Angeles, Etats-Unis

© LACMA

Fig.D.15 : Anselm Kiefer (1945-0), *Die Berühmten Orden der Nacht* (Les célèbres ordres de la nuit), 1997, acrylique et émulsion sur toile, 514 x 503 x 8 cm

Coll. Guggenheim Bilbao, Bilbao, Espagne

© Guggenheim Bilbao

Fig.D.16 : Alberto Giacometti (1901-1966), *Homme qui chavire*, 1950, bronze, 60 x 22 x 36 cm

Coll. Musée Granet, Aix en Provence, France

© Fondation Giacometti

Fig.D.17 : Yves Klein (1928-1962), *Le Saut dans le vide*, 1960, témoignage photographique de l'action artistique, Fontenay-aux-rose, France, 19 oct 1960

Coll. Fondation Yves Klein, Paris, France

© Succession Yves Klein et Harry Shunk and Janos Kender J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles, Etats-Unis

Fig.D.18 : Liliane Salaün (1997-0), *Funambule*, 2020, gravure en pointe sèche sur papier, 9,9 x 14 cm

Coll. Privée

© Liliane Salaun

Fig.D.19 : Ai Weiwei (1957-0), *Dropping a Han Dynasty Urn* (Laisser tomber par terre une urne de la dynastie Han), 1995, trois épreuves à la gélatine d'argent, 148 x 121 cm chacune

Coll. Mori Art Museum, Tokyo, Japon

© Ai Weiwei.

Fig.D.20 : Naoya Hatakeyama (1958-0), *Blast n°09420* (Explosion), 2007, Lambda print, 100 x 150 cm

Coll. Taka Ishii Gallery, Tokyo, Japon

© Naoya Hatakeyama

Fig.D.21 : Cai Guo-Qiang (1957-0), *Sky Ladder* (Échelle du ciel), 2015, performance pyrotechnique, 2 min 30 sec, Ile Huiyu, Chine, image source extraite du film : *Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang*, 2016, Dir. Kevin McDonald, Co-presented with the UCLA Confucius Institute, 1h 16 min

© Cai Guo-Qiang

Fig.D.22 : Anish Kapoor (1954-0), *Gilgamesh*, 2016, silicone, fibre de verre et gaze, 281 x 331 x 190 cm

Coll. de l'artiste

© Courtesy the artist and Galleria Continua. Photo Christophe Goussard

Fig.D.23 : David Altmejd (1974-0), *The Seedsman* (L'homme graine), 2017, mousse de polyuréthane, résine, acier, pâte époxy, gel époxy, quartz, cheveux synthétiques, peinture acrylique, gel acrylique, strass, 81,3 x 22,9 x 20,3 cm.

Coll. privée

© David Altmejd

Fig.D.24 : Shiori Eda (1983-0), *Burrow II* (Terrier II) 2024, huile sur panneau, 60 x 60 cm

Coll. de l'artiste

© A2Z Art Gallery

E - MONDE

Fig.E.1 : Georgia O'Keefe (1887-1986), *Red Hills and Bones* (Collines rouge et os), 1941, huile sur toile, 75,5 x 101,6 cm
Coll. Georgia O'Keef Philadelphia Museum of Art, The Alfred Stieglitz Collection, Philadelphie, États-Unis
© Georgia O'Keeffe Museum

Fig.E.2 : Ana Mendieta (1948-1985), *Arbol de la Vida* (Arbre de Vie), 1976, photographie, impression chromogène, 24.4 x 16.8 cm
Coll. New Mexico Museum of Art, Santa Fe, Etats-Unis
© New Mexico Museum of Art

Fig.E.3 : Ursula Kraft (1960-0), vue de l'expositon : *Trous Noirs*, espace d'art contemporain Hors Cadre, Auxerre, France, 2022-2023

Citations transfert au mur : «Le noir est la couleur attribuée au temps et au dieu Chronos (Saturne)»

À gauche : *BH 3.1*, 2019-2022, jet d'encre pigmenté sur papier coton mat, contrecollage sur Diabond 2mm, 100 x 150 cm

À droite : *BH 3.2*, 2019-2022, jet d'encre pigmenté sur papier coton mat, contrecollage sur Diabond 2mm, 100 x 150 cm

Coll. privé et de l'artiste
© Ursula Kraft

Fig.E.4 : Gustav Klimt (18862-1918), *Tod und Leben* (La Vie et la Mort), 1910-1916, huile sur toile 180,8 x 200,6 cm
Coll. Leopold Museum, Vienne, Autriche
© photographie du domaine public

Fig.E.5 : Lucie Robert (1961-0), *Inside out 1*, 1993, graphite sur typo, 102 x 125 cm
Coll. de l'artiste
© Lucie Robert

Fig.E.6 : Fredericke van Lawick (1958-0) et Hans Müller (1954-0), *La Folie à Deux*, 1992-1996, série photographique, 32 exemplaires, 28 x 21 cm chacun
Coll. de l'artiste
© LawickMüller

Fig.E.7 : Jean Delville (1867-1953), *La symbolisation de la chair et de l'esprit*, 1890, huile sur toile, 64 x 39 cm
Coll. Privée
© photographie du domaine public

Fig.E.8 : Olafur Eliasson (1967-0)
À gauche : *The authority of art (day)*, (l'autorité de l'art (jour))
À droite : *The authority of art (night)*, (l'autorité de l'art (nuit))
Les deux oeuvres : 2014, bois, carbure de silicium, lumière LED, météorites, dimensions inconnues
Coll. de l'artiste
© María del Pilar García Ayensa / Studio Olafur Eliasson

Fig.E.9 : Ben Vautier (1938-2024), *Beau ou laid ? Vrai ou faux ? Oui ou non ?*, 2013, acrylique sur toile, 130 x 162 cm
Coll. Galerie Lange+Pult, Zurich, Suisse
© Ben Vautier

Fig.E.10 : Brecht Evens (1986-0), *Mappemonde de la poésie lyrique*, 2016, lithographie, 80 x 120 cm, tirage 25 sur 25, Imp. et Ed. Michael Woolworth Publications (Paris)
Coll. privée et de l'artiste
© Brecht Evens / Michael Woolworth

Fig.E.11 : Christine Sun Kim (1980-0), *Degress of My Deaf Rage in the Art World* (Les degrés de ma rage sourde dans le monde de l'art), 2018, charbon et pastel à l'huile sur papier, 126 x 126 cm
Coll. de l'artiste
© Christine Sun Kim

Fig.E.12 : JR (dit) (1983-0), *Inside Out Project*, 2011-0
projet artistique international, vue de l'installation urbaine, Times Square, New York, Etats-Unis, 2013
© JR / Inside Out Project

Fig.E.13 : James Turrell (1943-0), *Crater's eye, Roden Crater*, 1970-0, land art monumental, Arizona, Etats-Unis
© 2026 Skystone Foundation / James Turrell

Fig.E.14 : Damien Hirst (1965-0), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, (Trésors de l'épave de l'incroyable), (extrait), 2017, vidéo/documentaire fictif, dimensions inconnues
Coll. de l'artiste
© Damien Hirst

Fig.E.15 : Anish Kapoor (1954-0), *Ascension*, 2003-0, techniques mixtes, dimensions variables, vue de l'installation à la basilique San Giorgio Maggiore, Biennale de Venise, 2011, Venise, Italie
© A Kapoor / Met Museum

Fig.E.16 : Hugo Simberg (1873-1917), *Kuoleman puutarha*, (Le Jardin de la Mort), 1896, aquarelle et gouache sur papier, 16 x 17 cm
Coll. Ateneum, Helsinki, Finlande
© Ateneum

Fig.E.17 : Kiki Smith (1954-0), *Born*, 2002, lithographie, 173 x 141,5 cm
Coll. Museum of Modern Art (MoMA), New-York, Etats-Unis
© Kiki Smith

Fig.E.18 : Collectif Broken Fingaz (inc), *Bangkok Love*, 2018, graffiti, dimensions inconnues, Bangkok, Thaïland
© Yona Preminger

F - ARTISTE

Fig.F.1 : Serge Oldenburg (1927-2000), *Solo pour la mort*, 1964, photographie de la performance, au Festival de la libre expression, Paris, France, 1974

Coll. privée

© Harold Chapman

Fig.F.2 : Valie Export (1940-0), *Tapp und Tastkino*, (Cinéma tactile et sensoriel), 1968-1971, extrait de la vidéo de performance, 33 sec, 1969

Coll. Centre Pompidou, Paris, France

© photographie du domaine public

Fig.F.3 : Sigalit Landau (1969-0), *Barbed Hula* (Hula barbelé), 2001, extrait de l'installation audio-visuelle – 1 vidéoprojecteur, 2 haut-parleurs, 1 bande vidéo, PAL, couleur, son, 1m 48 sec

Coll. Centre Pompidou, Paris, France

© Sigalit Landau, Courtesy Galerie Kamel Mennour / Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. GrandPalaisRmn

Fig.F.4 : Damien Hirst devant son oeuvre : *I Am Become Death, Shatterer of Worlds*, 2012, Tate Modern, Londres,

© Ray Tang / Rex Features

I Am Become Death, Shatterer of Worlds (Je suis devenu la Mort, le Briseur de Mondes), 2006, papillons et vernis ménager sur toile, 213,4 x 533 cm

Coll. privée

Fig.F.5 : Michelangelo Pistoletto (1960-0), *Does God Exist ? Yes I Do !* (Est ce que dieu existe ? Oui j'existe !), 1976-1997, série : *Segno Arte*, boîte lumineuse et marqueur, dimensions inconnues, vue de l'exposition à la Galerie Galleria Continua, Paris, France 2023

Coll. Galerie Galleria Continua, Paris, France

© Galerie Galleria Continua

Fig.F.6 : Maurizio Cattelan (1960-0), *Comedian*, 2019, installation – banane, scotch, dimensions variables

© Mauri et Zeno Zotti

Fig.F.7 : Nik Wheeler (1939-0), *Don McCullin in Hue, Vietnam, during the Tet Offensive in 1968* (Don McCullin à Hue, au Vietnam, pendant l'offensive du Têt en 1968), 1968, argentique, dimensions variables

Coll. Museum of Fine Arts, Houston, Etats-Unis

© Nik Wheeler

Fig.F.8 : Jean Fautrier (1898-1964), *Grande tête tragique*, 1942, bronze, 34,8 x 17,2 x 21,1 cm

Coll. Centre Pompidou, Paris, France

© Centre Pompidou, MNAM-CCI/Service de la documentation photographique du MNAM/Dist. GrandPalaisRmn

Fig.F.9 : Victor **Brauner** (1903-1966), *Autoportrait*, 193, huile sur panneau, 22 x 16,2 cm

Coll. Centre Pompidou, Paris, France

© Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. GrandPalaisRmn

Fig.F.10 : Araya **Rasdjarmrearnsook** (1957-0), *The Class*, (La classe), 2005, video, 16 min 25 sec

Coll. Mori Art Museum, Tokyo, Japon

© Araya Rasdjarmrearnsook

Fig.F.11 : Robert **Filiou** (1926-1987), *Autoportrait bien fait, mal fait, pas fait*, 1973, bois, crayon, encre, photographie en noir et blanc et toile, 34 x 94,5 x 7 cm

Coll. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espagne

© Joaquín Cortés/Román Lores Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Robert Filiou / Galerie Nelson-Freeman, Paris

Fig.F.12 : L'artiste **Ben** et l'une de ses œuvres : *Je suis un emmerdeur*, lithographie offset en noir, 90 x 64 cm

1990

© Eric Franceschi / Divergence

G - OEUVRE

Fig.G.1 : Zdzislaw Beksinski (1929-2005), ST, 1984, acrilique sur aggloméré, 98,5 x 101 cm

Coll. Piotr Dmochowski's Beksinski museum, galerie virtuelle
© Piotr Dmochowski's Beksinski museum

Fig.G.2 : Francisco José de Goya (1746–1828), *El sueño de la razón produce monstruos* (Le sommeil de la raison produit des monstres), 1799, série : *Los Caprichos*, n°43, gravure à l'aquatinte et gravure en creux, 18,9 x 14,9 cm

Coll. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Etats-Unis
© photographie du domaine public

Fig.G.3 : Yayoi Kusama (1929-0), *Autoportrait pris dans l'installation YellowTree Furniture* (2002), Triennale d'Aichi, Aichi, Japon, 2010

Coll. de l'artiste
© Yayoi Kusama Studio/Tokyo

Fig.G.4 : Man Ray (1890-1976), *Elevage de poussiere*, 1920, photographie de Man Ray d'une sculpture de Marcel Duchamps (1887-1968), négatif argentique sur un film souple, 9,20 x 12 cm

Coll. Centre Pompidou, Paris, France
© Man Ray Trust

Fig.G.5 : Marc Alberghina (1959-0), *Canis Lingua*, 2014, céramique, 38 x 60 cm

Coll. de l'artiste
© Marc Alberghina

Fig.G.6 : Laurence Dervaux (1962-0), *Chaque sculpture représente la quantité de sang contenue dans un corps humain adulte ou enfant*, 2005-2006, verres soufflé transparent, liquides colorés, tissu teinté, nombre de sculpture variable, série complète : 26 x (180 x 20 x 20 à 60 x 12 x 12 cm), en collaboration avec les établissements Cimaver, La Louvière, Belgique, vue de l'exposition : *Nous, huit milliards d'humains, moins vingt-sept, plus septante, le temps de lire ce titre*, BPS22, Charleroi, Belgique, 2023

Coll. privé et de l'artiste
© Laurence Dervaux

Fig.G.7 : Jean Tinguely (1925-1991), *Homage to New York*, (fragment), 1960, pièce auto-constructrice et autodestructrice – métal peint, tissu, ruban adhésif, bois et pneus en caoutchouc, 203,7 x 75,1 x 223,2 cm

Coll. Museum of Modern Art, (MoMA), New-York, États-Unis
© 2026 Artists Rights Society (ARS), New York

Fig.G.8 : Michel Journiac (1935-1995), *Messe pour un corps*, 1975, vidéo issue de la performance, 21 min 35 sec., galerie Stadler, Paris, France, filmé par Carole Roussopoulos et produit par Gérard Cairaschi
Coll. Centre Pompidou, Paris, France
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/Service de la documentation photographique du MNAM/Dist. GrandPalaisRmn

Fig.G.9 : Ernest Pignon-Ernest (1942-0), série : *Sur l'avortement*, 1975, vue de l'installation urbaine, Paris, 1975
© Ernest Pignon-Ernest

H - SPECTATEUR

Fig.H.1 : Joseph Beuys (1921-1986), *I Like America and America Likes Me*, 1974, extrait de vidéo de la performance, cohabitation de trois jours avec un coyote, 38 min 28 sec, galerie René Block, New-York, Etats-Unis, 1974

Coll. Centre Pompidou, Paris, France

© Centre Pompidou, MNAM-CCI/Service de la documentation photographique du MNAM/Dist. GrandPalaisRmn

Fig.H.2 : Chiaru Shiota (1972-0), *Becoming Painting*, 1994, peinture, émail rouge, dimensions inconnues

Coll. de l'artiste

© Ben Stone

Fig.H.3 : Georges Mathieu (1921-2012), vue de l'artiste peignant : *Les Capétiens partout !* à Saint-Germain-en-Laye, France, le 10 octobre 1954

© Robert Descharnes

Les Capétiens partout !, 1954, huile sur toile, 295 x 600 cm

Coll. Centre Pompidou, Paris, France

Fig.H.4 : Chiaru Shiota (1972-0), *In Silence*, 2002-2009, installation – piano à queue brûlé, chaise brûlée, laine noire, dimensions variables, vue de l'exposition *Zustand des Seins* (Etat d'être), Kunsthaus Centre d'art Pasquart, Bienne, Suisse, 2008

Coll. de l'artiste

© Sunhi Mang

Fig.H.5 : Olafur Eliasson (1967-0), *Big Bang Fountain*, 2014, installation cinétique – eau, lumière stroboscopique, pompe, buse, acier inoxydable, bois, mousse, plastique, unité de contrôle, colorant, dimensions variables, vue de l'exposition au Moderna Museet, Stockholm, Suède, 2015

Coll. privée

© Anders Sune Berg

Fig.H.6 : Yayoi Kusama (1929-0), *Dots Obsession: Infinity Mirrored Room* (L'obsession de Dot : La salle aux miroirs infinis), 2004, installation – miroirs, ballons, hélium, adhésifs, bois, acier, béton, 600 x 600 x 300 cm, vue de l'exposition *Kusamatrix*, Mori Art Museum, Tokyo, Japon, 2004

© Yayoi Kusama, Yayoi Kusama Studio Inc. / photographie de Junko Kimura

Fig.H.7 : Jean Dubuffet (1901-1985), *Le Jardin d'hiver*, 1968-1970, sculpture monumentale pénétrable – polyuréthane sur époxy, 480 x 960 x 550 cm

Coll. Centre Pompidou, Paris, France

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

Fig.H.8 : Ernesto Neto (1964-0), *We stopped just here at the time*, 2002, installation sensorielle – lycra, clou de girofle, curcuma, poivre, 450 x 600 x 800 cm, vue de l'exposition *Collections contemporaines (des années 1960 à nos jours)*, Centre Pompidou, Paris, France, 2012
Coll. Centre Pompidou, Paris, France
© Ernesto Neto / Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. GrandPalaisRmn

Fig.H.9 : Niki de Saint Phalle (1930-2022), *Hon/Elle*, 1966, en collaboration avec Jean Tinguely (1925-1991) et Per Olof Ultvedt (1927-2006), sculpture monumentale pénétrable – métal, grillage, tissu, peinture, toile encollée peinte sur grillage et objets divers, 13 x 14 x 23 m, 6 tonnes, vue de l'exposition au Moderna Museet, Stockholm, Suède, 1966
Coll. Moderna Museet, Stockholm, Suède
© Niki Charitable Art Foundation / Photo Hans Hammarskiöld Heritage

Fig.H.10 : Do Ho Suh (1962-0) et *Enfant*, *Artland*, 2016-0, pâte à modeler pour enfants, dimensions variables, sculpture issue de l'exposition participatif : *Artland*, Musée d'art de Buk-Séoul (SeMA), Corée du Sud, 2022-2023
Coll. Musée d'art de Buk-Séoul (SeMA), Séoul, Corée du Sud
© Aami Suh, Omi Suh et Do Ho Suh / Prudence Cumings Associates

Fig.H.11 : Carsten Holler (1961-0), *Florence Experiment*, 2018, installation interactive – deux toboggans en acier et polycarbonate, 80 x 25 cm, laboratoire temporaire d'analyse botanique, installations vidéos, vue de l'installation au Palais Strozzi, Florence, Italie, 2018
Coll. de l'artiste
© Carsten Holler / Photographie de Michele Giuseppe Onali

Fig.H.12 : Hermann Nitsch (1938-2022), *The Orgies Mysteries Theater's, Day 1*, 30 juillet 2022, photographie de la performance participative rituelle *The Orgies Mysteries Theater's 6-Day Play*, Chateau de Prinzenhof, Prinzenhof an der Zaya, Autriche, 2022-2025
Coll. Nitsch Foundation, Vienne, Autriche
© Hermann Nitsch GmbH, Foto: Daniel Feyerl

I - MUSIQUE APOLLIENNE

Fig. 1 : Gerhardt Richter (1932-0), *Richter-fenster* (Fenetre Richter), (détail), 2007, , vitraux, Cathédrale de Cologne, 113 m2, Cologne, France
© Derix Glass Studios

Fig. 2 : Vassily Kandinsky (1866-1944), *Einige Kreise* (Quelques cercles), 1926, huile sur toile, 140,3 x 140,7 cm
Coll. Solomon. R Guggenheim Museum, New-York, États-Unis
© Vasily Kandinsky, VEGAP, Bilbao, 2020

Fig. 3 : Nicolas De Staël (1914-1955), *Le Concert (Le Grand Concert : L'Orchestre)*, 1955, huile sur toile, 350 x 600 cm
Coll. Musée Picasso d'Antibes, Antibes, France
© Musée Picasso d'Antibes

« Tu es un artiste – hélas – tu ne peux plus te refuser le précipice monstrueux de tes yeux. Narcisse dans ? Mais c'est d'autre chose que de coquetterie, d'égoïsme et d'amour de soi qu'il s'agit. Si c'était de la Mort elle-même ? Danse donc seul. Pâle, livide, anxieux de plaire ou de déplaire à ton image : or, c'est ton image qui va danser pour toi.

La chasse sur le fil, la poursuite de ton image, et ces flèches dont tu la cribles sans la toucher, et la blesses et la fais rayonner, c'est donc une fête. Si tu l'atteints, cette image, c'est la Fête. »

Jean Genet, dans Le funambule

DIONYSIAQUE

APOLINIEN

TRAGIQUE

I - Exemplarisation de la distinction



A - ABSTRACTION



B - MOUVEMENT

II - Développement



C - CORPS



D - OUVERTURE



E - MONDE



F - ARTISTE



G - OEUVRE



H - MONSTRATION

III - Supplément



I - MUSIQUE
APOLLINIENNE

