

TEXTE 1 « Tirer l'éternel du transitoire »

→ manuel p. 230

► Charles Baudelaire, « La modernité », *Le Peintre de la vie moderne* (Chap. IV), 1863.

Charles Baudelaire, éminent critique d'art, s'intéresse à l'art moderne : il apprécie aussi bien la peinture de Gustave Courbet (le poète est représenté dans L'Atelier du peintre) que la photographie (son portrait reproduit p. 230 est réalisé par Nadar). Il se prête dans ce texte sur Constantin Guys au jeu de l'éloge paradoxal : éloge de la modernité dans le chapitre IV, du maquillage dans le chapitre XI. Le Peintre de la vie moderne est publié en 1863, l'année où ouvre le Salon des Refusés, qui permet au public de juger de l'injustice ou de la justesse du choix opéré par le jury, et qui expose notamment, cette année-là, Le Déjeuner sur l'herbe de Manet.

Le professeur se reportera avec profit aux cours de Jacques Darriulat sur Baudelaire :

<http://www.jdarrilat.net/Auteurs/Baudelaire/Peintreviemod/Peintreviemod1.html>

QUESTIONS

1. Baudelaire définit la modernité comme « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art » (l. 15-16). La modernité se définirait alors comme ce qui est éphémère, fugace. Mais le peintre de la vie moderne ne se contente pas de jeter sur la toile ce qui est éphémère. Son entreprise est plus paradoxale : il s'agit de « dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire » (l. 7-8) : il lui faut sublimer ce qui est contingent pour lui donner une forme de nécessité.
2. Le peintre qui voudrait saisir la beauté éternelle en représentant des sujets hors du temps, en négligeant totalement le transitoire, « tombe[] forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché » (l. 23-25). La peinture académique de l'époque de Baudelaire, comme la *Naissance de Vénus* d'Alexandre Cabanel, exposée au Salon en 1863, manifeste une telle volonté d'idéalisation par le choix d'un sujet mythologique, l'idéalisation du corps de la femme et l'abstraction par rapport au monde contemporain. Aucune pilosité n'est représentée et la carnation est irréaliste, comme le note Émile Zola : « La déesse, noyée dans un fleuve de

lait, a l'air d'une délicieuse lorette, non pas en chair et en os, cela semblerait indécent, mais en une sorte de pâte d'amande blanche et rose [...] Cet heureux artiste a résolu le difficile problème de rester sérieux et de plaire. »

À propos d'*Olympia* de Manet, qui fait scandale en 1865 (voir p. 192), Zola écrit : « Si au moins M. Manet avait emprunté la houppette à poudre de riz de M. Cabanel et s'il avait un peu fardé les joues et les seins d'Olympia, la jeune fille aurait été présentable. »

3. De nombreux peintres ont été modernes, quand ils ont cherché à transcrire dans leurs tableaux quelque chose de leur époque. La représentation d'épisodes mythologiques ou de scènes de la vie du Christ en costume Renaissance acquiert une nouvelle légitimité à la lecture du texte de Baudelaire. Le Caravage (1571-1610), par exemple, est moderne en ce qu'il met en scène de manière très complexe des personnages pour lesquels il choisit ses modèles dans la rue. Voir par exemple, dans un clair-obscur violent, les figures des bourreaux de la *Flagellation* (peinte vers 1606) conservée au Musée des Beaux-Arts de Rouen.

TEXTE 2 Montage et perfectibilité

→ manuel p. 232

► Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, VIII, trad. R. Rochlitz, dans *Œuvres*, III, Gallimard, « Folio Essais », p. 82-84.

Ce texte est extrait de la première version de L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (1935) – l'auteur en a rédigé une autre version en 1939. Dans une perspective matérialiste inspirée par le marxisme, Benjamin y médite sur les conséquences de la reproductibilité technique des œuvres d'art sur la nature des œuvres. Dans cet extrait, il analyse ce qu'a de particulier la reproductibilité moderne, par différence avec la production d'œuvres en série par la fonte ou l'empreinte, (selon des techniques connues depuis l'Antiquité). Dans des analyses célèbres, il affirme que l'« aura » des œuvres traditionnelles est mise à mal par la reproductibilité.

QUESTIONS

1. Les œuvres d'art traditionnelles étaient « conçues pour durer éternellement » (l. 5-6), ou du moins,

bien plus longtemps qu'une vie humaine, comme l'indique le choix de matériaux résistants tels les métaux ou la pierre pour la sculpture, aussi bien que le choix des motifs représentés, puisqu'une large part de l'art avait une fonction religieuse. Elles avaient une valeur d'éternité que les œuvres modernes ont perdu.

2. Si une œuvre est unique, quand elle est détruite elle est entièrement perdue. En revanche, si elle est produite en plusieurs exemplaires, le devenir de chacun de ces exemplaires a moins d'importance. La reproductibilité technique des œuvres d'art diminue donc leur valeur d'éternité.
3. Une œuvre qui est faite « d'un seul bloc », comme une œuvre sculpturale, doit être recommencée intégralement si une partie est jugée ratée. En revanche, une œuvre constituée de parties différentes montées ensemble peut être démontée et remontée. C'est en ce sens qu'elle est perfectible. Ainsi, un film n'est pas fait d'une seule pièce ; il est fait d'une multiplicité de séquences, elles-mêmes constituées d'une multiplicité d'images. Comme le montre l'exemple de *l'Opinion publique* (125 000 mètres de pellicule tournés pour 3 000 mètres montés), toutes les prises effectuées sont loin d'être utilisées. Un choix est possible *a posteriori*, au moment du montage. À la limite, le film peut être remonté après sa sortie, comme c'est parfois le cas lors d'une réédition, généralement plus conforme au vœu du réalisateur. On a pu ainsi dire d'un film qu'il était composé non pas une, mais trois fois au moins : une première fois au moment de l'écriture du scénario, une deuxième fois pendant le tournage, une troisième fois pendant le montage.
4. La perfectibilité a supplanté la valeur d'éternité. Ce qui nous émerveille dans certaines œuvres, c'est leur caractère composite, la possibilité de les recomposer à l'envi, les choix successifs dont elles témoignent, plutôt que leur durabilité.
5. Il faut distinguer la sculpture *per via di levare*, dans laquelle on ne peut pas recommencer le geste accompli, de la sculpture *per via di porre*, ou modelage, dans laquelle on peut reprendre son geste. Dans le cas de la sculpture *per via di levare*, comme la sculpture du marbre, le geste est accompli une fois pour toutes : il n'est pas perfectible. L'œuvre en pierre taillée est destinée à durer ; elle a une valeur d'éternité. Le modelage de la glaise permet de se reprendre, mais une fois que la glaise a séché et que l'on coule le bronze en moule, on ne modifie plus la forme de la statue. La sculpture, alors même que certains procédés comme le bronze permettent une reproduction, sert ici d'exemple à un art doté d'une forte valeur d'éternité et peu perfectible.

+ *Activité supplémentaire disponible dans votre manuel numérique et/ou à télécharger sur le site compagnon : humanites.nathan.fr/humanites2020-term*

TEXTE 3 Donner à voir le processus créatif

→ manuel p. 233

► Leo Steinberg, *Le Retour de Rodin*, 1962, trad. M. Tran Van Khai, Éditions Macula, 1991, p. 82-85.

Nombre d'artistes modernes refusent le fini caractéristique des œuvres classiques au profit d'une peinture qui laisse voir la touche, se rapprochant de l'esquisse (voir p. 237) ou d'une sculpture qui choisit délibérément le non finito. D'après le critique d'art Leo Steinberg, Rodin est moderne par son choix de faire des œuvres fragmentaires, ne représentant par exemple que les parties du corps humain indispensables à un mouvement. Cependant, la modernité se constitue par la méditation du passé : ainsi, s'il choisit de sculpter des œuvres fragmentaires, c'est notamment parce qu'il admire la puissance des œuvres antiques abîmées par le temps ; il a constaté que la ruine des œuvres antiques ne diminue ni leur beauté, ni leur puissance d'expression. Rodin a également admiré l'œuvre de Michel-Ange, qui laisse une partie de ses sculptures dans leur gangue (par exemple Les Esclaves conservés à l'Académie [1520-1534], sur lesquels la marque des instruments du sculpteur, en particulier celle de la gradine, sont nettement visibles). La pratique du fragment est associée à celle de la réplique (patente dans les Trois ombres, par exemple, qui surmontent la Porte de l'Enfer (voir lien ci-dessous), qui exploite les effets vertigineux de la reproductibilité de l'œuvre d'art.

Liens :

- Les Esclaves : <http://www.accademia.org/it/esplorailmuseo/leopere/i-prigioni-schiavi-di-michelangelo/>
- Les Trois ombres : <http://enfer.musee-rodin.fr/fr/figure/trois-ombres>

QUESTIONS

1. Rodin, lorsqu'il fait fondre ses sculptures en marbre, laisse parfois les étais, c'est-à-dire les pièces de bois qui empêchent la glaise de s'effondrer, visibles dans le bronze fini, alors même que celui-ci, constitué d'un matériau plus résistant, n'en a pas besoin (l. 5-7). Les joints entre les différents morceaux du moulage ne sont pas brunis (l. 7-12), c'est-à-dire qu'ils ne sont pas gommés comme c'est le cas dans la sculpture classique, qui insiste sur le polissage à la fin du processus. Rodin laisse même parfois des morceaux du moule (<http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/torse-de-jeune-femme-cambree>). Les traces des doigts ou du couteau du sculpteur sont souvent laissées visibles, sur le *Torse d'homme* conservé au Petit Palais (<https://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/torse-d-homme>), que Rodin assemble à une paire de jambes pour créer *L'Homme qui marche*.

2. Les œuvres classiques sont conçues comme des totalités parfaites (au sens étymologique, *perfectus* signifie « fait complètement », « achevé »). Le caractère fragmentaire des sculptures de Rodin et la volonté de donner à voir le processus de création l'éloignent radicalement de l'idéal classique. Rodin cherche précisément à éviter le fini, la clôture de l'œuvre propre à la sculpture : « Ce que Rodin évite avant tout, c'est la touche finale » (l. 25).
3. Même si cela ne semble pas évident étant donné la célébrité de certaines sculptures en marbre de Rodin, celui-ci est avant tout un modelleur qui procède *per via di porre*. Même s'il est parfaitement capable de réaliser entièrement des sculptures en marbre, il confie souvent leur réalisation à des praticiens, tandis qu'il exécute le modèle en argile.

➤ *Activité supplémentaire disponible dans votre manuel numérique et/ou à télécharger sur le site compagnon : humanites.nathan.fr/humanites2020-term*

TEXTE 4 | Objectivité de la photographie, subjectivité de la peinture → manuel p. 234

► André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce le cinéma ?*, 1945, Éditions du Cerf, « Le 7^e art », 1990.

L'une des fonctions de la peinture, et plus généralement des arts plastiques, est la représentation du réel. Or la photographie, à partir des années 1820, prend le relais de la peinture dans cette ambition de montrer ce qui est. Le portrait photographique tend à remplacer le portrait pictural, par exemple. Cette concurrence est-elle nécessairement défavorable à la peinture ? Les arts plastiques y ont trouvé un moyen de renouveler leurs ambitions, notamment en tendant à l'abstraction (voir p. 235) plutôt qu'à l'imitation de la nature. L'« Ontologie de l'image photographique » est un texte bref que le professeur peut donner à lire en intégralité aux élèves.

QUESTIONS

1. Bazin insiste sur l'« objectivité essentielle » de la photographie (l. 2). Par différence avec la peinture, dans laquelle le geste, la touche, sont essentiels, la photographie repose sur un procédé de reproduction mécanique, grâce à un dispositif de lentilles que l'on nomme justement « l'objectif » (l. 4). L'appareil photographique enregistre mécaniquement ce qui est devant lui. Il n'est pas impossible que l'image photographique comporte des détails que le photographe n'avait pas remarqués au moment de regarder dans le viseur.
2. La peinture ne repose pas sur un procédé mécanique d'enregistrement du réel. La subjectivité du peintre, sa culture, interfèrent avec ce qu'il voit et fait qu'il

montre toujours, selon l'expression de Zola au sujet de la littérature, « un coin de nature vu à travers un tempérament », et jamais simplement un coin de la nature. Il représente toujours le monde tel qu'il le voit ou tel qu'il l'imagine et jamais le monde tel qu'il est.

Dans *L'Art et l'illusion*, publié en 1960, l'historien de l'art Ernst Gombrich donne des exemples frappants de déformation du réel selon les préjugés des dessinateurs et des peintres. Ainsi du dessin de Goltzius croquant un cachalot d'après nature, auquel il a pourtant ajouté des oreilles, persuadé qu'il était que ce mammifère marin devait en posséder (<https://www.pubhist.com/w20722>).

La photographie est généralement considérée comme étant plus précise que la peinture. Cependant, cette comparaison ne serait pas toujours au bénéfice de la photographie, s'il est vrai que certaines photographies sont floues, déformées, décolorées, ou simplement en noir et blanc par différence avec un monde en couleur : l'on peut songer à la minutie de certaines natures mortes de l'école hollandaise. Plus profondément, Bazin note que la photographie entretient un rapport génétique, ontologique, au réel : pour que l'image de quelque chose apparaisse sur une photographie, il est nécessaire que l'objet lui-même, « en personne », ait été devant l'objectif. Le peintre, en revanche, peut peindre de mémoire ou même grâce à son imagination. Bosch n'a pas vu dans le monde les monstres qu'il peint. C'est pourquoi la photographie est supérieure à la peinture dans la représentation du réel : « elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle » (l. 32-34).

➤ *Activité supplémentaire disponible dans votre manuel numérique et/ou à télécharger sur le site compagnon : humanites.nathan.fr/humanites2020-term*

TEXTE 5 | La naissance de l'abstraction → manuel p. 235

► Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé, 1913-1918*, repris dans *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, éd. établie par J.-P. Bouillon, Hermann, 1974, p. 109.

On date généralement les débuts de l'abstraction d'aquarelles et de toiles peintes par Kandinsky vers 1910. Le récit qu'il en propose dans les Regards sur le passé est mythique en ce qu'il lui propose pour fondement un renversement, un rapport dialectique avec la figuration. On consultera avec profit le dossier sur Kandinsky du Musée National d'Art Moderne :

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/resources/ENS-kandinsky/ENS-kandinsky.html>
Voir aussi, au sujet de la naissance de l'art abstrait :
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/resources/ENS-abstrait/ENS-abstrait.html#1>

QUESTIONS

1. Les couleurs, les formes et les lignes peuvent revêtir, d'après Kandinsky, une forte valeur expressive : « je vis soudain un tableau d'une beauté indescriptible, imprégné d'une grande ardeur intérieure » (l. 3-4). « Le Spirituel dans l'art » (pour reprendre le titre d'un ouvrage de Kandinsky) ne consiste pas seulement dans la scène représentée ou dans sa forme intelligible (voir Rousseau, p. 126), mais commence par la sensation de la couleur, du rythme.
2. Kandinsky ne reconnaît pas son tableau lorsqu'il le découvre dans « la fine lumière du crépuscule » (l. 11), autrement dit dans la pénombre, et renversé sur le côté. Il ne voit alors « que des formes et des couleurs ». Ce renversement exprime le changement de finalité de la peinture abstraite : les formes et les couleurs sont présentées pour elles-mêmes, elles ne représentent rien.
3. D'après la dernière phrase de cet extrait, l'objet, c'est-à-dire le sujet représenté, n'est pas seulement secondaire, accessoire ou superflu. Il « nuit » au tableau, parce qu'il empêche de contempler les formes et les couleurs pour elles-mêmes. Le sujet est donc un obstacle à la libération de l'« ardeur intérieure » de la peinture, qui vient des couleurs et des formes ; il détourne l'attention vers autre chose.

VERS LE BAC

Essai philosophique

L'invention de la peinture abstraite est le fait d'une avant-garde (voir p. 231) qui la vit comme une rupture, un renversement, ce qu'illustre bien l'anecdote de Kandinsky. Et pourtant, la peinture figurative antérieure était aussi faite de lignes, de formes et de couleurs. Faut-il alors relativiser la rupture que constitue l'abstraction ? Cette question porte sur la peinture, mais aussi plus généralement sur les arts plastiques et sur les arts en général.

I. L'abstraction constitue une rupture dans la manière de faire.

1. Depuis l'Antiquité, la peinture, ainsi que la sculpture, se donnent pour ambition d'imiter la nature. Cette imitation est loin d'être seulement une copie servile ; elle peut comprendre une dimension d'idéalisation. Que le sujet soit réaliste ou imaginaire, c'est à partir de lui qu'est composé et regardé le tableau. On distingue ainsi les genres picturaux en fonction du sujet représenté : scène mythologique ou religieuse, paysage, peinture de genre (qui représente des scènes de la vie quotidienne), nature morte. L'abstraction constitue une rupture radicale dans la manière de composer le tableau.
2. Avec l'abstraction, les arts plastiques renoncent en effet à la représentation au profit de la présentation directe, sans la médiation du sujet, des formes et des couleurs.

II. L'abstraction constitue un renversement dans la manière de voir, fécond aussi pour l'art figuratif.

1. La peinture figurative ne se réduit pas au sujet représenté. Comme le souligne Maurice Denis dans une formule célèbre (voir encadré Abstraction/figuration), « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Les peintres et les amateurs sont toujours été attentifs à l'association des couleurs, à la composition d'ensemble, et n'ont pas attendu pour cela les peintres abstraits.
2. De nombreuses œuvres se situent à la frontière entre abstraction et figuration. On peut penser par exemple au sublime *Chien* de Goya (1820-1823) : une tête de chien émerge d'une masse brune, qui représente peut-être une colline de sable, et regarde devant lui, sans que le spectateur sache s'il voit quelque chose (voir lien ci-dessous). Le travail sur la matière de la peinture, sur la texture et la vibration des tons ocre, est sans doute aussi important que le sujet représenté. En 1910, l'œuvre de Kandinsky ne se concentre pas entièrement sur l'abstrait. Ainsi de *l'Improvisation. Déluge* de 1913 (p. 235) dont le sujet principal est sans doute les couleurs et les formes, mais qui reprend quelque chose aux compositions chaotiques du déluge biblique. Plus récemment, l'œuvre de Nicolas de Staël se tient à la frontière entre figuration et abstraction (voir lien ci-dessous).

Liens :

- <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perro-semihundido/4ea6a3d1-00ee-49ee-b423-ab1c6969bca6?searchMeta=perro%20semi>
- <http://mediation.centrepompidou.fr/education/resources/ENS-DESTAEL/ENS-destael.html>

TEXTE 6 | **Rendre visible** → manuel p. 236

- Paul Klee, « De l'art moderne », 1924, in *Théorie de l'art moderne*, trad. P.-H. Gonthier, Gallimard, « Folio Essais », 2001, p. 28-31.

Paul Klee fait partie des artistes dont l'œuvre se situe à la frontière entre abstraction et figuration. Peintre né en Suisse, il enseigna au Bauhaus, école d'architecture et d'arts appliqués fondée en 1919 à Weimar. Expérimentation constante sur les couleurs et les formes, son œuvre a une ambition cosmique : elle crée des mondes et les peuple d'êtres étranges.

QUESTIONS

1. L'artiste ne cherche pas à imiter des créatures, des êtres naturels entièrement constitués. Il cherche à imiter la nature naturante, « l'essence du processus

créateur de la nature », la création plutôt que la création. L'art moderne, au lieu de viser une œuvre parfaite, c'est-à-dire complètement finie, vise à montrer l'œuvre en train de se faire (voir Steinberg, p. 233), en exhibant sa genèse.

2. La création consiste à inventer des mondes, et donc à multiplier les mondes (voir Proust, p. 131), à porter à l'existence d'autres mondes possibles. C'est donc une œuvre d'imagination, qui refuse de s'en tenir à ce qui est présentement, qui rejette la fixité, les « formes arrêtées » (l. 3) au profit du mouvement, de l'invention. La création artistique est pensée comme l'analogue d'un processus naturel, une « genèse » (l. 15). Au lieu de se limiter à l'imitation des êtres finis (« au lieu d'une image finie de la nature », l. 14), elle tend à l'infini, à « élargi[r] les limites de la vie telle qu'elle apparaît d'ordinaire » (l. 21). Klee refuse donc l'imitation comprise comme « reprod[uction du] visible » au profit d'une révélation du processus créateur à l'œuvre dans la nature comme dans l'art. La création artistique allie une vision et les « moyens plastiques » (l. 18) qui permettent de l'incarner. La dernière phrase fait écho à une formule célèbre de Klee, dans le *Credo du créateur* : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. » L'imitation est ici opposée à la vision et à la révélation (voir Wilde, p. 133).

3. *Insula Dulcamara* est constituée de lignes et de points noirs et roses nettement délimités sur un fond vaporeux peint dans des coloris tendres (rose, vert, bleu), sans contours. Les formes dessinées par les lignes et les points constituent des êtres qui peuplent un monde, des créatures qui ne sont cependant pas entièrement séparées du fond, puisque la plupart des formes sont ouvertes. L'impression d'être face à des personnages s'accroît dès lors que l'on remarque que certaines de ces figures, comme la ligne ondulée qui évoque le serpent, se retrouvent dans d'autres œuvres de Klee. On remarque aussi des petites feuilles ou des touffes d'herbes rose qui évoquent des plantes. La création d'une atmosphère singulière (du fait du fond coloré) et les personnages qui forment un ensemble (du fait de la simplicité des motifs et des couleurs communes à plusieurs figures), donnent l'impression d'être face à un *cosmos*, un monde beau et autonome. Ce monde reprend des éléments à la nature tel que nous la connaissons (les touffes d'herbe, les feuilles, et plus fondamentalement les couleurs), mais leur organisation est inouïe. Ce tableau fait l'objet d'un commentaire sur le site du Cinéclub de Caen :

<https://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/klee/insuladulcamara.htm>

TEXTE 7 L'esquisse et la couleur

→ manuel p. 237

► André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, 1947-1965, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 60-68.

Dans *Le Musée Imaginaire*, Malraux s'efforce de caractériser l'art moderne, dans lequel l'œuvre, délivrée de la fiction et du spectacle, prend pour sujet le médium lui-même. Il médite également sur les conséquences pour le récepteur (voir encadré *Création et réception*, p. 131) de la démultiplication des reproductions des œuvres d'art, notamment grâce à la photographie (voir Benjamin, p. 232). Alors que les artistes et les amateurs les plus avertis jusqu'au XIX^e siècle n'avaient connaissance que d'un répertoire de chefs-d'œuvre de quelques grands musées européens, nous pouvons comparer des œuvres issues de civilisations différentes et très lointaines. Si la première édition date de 1947, Malraux le publie de nouveau comme première partie des *Voix du silence* en 1951, puis il en propose une nouvelle édition, remaniée, en 1965.

QUESTIONS

1. L'esquisse, mieux que le tableau fini, donne à voir l'œuvre en train de se faire, le geste de l'artiste. La couleur peut y être vue pour elle-même, indépendamment du spectacle représenté ; mieux : c'est la couleur qui devient le sujet du spectacle, parce que l'« illusion », qui renvoie à un sujet extérieur à l'œuvre qu'elle imite, est beaucoup moins forte que dans une œuvre finie. Certes, on reconnaît moins bien des lions ou un sous-bois, mais ainsi on voit mieux la couleur : « le peintre, ne tenant pas compte du spectateur et indifférent à l'illusion, a réduit un spectacle réel ou imaginaire à ce par quoi il devient peinture : taches, couleurs, mouvements » (l. 3-5).
2. D'après ce qu'affirme Malraux dans le dernier paragraphe, Delacroix considère ses esquisses comme des étapes préparatoires au tableau fini, qui lui sont inférieures (l. 8-9). En revanche, Cézanne ne considère pas que les esquisses ne sont pas finies ; il les admire « pour elles-mêmes » (l. 10). L'idéal du fini, et plus généralement de la perfection, n'a plus cours. Le *Sous-bois* est un tableau fini : du point de vue de l'art classique, ce ne peut être qu'une esquisse : la toile apparaît dans les réserves blanches, les traits bleus marquent sur les marches de l'escalier ou les troncs des arbres, qui ne sont pas « remplis » par des couleurs ; la touche verticale, caractéristique d'une partie de l'œuvre de Cézanne, est très visible. D'après les dernières lignes du texte de Malraux, l'œuvre de Cézanne est moderne en ce qu'elle inverse le rapport de la couleur et du sujet représenté : loin que les verts, les bleus, les bruns, soient les moyens choisis pour représenter le sous-bois, le sous-bois est le moyen pour donner à voir cet agencement de couleurs (« c'est à la fois le refus de l'imitation, et un pouvoir de la couleur », l. 13-14).

+ Activité supplémentaire disponible dans votre manuel numérique et/ou à télécharger sur le site compagnon : humanites.nathan.fr/humanites2020-term

TEXTE 8 Une critique en acte

de l'œuvre d'art

→ manuel p. 238

► Marcel Duchamp, « Le cas Richard Mutt », 1917, cité dans Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie, 1890-1990*, 1992, Hazan, 2012, p. 284.

Fontaine est, après le Porte-Bouteilles (1913), le deuxième ready-made réalisé par Marcel Duchamp. Un ready-made (néologisme de Duchamp pour désigner un objet « tout fait ») désigne une production formée à partir d'objets industriels préfabriqués. André Breton définit dans le Dictionnaire abrégé du surréalisme le ready-made comme un « objet usuel promu à la dignité d'œuvre d'art par le simple choix de l'artiste ».

Cette brève vidéo réalisée par le Centre Pompidou présente les ready-made :

<https://www.youtube.com/watch?v=KKDgFpSkj6I>

Le dossier sur Marcel Duchamp est très instructif :

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/resources/ENS-Duchamp/ENS-duchamp.htm>

QUESTIONS

1. Tandis que le premier *ready-made* de Duchamp, le *Porte-Bouteilles* acheté au Bazar de l'Hôtel de Ville en 1913, n'avait subi aucune transformation, *Fontaine* est signé (du pseudonyme R. Mutt) et daté (1917). L'objet est renversé par rapport à la position normale d'un urinoir, et il est dépourvu de toute utilité, dès lors qu'il n'est pas connecté à un système de tuyaux. Alors que l'urinoir en contexte n'attire pas l'attention, le dispositif d'exposition le donne à voir.
2. Les *ready-made* permettent à Duchamp de remettre en cause les notions d'auteur, d'authenticité et d'originalité attachées à l'œuvre d'art. Les *ready-made* sont objets manufacturés, produits en série. L'originalité traditionnellement associée à l'œuvre d'art est ainsi mise à mal, dans la mesure où le *Porte-bouteilles* exposé par Duchamp est pratiquement identique aux autres exemplaires. Le porte-bouteilles ou l'urinoir sont choisis en raison de leur trivialité ; ce sont des objets quotidiens.

Fontaine envoyée à la Société des artistes indépendants ayant été perdue, l'œuvre exposée au Musée National d'Art Moderne est une troisième réplique signée et datée *a posteriori* par Duchamp. La notion d'authenticité pose donc aussi problème.

Enfin, la notion d'auteur est elle aussi mise en question. L'objet a été produit dans une usine. Il a été modifié (notamment signé et daté) par Duchamp, mais ces modifications n'impliquent aucun geste technique, aucune virtuosité exceptionnelle de l'artiste. Suffit-il de signer et d'exposer un objet pour en devenir l'auteur ? L'artiste est-il celui qui a une idée, et non celui qui réalise un geste technique ?

La notion d'œuvre devient elle-même problématique.

Suffit-il qu'un objet soit exposé pour qu'il devienne une œuvre d'art ?

3. *Fontaine* ainsi que le texte « Le cas Richard Mutt » sont des provocations. Le choix d'un objet trivial comme un urinoir le manifeste, tout comme le dernier paragraphe du « cas Richard Mutt » (l. 16-18).

Duchamp joue avec l'absurdité. Pourquoi exposer un urinoir ? À quoi bon un urinoir s'il est dépourvu de toute utilité ? Mais aussi, pourquoi un morceau de toile couverte de peinture serait-il une œuvre d'art tandis qu'un urinoir serait nécessairement dépourvu de qualités esthétiques ?

Le choix d'un pseudonyme manifeste aussi le goût du déguisement de Duchamp, qui déguise ici une interrogation sur ce qui fait une œuvre d'art en une plaisanterie. Il joue sur le second degré, sur l'impossibilité de séparer une interrogation sur la nature de l'art d'une provocation.

VERS LE BAC

Interprétation philosophique

Fontaine manifeste le refus de la définition traditionnelle de l'œuvre d'art, et « Le cas Richard Mutt » met en avant de nouveaux critères, qui auront une influence considérable sur l'art des XX^e et XXI^e siècles. En quoi cet objet met-il en cause la définition traditionnelle de l'œuvre d'art et que propose-t-il pour la supplanter ?

I. Les *ready-made* remettent en cause la définition traditionnelle de l'œuvre d'art.

Pour développer cette partie, on peut s'appuyer sur les réponses aux questions 1 et 2.

1. L'œuvre n'est pas définie par son **originalité**. Un objet industriel peut être une œuvre d'art.
2. L'œuvre n'est pas définie par son **authenticité**. Les objets exposés par Duchamp existent en plusieurs exemplaires ; Duchamp en a fait des répliques.
3. La création de l'œuvre d'art ne fait pas intervenir la **main** de l'artiste. Les *ready-made* ne requièrent aucune virtuosité technique.

II. Duchamp propose une nouvelle définition de l'œuvre d'art.

1. Un objet **banal** peut être une œuvre d'art. Dans le même numéro de *The Blind Man*, Louise Norton écrit un article intitulé « *The Buddha of the Bathroom* », dans lequel elle suggère que les formes de l'urinoir renversé évoquent celles d'un Bouddha. Les courbes, la blancheur, l'uniformité sont des qualités esthétiques qui peuvent être trouvées dans un objet trivial. La séparation entre les objets ordinaires, triviaux, et les œuvres d'art est arbitraire.
2. Dans « Le cas Richard Mutt », Duchamp insiste sur le fait que ce n'est pas le processus de fabrication mais le **choix** de l'artiste qui fait de *Fontaine* une

œuvre d'art, comme l'indique la graphie en majuscule : « Il l'a CHOISIE » (l. 12). La datation, le choix du titre (l. 14) et surtout la signature manifestent ce choix.

3. C'est le dispositif de l'**exposition** qui fait l'œuvre d'art. Si n'importe quel objet manufacturé peut devenir une œuvre d'art, si la genèse de cet objet ne permet pas d'en juger, le critère **institutionnel**, d'après lequel un objet devient une œuvre quand il est reconnu comme tel par une galerie, un public ou un musée, devient essentiel.
4. *Fontaine* est accompagnée d'un texte qui explicite les intentions de Duchamp. Au XX^e et au XXI^e siècle, ce dispositif est très souvent repris : le discours de l'artiste est considéré comme faisant partie de l'œuvre.
5. Ce texte est humoristique et provocateur. De nombreuses œuvres contemporaines comportent une part de **jeu**, d'humour. La nouveauté, sur laquelle insiste Duchamp dans « Le cas Richard Mutt » (l. 12-15) et même la **provocation** peuvent être considérées comme essentielles à l'art : l'œuvre doit donner à penser, à expérimenter quelque chose de nouveau, qui heurte nos préjugés ou notre sensibilité.

TEXTE 9 | L'art brut

→ manuel p. 239

► Jean Dubuffet, « L'art brut préféré aux arts culturels », 1949, reproduit dans *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, « Folio Essais », 1991, p. 90-92.

À partir de 1945, le peintre et plasticien Jean Dubuffet collectionne les objets relevant de l'« art brut », dont la définition la plus célèbre se trouve dans cet extrait. L'art brut, comme un diamant brut (voir la citation de Dubuffet, p. 385), se caractérise par l'absence de culture, de raffinement : il n'est pas taillé pour plaire. S'il est beau, c'est d'une beauté bizarre, violente en ce qu'elle est sans complaisance. Dubuffet affirme qu'il aime ces diamants bruts « avec crapauds », c'est-à-dire avec des impuretés, des défauts. L'art brut est exemplaire d'une tendance plus générale de l'art moderne, qui renonce à la visée de la perfection pour rechercher une beauté bizarre dans le quotidien ou la monstruosité. Les Graffiti de Brassai témoignent de cette recherche de la beauté sur des murs misérables.

Pour une présentation de l'art brut : https://www.art-brut.ch/fr_CH/art-brut/qu-est-ce-que-l-art-brut

QUESTIONS

1. Dubuffet critique les arts culturels parce qu'ils sont pétris de convenances. Les œuvres qui en sortent sont convenues, attendues, de sorte qu'elles sont dépourvues du pouvoir d'émotion, de choc qui caractérise la nouveauté, « l'invention » (voir Dubuffet,

p. 241), que manifeste au contraire l'art brut. Les arts culturels imposent une hiérarchie qui, selon Dubuffet, est arbitraire et fautive. Cette hiérarchie pour effet de méconnaître les œuvres bouleversantes qui contiennent une nouveauté authentique, parce que les arts culturels s'érigent en norme et s'arrogent l'exclusivité de la production artistique : ils se présentent comme « un figurant lauréat qui porte sur son dos la grande pancarte où c'est marqué ART » (l. 5-6) qui détourne l'attention de toute création véritable.

Les arts culturels proposent des canons, des modèles, des « poncifs » (l. 35) qu'il convient d'imiter, de sorte qu'ils reposent sur le « mimétisme » (l. 30) plutôt que sur l'invention, et que les artistes reconnus comme tels ne font que singer (l. 39) des œuvres déjà vues.

2. Des « personnes indemnes de culture artistiques » (l. 29), selon la célèbre définition que propose ici Dubuffet de ceux qui font l'art brut, ne peuvent, par définition, s'adonner au mimétisme. On peut donc attendre de leurs œuvres une « invention » (l. 38) plus grande que dans les arts culturels. S'ils ne créent pas leurs œuvres pour plaire, on peut penser que celles-ci sont l'expression d'une nécessité intérieure, d'un besoin d'exprimer des émotions violentes, et qu'en ce sens elles sont plus authentiques, elles manifestent plus directement et par conséquent plus fortement que d'autres les « impulsions » (l. 37) ou la pulsion qui donnent naissance à l'art.

Le choix de l'expression « art brut » suggère une brutalité, une violence qui naît de cette expression directe des (im)pulsions artistiques, par opposition avec ses expressions médiées, et finalement dévoyées, dans les formes imposées par les arts culturels. L'expression « arts culturels » pourrait enfin suggérer qu'existerait *a contrario* un art plus proche de la nature, de l'expression immédiate des pulsions.

3. Dubuffet accorde une valeur cardinale à « l'invention » (voir texte p. 241 du sujet de bac). L'art véritable est celui qui invente, car c'est le seul capable d'émouvoir et de même de bouleverser. Dès qu'une œuvre est reconnue, acceptée, elle perd ce pouvoir d'émotion. « L'art culturel », c'est-à-dire l'art reconnu comme tel, ne fait qu'imiter des formes déjà vues : cet art relève donc du « mimétisme » (l. 30) caractéristique du caméléon, qui change de couleur en fonction du milieu dans lequel il se trouve, ou du singe, qui reproduit des gestes sans les réfléchir. L'image du caméléon comporte une nouvelle charge contre les « arts culturels », qui ne répondent pas tant à une nécessité intérieure qu'à une « mode » (l. 35). En revanche, l'art brut « manifeste », c'est-à-dire extériorise dans des objets ce pouvoir d'invention issu d'une nécessité intérieure des auteurs qui « tirent tout [...] de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode » (l. 33-35).

des œuvres

→ manuel p. 240

1. b. Certes, le tableau de Jan Steen est figuratif. Cependant, la composition est étonnante à plusieurs titres. Ce maître du Siècle d'or hollandais ne représente pas une scène idéalisée, avec des personnages importants comme dans la peinture d'histoire. La peinture hollandaise s'est notamment illustrée dans les scènes de genre, c'est-à-dire dans la représentation d'intérieurs modestes, de la vie quotidienne. Ici, la scène se passe dans un intérieur qui pourrait être une cuisine : un garçon, qui sourit largement, fait danser un chat au son de la flûte dont joue une jeune fille, dont la position n'est pas du tout classique : elle est à moitié assise sur la table.

c. De nombreux éléments sont repris dans le tableau de Miró, mais ils subissent des transformations, essentiellement une simplification des couleurs et une distorsion des formes. Dans le tableau de Steen, on dénombre aisément quatre êtres humains et deux animaux, tandis que dans le tableau du peintre catalan certaines formes se superposent, par exemple celles de la jeune fille et du petit garçon à droite, ou celle du chat et du garçon qui le fait danser. Certaines formes sont épurées, réduites à l'essentiel, comme l'homme qui passe sa tête à travers l'ouverture, représenté uniquement par un cercle avec un point au centre au-dessous duquel on voit une moustache en croissant de lune et une barbe en triangle. Comme dans un miroir déformant, certaines formes sont agrandies, comme le visage renversé de l'enfant à gauche, d'autres sont réduites, comme le luth accroché à droite. L'anatomie n'est pas respectée et ces distorsions donnent à l'image un aspect onirique.

d. Jan Steen montre une scène joyeuse, où les personnages s'amusent. Plusieurs objets sont en équilibre, comme la poêle appuyée contre la chaise. L'animation de la scène crée une impression de gaîté tourbillonnante, qui a quelque chose de burlesque, d'autant que la jeune fille et le chat sont dans une position inattendue, un peu acrobatique. Enfin, Steen joue d'un effet de surcadrage (de tableau dans le tableau) avec l'homme qui apparaît à la fenêtre.

Les distorsions dans le tableau de Miró ont également une fonction comique : elles soulignent ce que certains visages ont de grotesque (par exemple celui de l'enfant à gauche) en amplifiant leur volume, focalisent l'attention sur un détail (la barbe de l'homme à la fenêtre), jouent sur des effets d'étrangeté (la forme rouge avec des fils noirs en haut à droite). Il accentue encore le dynamisme du tableau de Steen. La simplification joue de la référence aux dessins enfantins. Le tableau est une invitation à jouer au jeu des sept erreurs, à rechercher les écarts par rapport au tableau de Jan Steen.

e. La simplification des formes et les aplats de couleur sont un héritage du synthétisme représenté notamment par Gauguin. Cette stylisation résulte de l'émancipation de la peinture moderne par rapport à l'imitation de la nature, émancipation qui s'est accentuée avec l'invention de la photographie (voir Bazin, p. 234). Le tableau de Miró relève sans doute de la peinture figurative, mais il reprend à l'abstraction l'ambition de donner à voir, avant tout, un jeu de formes et de couleurs (voir Kandinsky, p. 235 et Malraux, p. 237). Miró n'est manifestement pas contraint par les formes anatomiques, mais invente un vocabulaire de formes et une grammaire qui lui sont propres, ce qui donne à son œuvre une dimension cosmique (voir Klee, p. 236).

f. Les *Intérieurs hollandais* de Miró montrent que la modernité n'exclut pas une référence à la tradition. Au contraire, Miró dialogue avec elle : il reprend une composition ancienne en jouant à la déformer, à accentuer certaines courbes, à simplifier les formes. Il rejoue l'humour du tableau de Jan Steen. Choisir un tableau comme point de départ à une nouvelle œuvre, c'est aussi souligner le fait que le sujet de l'œuvre est la peinture elle-même (ce qui était peut-être vrai des tableaux anciens, mais cela restait implicite).

2. b. Les traits du visage sont stylisés, c'est-à-dire qu'ils sont réduits à des lignes simples, comme sur un masque. Si Picasso n'a pas vu le masque mbangu du document 3, il s'est inspiré de masques pour peindre les *Demoiselles d'Avignon*. Le nez semble représenté à la fois de face (on voit les deux narines) et de profil (l'arête du nez dessine une ligne oblique).

c. Les couleurs ne sont pas naturalistes : le jaune, et le brun forment un contraste, le noir dessine fortement les contours. Cette étude pour les *Demoiselles d'Avignon* n'a pas une ambition illusionniste : elle ne cherche pas à se faire passer pour la réalité ; elle exhibe au contraire des choix esthétiques forts, ce que marquent notamment la stylisation des traits et le contraste des couleurs similaire au masque mbangu.

L'art moderne est fortement inspiré par les civilisations non occidentales, notamment les estampes japonaises pour les peintres impressionnistes et pour les peintres post-impressionnistes que sont Van Gogh et Gauguin, et l'art africain pour la sculpture et la peinture du XX^e siècle.

SUJET DE BAC

→ manuel p. 241

► Jean Dubuffet, « Mise en garde de l'auteur », 1973, in *Prospectus et tous écrits suivants*, reproduit dans *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, « Folio Essais », 1991, p. 17-18.

Corrigé disponible dans votre manuel numérique et/ou à télécharger sur le site compagnon : humanites.nathan.fr/humanites2020-term