

Michael Bird



100 IDÉES QUI ONT TRANSFORMÉ L'ART

Seuil

N° 1	L'ART PARIÉTAL	8
N° 2	LA TERRE CUITE	10
N° 3	LE PAYSAGE COMME MATÉRIAU	12
N° 4	LA STATUE	14
N° 5	LA PEINTURE MURALE	16
N° 6	LE CHANGEMENT D'ÉCHELLE	18
N° 7	L'ART NARRATIF	20
N° 8	LE RELIEF SCULPTÉ	22
N° 9	LE CORPS COMME SUPPORT	24
N° 10	LE NU	26
N° 11	LE CONTRAPPOSTO	28
N° 12	LA PROPAGANDE	30
N° 13	LE BRONZE À LA CIRE PERDUE	32
N° 14	LE PAPIER	34
N° 15	LA COMMÉMORATION	36
N° 16	LA SCULPTURE ARCHITECTURALE	38
N° 17	LE MOT COMME IMAGE	40
N° 18	LE VITRAIL	42
N° 19	LE CADRE	44
N° 20	L'ICÔNE	46
N° 21	LA FABRICATION DES LIVRES	48
N° 22	LE GROTESQUE	50
N° 23	L'ART ÉROTIQUE	52
N° 24	L'ÉCRITURE MANUSCRITE	54
N° 25	LA MOSAÏQUE	56
N° 26	LE POLYPTYQUE	58
N° 27	LA MINIATURE	60
N° 28	LA PEINTURE À L'HUILE	62
N° 29	UNE FENÊTRE SUR LE MONDE	64
N° 30	LES MATHÉMATIQUES	66
N° 31	LA PERSPECTIVE LINÉAIRE	68
N° 32	LE TROMPE-L'ŒIL	70
N° 33	LE LANGAGE DES COULEURS	72
N° 34	L'ALLÉGORIE	74
N° 35	LE PORTRAIT	76
N° 36	LE CROQUIS	78
N° 37	LE MIROIR	80
N° 38	LA GRAVURE ET L'IMPRESSION	82
N° 39	LE CLAIR-OBSCUR	84
N° 40	L'ANATOMIE	86
N° 41	LA NATURE MORTE	88
N° 42	LA COPIE	90
N° 43	LA TOILE	92
N° 44	LA CAMERA OBSCURA	94
N° 45	LA RÉINVENTION DE L'ART GREC	96
N° 46	LE PAYSAGE	98
N° 47	LA SÉRIE	100
N° 48	LA COLLECTION	102
N° 49	LA PEINTURE D'HISTOIRE	104
N° 50	LE BLANC	106

N° 51	LES ACADÉMIES	108
N° 52	LE ROMANTISME	110
N° 53	L'AUTHENTICITÉ	112
N° 54	L'ARTISTE	114
N° 55	L'AQUARELLE	116
N° 56	L'IRRUPTION DE LA RÉALITÉ	118
N° 57	LE MÉDIÉVISME	120
N° 58	LE COMMERCE DE L'ART	122
N° 59	LA SAISIE DE L'INSTANT	124
N° 60	L'ASSEMBLAGE	126
N° 61	LE DESIGN COMMERCIAL	128
N° 62	LA PEINTURE EN TUBES	130
N° 63	LA PHOTOGRAPHIE	132
N° 64	LES COLONIES D'ARTISTES	134
N° 65	LA LUMIÈRE ARTIFICIELLE	136
N° 66	L'INCONSCIENT	138
N° 67	LE PRIMITIF	140
N° 68	LES POINTS DE VUE MULTIPLES	142
N° 69	LE COLLAGE	144
N° 70	LES MACHINES ET LES FORMES	146
N° 71	L'ART ABSTRAIT	148
N° 72	LA SATIRE	150
N° 73	LES OBJETS TROUVÉS	152
N° 74	L'ART CINÉTIQUE	154
N° 75	SCÈNES DE LA VIE QUOTIDIENNE	156
N° 76	L'INSTALLATION	158
N° 77	L'EXPRESSION DE LA SUBJECTIVITÉ	160
N° 78	LES MATIÈRES PLASTIQUES	162
N° 79	L'ART ENGAGÉ	164
N° 80	LE DOCUMENTAIRE	166
N° 81	LE HASARD	168
N° 82	LA PROVOCATION	170
N° 83	LA SOUDURE	172
N° 84	LE POP ART	174
N° 85	LE DÉPOUILLEMENT	176
N° 86	L'ILLUSION D'OPTIQUE	178
N° 87	LES HALLUCINOGENES	180
N° 88	LA PERFORMANCE	182
N° 89	DU PRIVÉ AU POLITIQUE	184
N° 90	LES IMAGES ANIMÉES	186
N° 91	L'ART CONCEPTUEL	188
N° 92	LE TITRE	190
N° 93	LE CORPS COMME MATÉRIAU	192
N° 94	LE STREET ART	194
N° 95	LA MONDIALISATION	196
N° 96	LE NUMÉRIQUE	198
N° 97	LE MUSÉE	200
N° 98	L'ESPACE NÉGATIF	202
N° 99	L'INTERNET	204
N° 100	L'ART ÉPHÉMÈRE	206

Introduction

« Cet ouvrage n'obéit [...] pas à la conception universitaire de "la théorie et de la pratique". Il inverse cet ordre et situe la pratique avant la théorie, laquelle après tout est la conclusion de la pratique¹. »

Josef Albers, introduction à *L'Interaction des couleurs* (1963)

Que signifie « transformer l'art » ? L'art, quelle que soit la définition qu'on en donne, intègre un mouvement de transformation permanent qui fait partie de sa nature profonde, que l'on y réfléchisse en termes concrets (le passage de la pierre à la statue) ou en termes d'idées (donner forme à des choses encore invisibles). Dès qu'une idée a transformé l'art, ce dernier la reformule : en la rendant visible, il lui donne conscience d'elle-même. Ainsi, vers le début du V^e siècle, les sculpteurs grecs changèrent la manière de représenter les nus, sans doute sous l'influence de nouvelles considérations sur le corps humain. Simultanément, leurs statues de nus intégraient les idées de l'époque sur ce que signifiait l'appartenance au genre humain, d'une manière qui connut une postérité extraordinairement durable et fertile. Comme souvent quand il s'agit d'art, la transformation fonctionne dans les deux sens ; plutôt que l'introduction d'un nouveau matériau en architecture ou d'un nouveau fonctionnement dans une organisation politique, l'analogie qui s'impose est une réaction chimique entre deux entités.

En conséquence, comment définir ce qu'est une idée ? Certaines sont des innovations techniques, comme l'invention du papier, des miroirs en verre, de la *camera obscura*, des matières plastiques, de l'Internet. Aucune d'entre elles n'a été spécifiquement conçue dans un but artistique, mais elles ont offert de nouvelles possibilités que les artistes ont voulu explorer et utiliser. D'autres idées, telles que le recours à l'art pour commémorer les morts ou pour influencer les masses, ont structuré les pratiques artistiques pendant des millénaires, au gré des changements de contextes politiques et sociaux. Sans doute faut-il élargir un peu le sens du mot pour considérer la fresque, le portrait ou le cadre comme des idées. Mais dans ces cas de figure, on n'envisagera pas tant des innovations que l'on pourrait dater approximativement que des traditions vénérables qui se sont prêtées à une succession de réinventions,

de la même manière qu'au début du XX^e siècle Picasso et Braque ont réinterprété la nature morte.

Parfois une idée se manifeste à travers une série continue d'adaptations pas nécessairement spectaculaires. Le passage du panneau de bois portatif à la toile tendue sur un cadre ne fut pas forcément une révolution, mais depuis cinq siècles que cette dernière existe, les artistes ont pu réaliser sur la toile ou avec la toile des œuvres qui n'auraient pas été possibles sans elle. L'idée d'utiliser des toiles a transformé l'art. À d'autres époques, diverses idées, le moulage en bronze à la cire perdue, l'inconscient selon Freud, le film, ont immédiatement été reprises par des artistes qui ont très vite exploité toute la palette des possibilités qu'elles offraient. La peinture à l'huile était une technique très peu répandue quand Jan Van Eyck et Dirk Bouts l'adoptèrent au début du XV^e siècle, mais en peu de temps, ils portèrent l'utilisation des couches multiples de couleurs à l'huile à un degré de sophistication qui n'a pas été égalé depuis. De même, les fibres de plexiglas ou de nylon commençaient à peine à être commercialisées quand Naum Gabo créa sa *Linear Construction in Space No.1*, sans doute l'un des plus beaux objets en plastique jamais réalisés.

D'un point de vue visuel, ce livre suit un plan historique, du paléolithique à l'Antiquité, du Moyen Âge à la Renaissance, jusqu'à l'époque contemporaine. Au sein de cette trajectoire cependant, chaque chapitre dessine de lui-même une trajectoire chronologique. Des pratiques telles que la peinture sur des parois ou la cuisson de l'argile ont une histoire qui s'étend sur des dizaines de milliers d'années, tandis que le cinéma ou les technologies numériques se sont développés dans un cadre temporel plus restreint. Pourtant, en général, c'est une forme de continuité temporelle et d'enrichissement permanent : les artistes du XXI^e siècle recourent toujours à des techniques et à des formes plastiques nées dans l'Antiquité ou à chacune des époques de l'histoire de l'art qui suivirent. Nombreux

sont les artistes qui reconnaissent que les idées qui les ont le plus influencés proviennent de l'art lui-même, celui de leur époque ou celui du passé, sans cesse renouvelé parce qu'il est perpétuellement réinterprété.

Si un petit nombre des idées présentées, les bibles enluminées, les peintures allégoriques, ou les personnages vêtus à la mode du Moyen Âge, ne semblent guère d'actualité, la plupart continuent à jouer un rôle important dans l'un des champs de la pratique contemporaine.

Cent est un chiffre arbitraire : on aurait aussi bien pu s'arrêter à 73 idées ou en étudier 151. L'important est que chacune de ces idées a laissé une empreinte particulière dans l'art. Bon nombre d'entre elles ont déjà fait l'objet de publications séparées, si bien que la tâche d'expliquer l'art narratif ou le paysage en une ou deux pages évoque une synthèse étrange de la fresque et de la miniature. Dans les choix iconographiques, il y a quelques grands absents. Où sont passés Cimabue et Duccio di Buoninsegna, le Greco, Munch, Mondrian ou Ai Weiwei, pour n'en citer que quelques-uns ? Au gré des différents brouillons, des différents plans, la liste n'a cessé d'évoluer et, au final, chaque lecteur aura sans doute une autre idée d'artiste pour illustrer tel ou tel point. Du moins je l'espère, puisque mon propos était plus d'ouvrir des perspectives que de tout forcer dans un espace restreint.

Tout au long de cette introduction, j'ai gardé à l'esprit la prééminence accordée par Josef Albers, artiste et vétéran du Bauhaus, à la pratique par rapport à la théorie dans son introduction à *L'Interaction des couleurs* (1963). Certes, plus on y réfléchit, plus la distinction devient floue. La pratique et la théorie, comme Albers ne l'ignorait pas, interagissent l'une avec l'autre comme les nuances juxtaposées de ses célèbres expériences sur les couleurs. Pourtant, je me suis davantage penché sur les idées qui informaient la manière dont les artistes travaillaient que sur celles qui ont déterminé la manière dont on a réfléchi ou

écrit sur leurs œuvres *a posteriori*. Aussi, bien qu'il soit impossible de traiter de l'art occidental sans évoquer la Renaissance, les Lumières, le réalisme ou le cubisme, ces catégories comme d'autres aussi fermement implantées en histoire de l'art ont été écartées assez vite, tout comme des concepts esthétiques tels que la beauté, le sublime, etc. Espérant redessiner de manière utile la cartographie de l'histoire de l'art traditionnelle, j'ai même essayé d'écarter tous les mots en -isme, pourtant un ou deux d'entre eux ont résisté à mes efforts pour les remplacer.

Certaines des cultures et des époques évoquées ici ne possédaient pas à proprement parler de mot ou de concept pour désigner ce que nous entendons par « art ». Aussi, la stratégie la plus efficace pour le définir passe par le négatif : l'orfèvre grec représenté sur une coupe en train de mouler ou d'assembler des statues, Velázquez dont le regard jaillit des *Ménines*, Courbet dans son atelier, Warhol à la Factory, Pollock projetant frénétiquement des gouttes de peinture, Nauman dans une vidéo où il marche en imitant le *contrapposto* pratiquent une activité pour laquelle il n'existe pas d'autre nom pertinent. Cela nous ramène à l'articulation de la pratique et de la théorie. La peinture à l'huile, la gravure, l'aquarelle, le collage, la soudure figurent parmi les « idées » recensées ici. En outre, c'est la manière dont ces pratiques servent de support à d'autres idées qui fait la différence entre une histoire de l'art et un manuel technique. Et ces mots possèdent également des connotations très pratiques et sensuelles : ils évoquent des odeurs, des textures, des sensations visuelles et le chaos de la création. Même si les idées qui ont transformé l'art se présentent sous des formes très différentes et proviennent d'origines très variées, elles s'épanouissent mieux dans l'atmosphère d'un atelier que dans celle d'un bureau.

1. Josef Albers, *L'Interaction des couleurs*, trad. C. Gilbert, Hazan, Paris, 1963.

Quelle fonction pour l'art ?

IDÉE N°1

L'ART PARIÉTAL

Si les peintures les plus anciennes ont été retrouvées dans des grottes d'Europe, le procédé a été utilisé pendant plus de 30 000 ans et existe aussi en Afrique, en Australie ou dans les Amériques. C'est sans nul doute la forme d'art qui a connu la plus grande longévité.

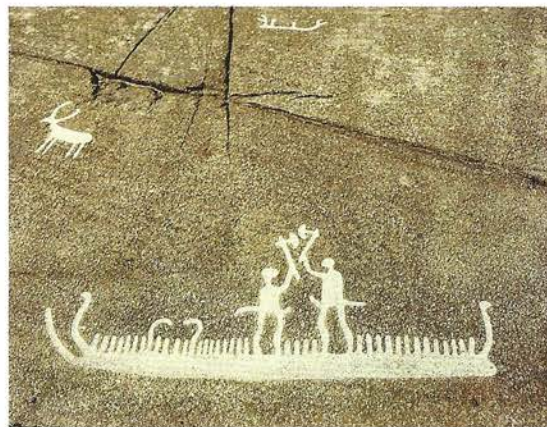
Redécouvertes par un propriétaire local en 1879, les images polychromes qui se déploient sur les parois de la grotte d'Altamira, dans le nord de l'Espagne, révélèrent le savoir-faire et l'expressivité des peintres du paléolithique. On y trouvait des représentations grandeur nature de bisons, de mammoths et d'autres animaux, tracées avec des lignes fluides en utilisant des pigments minéraux qui restent d'une étonnante vivacité de coloris après plus de 14 000 ans. Au début, les autorités scientifiques ne voulurent pas en entendre parler. L'art, comme la médecine ou la technique, était censé se développer au fil du temps et croître en sophistication tandis que les sociétés passaient d'une organisation primitive à la civilisation moderne. Comment des peuples archaïques auraient-ils pu inventer un art aussi puissant et subtil ?

Ce jugement se modifia avec les nouvelles découvertes de grottes ornées datant du paléolithique en France. Cependant, malgré la richesse des témoignages picturaux et archéologiques fournis par des sites français tels que Lascaux, les Trois-Frères ou Chauvet (page de droite, en haut), ou à Kapova en Russie, de nombreuses questions restaient sans réponse. Dans quel but ces gens décorèrent-ils des grottes trop profondes pour être habitables ? Qui réalisait les peintures ? Et comment fallait-il interpréter ces images ? On s'accorde en général aujourd'hui pour dire que l'art du paléolithique voulait tout autant donner forme à l'invi-

sible, c'est-à-dire transmettre des idées, que reproduire l'apparence des grands quadrupèdes. En d'autres termes, il avait une vocation performative, ce qui est l'une des fonctions qui définissent l'art.

A-t-on peint ces grottes parce qu'elles étaient importantes pour d'autres raisons, ou bien tiraient-elles leur signification des peintures qui les décoraient ? Le surnom de la grotte d'Altamira, « la chapelle Sixtine de l'art quaternaire », correspond à ces deux hypothèses à la fois. En tout cas, les peintres du paléolithique tirèrent parti de toutes les surfaces disponibles. Ils utilisèrent des échafaudages en bois pour atteindre les zones les plus hautes de la voûte et adaptèrent le tracé de leurs figures aux reliefs naturels de la roche. Leur palette limitée, qui comprenait de l'oxyde de fer rouge et du manganèse noir, était compensée par une grande variété de techniques, pulvérisation, pochoir, gravure, dessin au charbon, à la brosse et pigments appliqués à la main. Cette création élaborée supposait un travail en commun. Les sites étaient retravaillés sur de longues périodes et les empreintes de main sont parfois celles d'enfants.

Malgré la fragilité du parallèle, on a tenté d'interpréter l'art pariétal européen à la lumière des études anthropologiques sur les cultures des chasseurs-cueilleurs contemporains, en le rapprochant entre autres de l'art des grottes et des parois rocheuses des Aborigènes d'Australie (page de droite, en bas). Ce



CI-DESSUS : Les navires et les silhouettes humaines incisées dans des formations rocheuses lisses, dans la région de Bohuslän, en Suède, reflètent peut-être des mythes de l'âge du bronze ou des rituels religieux intégrant des combats ou des danses.

PAGE DE DROITE, EN HAUT : Les centaines d'animaux et de signes abstraits qui couvrent les parois de la grotte Chauvet, dans le sud de la France, furent sans doute peints il y a près de 30 000 ans. Ce sont les plus anciennes peintures connues au monde.

PAGE DE DROITE, EN BAS : L'art pariétal des Aborigènes d'Australie existe depuis plus de 13 000 ans. Les sites décorés conservent une telle importance spirituelle qu'ils restent vivants : leurs peintures sont fréquemment restaurées ou recouvertes de nouvelles couches.

dernier se déploie souvent dans des abris rocheux, protégés par des surplombs naturels, et traite en général de traditions orales toujours vivantes. Les peintures des formations rocheuses de la région de Kimberley représentent des esprits créateurs et des héros fondateurs nommés Wondjina, et leur importance spirituelle pérenne leur vaut d'être soigneusement entretenues.

L'art pariétal ne disparut pas complètement d'Europe quand le mode de vie des communautés sédentaires d'agriculteurs remplaça celui des chasseurs-cueilleurs. Des parois rocheuses de l'ouest de la Suède furent couvertes de gravures peu profondes qui représentaient des figures humaines schématiques (ci-dessus), vieilles d'entre 2 500 et 3 500 ans. Tandis que les peintures paléolithiques représentaient rarement des figures humaines ou humanoïdes, ces gravures comprennent des scènes qui semblent bien être des épisodes narratifs. ■



“L’art pariétal est la forme d’art qui a connu la plus grande longévité.”



CI-DESSOUS : L'argile est le matériau originel de la vie dans Field for the British Isles (« Champ pour les îles Britanniques », 1989-2003) d'Antony Gormley, formé de milliers de statuettes humanoïdes rudimentaires, mais différentes les unes des autres, rassemblées comme une foule dont les regards ancestraux fixent les visiteurs.

PAGE DE DROITE : Les cultures méso-américaines recoururent à des techniques variées pour réaliser des poteries décorées ou des statuettes de terre cuite. Ce guerrier-aigle grandeur nature fait partie des rares exemples de grandes terres cuites aztèques qui aient survécu à la conquête espagnole.

IDÉE N° 2

LA TERRE CUITE

Le procédé qui permet de rendre plus solides des objets en argile en les passant au feu remonte à plus de 30 000 ans. À l'origine, la technique de cuisson avait sans doute une signification rituelle et était réservée à des figurines d'argile. Quelque 14 000 années passèrent avant que quiconque ne pense à cuire la terre pour fabriquer des récipients.

L'une des plus anciennes sculptures en terre cuite est une forme féminine dotée d'une tête massive, dépourvue de visage, aux seins volumineux et distendus. Elle fut déterrée en même temps que des milliers d'autres figurines féminines ou animales à Dolní Věstonice, un site de la République tchèque jadis occupé par des chasseurs de mammouths du paléolithique.

Ces objets servaient peut-être d'amulettes ou même de jouets, la « Vénus de Dolní Věstonice » porte en effet l'empreinte du pouce d'un petit enfant qui l'a tenue avant que l'argile ne soit sèche.

L'argile peut se modeler facilement à la main, et le procédé procure un grand plaisir tactile, ce qui en fait le support idéal pour les petites sculptures. La

terre cuite et la céramique comportent de profondes résonances symboliques dans nombre de cultures : beaucoup de mythes cosmologiques ont pour point commun d'évoquer la création des premiers humains à partir de terre ou d'argile. La cuisson elle-même fait intervenir les quatre éléments, terre, eau, feu et air. Les figurines de terre cuite sont souvent associées à des sites sacrés ou à des rituels religieux : ainsi les Égyptiens de l'Antiquité disposaient-ils des statuettes d'*ouchebtis* dans les tombes pour qu'elles servent le mort dans l'au-delà. Une figurine vieille de 8 000 ans trouvée à Çatal Hüyük en Turquie représente un personnage féminin assis sur un trône dont les accoudoirs portent des têtes de léopards ;



elle semble être sur le point d'accoucher. L'argile a été modelée et incisée pour créer une sculpture parfaite dont les formes généreuses contrastent avec la petite taille. Dans les mythologies ultérieures de la région, les léopards étaient fréquemment associés à la déesse-mère.

Les statues de plus grande taille, comme les deux effigies de guerriers-aigles du ^{xv}^e siècle découvertes sur le site de la capitale aztèque de Tenochtitlán (actuel Mexico), étaient moulées ou modelées dans l'argile en plusieurs morceaux qui étaient ensuite assemblés avec une argile plus liquide, la barbotine, avant cuisson. Pour éviter que ces sculptures ne deviennent trop lourdes ou ne se brisent à la cuisson, leur intérieur était creux, soit parce qu'on les avait construites sur une armature, soit parce qu'on les avait creusées avant que l'argile ne séchât. Le fait que la terre soit un matériau facile à trouver et peu coûteux, par rapport au marbre ou au bronze, n'a pas empêché les artistes de l'Europe de la Renaissance de l'utiliser pour des sculptures prestigieuses, comme le prouve le buste en terracotta de Julien de Médicis (v. 1475-1478) dû à Andrea del Verrocchio. Le matériau fut fréquemment utilisé pour réaliser des copies d'originaux célèbres en bronze ou en pierre.

Les sculpteurs contemporains continuent à recourir à la terre pour les maquettes d'œuvres à réaliser en bronze ou pour expérimenter des idées en petit format. Dans *Field for the British Isles* d'Antony Gormley (page de gauche), l'association de la terre cuite avec les sociétés primitives et les rituels religieux importe davantage que ses potentialités formelles. Cette **installation** a été recréée dans de nombreux lieux, grâce à des équipes de sculpteurs amateurs rassemblés pour l'occasion. ■





La transformation de l'environnement en symbole

IDÉE N°3

LE PAYSAGE COMME MATÉRIAU

Les sociétés primitives mobilisèrent d'importantes ressources pour marquer leur environnement de manière symbolique. Les artistes contemporains ont la même ambition, mais alors que les premiers exemples de « land art » voulaient asservir leur environnement physique, les créations récentes évoquent tout autant la fragilité du monde naturel que sa puissance.

Alors qu'ils ne disposaient que de technologies très rudimentaires, les peuples premiers taillèrent et transportèrent des pierres énormes, déplacèrent des tonnes de terre pour dessiner des formes gigantesques à la surface de la planète. Des monuments comme les pierres levées ou les menhirs, dressés il y a près de 5000 ans près de Carnac en Bretagne, n'avaient pourtant d'utilité ni comme abri ni comme fortification, pas plus qu'ils ne servaient à l'agriculture. Leur justification était peut-être de rendre la nature intelligible, qu'il s'agisse de ses reliefs ou des changements dans le ciel et dans les saisons, de même qu'un marin utilise un amer, un point

de repère terrestre comme une tour, pour guider sa navigation.

Dans certains lieux, des peuples incisèrent des formes dans la surface de la terre. Creuser des tracés et appréhender les formes qui en résultaient sont deux actes tout à fait distincts, puisque ces formes n'ont de signification que lorsqu'elles sont vues de loin. Qu'il eût été destiné à être découvert au fil de la marche ou à être vu de loin, ce land art primitif relevait essentiellement du conceptuel : il matérialisait une idée grâce à un travail de terrassement.

Les exemples les plus marquants de ces réalisations sont des formes linéaires, géométriques ou animales dessinées sur

PAGE DE GAUCHE : Les hill figures sont une forme ancienne de land art caractéristique des îles Britanniques. Le cheval d'Huffington, qu'un manuscrit du XIII^e siècle décrit comme l'une des merveilles de la Grande-Bretagne, est sans doute vieux de plus de 3000 ans.

EN BAS À GAUCHE : La Spiral Jetty de Robert Smithson (« jetée en spirale », 1970), gigantesque volute de rocs et de cristaux de sel créée sur les rives du Grand Lac salé dans l'Utah, constitue un hommage volontaire aux monuments préhistoriques.

plus de 450 km² de pampa, près de Nazca au Pérou. Ces géoglyphes, vieux de près de 1500 ans, furent redécouverts depuis le ciel dans les années 1930 et ne sont tout à fait lisibles que depuis une altitude élevée. Sur une échelle plus modeste, les hill figures des collines britanniques, telles que le cheval d'Uffington (page de gauche), qui mesure 114 m de long, furent tracées en creusant des tranchées pour atteindre la couche de craie sous-jacente. Comme pour les géoglyphes de Nazca, la question se pose de savoir comment le plan de ces tracés minimalistes fut communiqué aux ouvriers chargés de leur réalisation sur le terrain. Ailleurs, on créa d'autres formes monumentales en accumulant de la terre. La plus grande de ces effigies est le *Serpent Mound* dans l'Ohio qui dessine un serpent de 430 m de long avec une queue dont l'extrémité s'enroule sur elle-même.

Le land art européen et américain, apparu dans les années 1960, s'inspire certes des connotations mythologiques des structures anciennes, mais reflète aussi des préoccupations plus contemporaines, en questionnant nos interactions avec la nature. Le rapport s'est inversé : alors que les sociétés primitives tentaient de dominer leur environnement, les artistes modernes voulurent restituer à la relation que nous entretenons avec lui une part d'humilité et de respect. Des Américains comme Robert Smithson ou James Turrell travaillèrent à une échelle telle que l'art donnait une forme au paysage, ou recevait sa forme du paysage. À l'autre extrémité du spectre, les Britanniques en tirèrent souvent des métaphores poétiques ; ainsi Andy Goldsworthy réalise des sculptures d'une beauté fragile et éphémère en feuilles, brindilles ou glace. ■



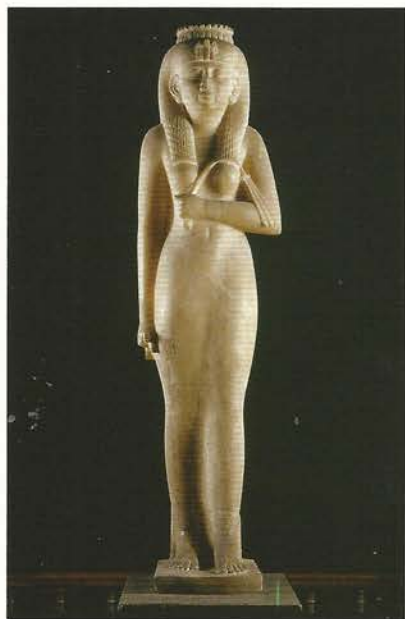
La matérialisation du pouvoir

IDÉE N° 4

LA STATUE

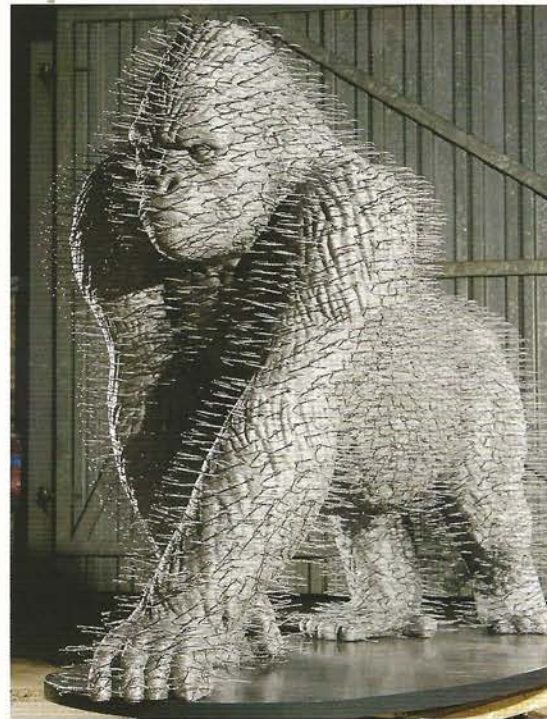
Les statues, ces figures sculptées, représentent le plus souvent un seul individu, plus rarement un groupe. De l'Antiquité à nos jours, les statues en bronze ou en pierre exposées dans l'espace public ont joué des rôles sociaux et politiques complexes, qui en ont fait tour à tour le centre d'attraction des adorateurs et la cible des foules révolutionnaires.

Le mot « statue » provient du verbe latin *stare*, se tenir debout. Les statues se tenaient en effet debout dans des espaces politiques ou sacrés où l'on pouvait les voir ou les vénérer. Elles manifestaient l'influence de leur commanditaire et l'importance de la divinité ou de l'individu qu'elles représentaient. La création d'une statue, opération en général longue et coûteuse, donnait aux sculpteurs l'occasion de faire la preuve de leur talent, de développer leur savoir-faire et de participer indirectement à la mystique du pouvoir spirituel ou temporel.



Les statues jouèrent un rôle important sur les rives de la Méditerranée antique, mais aussi dans les civilisations de la Mésopotamie, où elles installaient une sorte de double d'un dirigeant vivant, d'un ancêtre défunt ou d'une divinité invisible, à chaque endroit où l'on devait rendre sa présence manifeste. Les effigies royales égyptiennes obéissaient à un répertoire très contrôlé de pauses qui soulignaient le rôle métaphysique du pharaon plutôt que les caractéristiques précises de l'individu qui exerçait cette fonction. Les sculpteurs grecs du V^e siècle av. J.-C. furent les premiers artistes identifiés dont la célébrité se prolongea après leur mort. Ils devaient leur renommée à des statues commandées pour être érigées dans l'enceinte des temples comme offrande ou ex-voto. En Occident à partir du XV^e siècle, toutes les statues entretiennent un dialogue avec les formes, les attitudes et les techniques inventées par ces sculpteurs grecs.

Des légendes attribuent des pouvoirs miraculeux ou maléfiques aux statues, la capacité de parler ou de bouger, tel le Commandeur du *Don Giovanni* de Mozart. Leur destruction sauvage, sort qui frappa l'effigie du fondateur du KGB Félix Dzerjinski à Moscou en 1991 ou celle de Saddam Hussein à Bagdad en 2003, témoigne de la passion superstitieuse qui continue à s'attacher aux statues et aux lieux qu'elles possèdent symboliquement. Cependant, au XX^e siècle,



EN BAS, À GAUCHE : En désignant sa sœur Aménardis comme épouse du dieu Amon, le roi de Koush du VIII^e siècle av. J.-C., Pyé, consolida son pouvoir sur l'Égypte. Avec cette statue d'Aménardis, une dynastie étrangère adoptait les attributs de l'autorité sacrée égyptienne.

CI-DESSUS : Le Silver Back (« Dos d'argent », 2007-2008), de David Mach, qui n'a pas été réalisé en bronze ou en pierre mais à partir d'un assemblage de cintres en métal, construit une individualité puissante en recyclant un matériau produit en série.

en dehors des États totalitaires aux politiques culturelles régressives, les médias de masse ont remplacé dans l'espace public les statues comme moyen premier de manifester sa présence. Les statues d'aujourd'hui critiquent ou parodient souvent ce rôle traditionnel.

Les statues ont inexplicablement tendance à devenir plus célèbres que leur créateur. Il n'est pas certain que tout le monde connaisse le nom de celui de la Statue de la Liberté de la baie de New York (Frédéric-Auguste Bartholdi), de l'Éros de Piccadilly Circus à Londres (Alfred Gilbert) ou du Cavalier de bronze de Saint-Petersbourg (Étienne-Maurice Falconet). Certes, le David de Michel-Ange (voir p. 97) constitue une exception. Est-il possible de détacher une statue de ses multiples significations pour la considérer uniquement en tant qu'œuvre d'art ? Le David par exemple fut originellement installé dans l'espace public, au cœur de Florence, et ce personnage biblique musculeux servait d'allégorie à la jeune République florentine. Puis il devint un symbole de la Renaissance, puis une icône homosexuelle et enfin un logo publicitaire pour le tourisme transalpin. ■

Les difficultés que représente l'équilibre d'une statue équestre en ont fait la pierre de touche de l'habileté des sculpteurs et des fondeurs de bronze. Les créateurs de la Renaissance et du baroque ont tenté d'égaliser la présence impressionnante de cette statue de l'empereur romain Marc Aurèle (I^{er} siècle).



Transformations de l'espace

IDÉE N° 5

LA PEINTURE MURALE

Alors que les murs ont une fonction architecturale précise dans laquelle la décoration ne tient aucun rôle, les peintures murales s'en jouent ou la subvertissent. Les fresques des plafonds montrent des scènes où se mêlent nuages et divinités, donnant l'impression que des pièces fermées sont ouvertes sur les cieux. Les épisodes mythologiques ou historiques transforment des surfaces nues en féeries, en catéchismes religieux ou politiques.

Dans les tombes creusées dans le roc par les Égyptiens ou les Étrusques, les décorations murales luttent contre la réalité architecturale brute d'espaces sans lumière destinés à héberger un cadavre. Les peintres transformaient ces lieux confinés en domiciles agréables aux défunts, aménagés pour le loisir et la survie. La tombe du Triclinium à Tarquinia, créée au ^v^e siècle av. J.-C. (page de droite), offre des représentations de danseurs, de musiciens et de convives, peintes sur un enduit de plâtre appliqué sur les parois. Les morts semblent participer à un banquet comparable à ceux que décrit l'historien grec du ⁱ^{er} siècle av. J.-C. Diodore de Sicile : « Leurs tables [...] sont servies avec délicatesse et avec luxe. Leurs lits sont garnis d'étoffes à fleurs¹. »

La peinture murale suppose soit l'utilisation d'un liant, qui permet à la couleur d'adhérer à la surface, soit l'application d'un enduit lisse sur lequel on puisse peindre. Avec la fresque (de l'italien *fresco*, « frais »), l'ultime couche de plâtre (*intonaco*) est peinte avant qu'elle ne soit sèche, si bien que les pigments s'y incorporent. Cette technique est pratiquée depuis l'Antiquité et a été utilisée en Chine et ailleurs. Si elle a connu un certain renouveau à l'époque contemporaine, la fresque est associée en particulier aux édifices religieux italiens

décorés entre le ^{xiv}^e et le ^{xvii}^e siècle. Alors que les autres techniques de décoration murale tendent à s'abîmer au fil du temps et au contact de l'air, la fresque est très durable. Les grands cycles peints par Giotto dans des églises de Padoue et de Florence ont survécu presque sans altération pendant près de sept cents ans.

Comme la **sculpture architecturale**, la peinture murale est une technique particulièrement adaptée à l'espace public. Les peintres pouvaient faire preuve d'audace dans les lieux dont on leur confiait la décoration. Les fresques de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine transforment le simple fait de lever les yeux vers le plafond en élévation de l'esprit, au-delà des limites imposées par le bâtiment. Celles qui furent réalisées dans les années 1440, au couvent de San Marco à Florence (ci-dessus), par le moine peintre Fra Angelico dans les cellules et dans les espaces qui les desservent fonctionnent de manière différente. Elles métamorphosent de simples lieux de vie en espaces de communion spirituelle.

L'investissement que requiert une fresque suppose en général que les destinataires, les morts par exemple, ou les membres d'un ordre religieux, passeront beaucoup de temps dans les locaux décorés, ou bien que l'on ressent le besoin de les impressionner ou de les



EN HAUT : L'installation murale de Sol LeWitt (1993) à Andover, dans le Massachusetts, rappelle ses sculptures minimalistes antérieures, construites sur la répétition d'éléments géométriques. Comme les diagrammes mathématiques, ce sont des œuvres conceptuelles qui peuvent être reproduites sur d'autres murs, dans d'autres lieux.

CI-DESSUS : En montant l'escalier qui conduisait à leurs cellules, les moines du couvent San Marco s'agenouillaient devant la fresque de L'Annonciation de Fra Angelico. Elle représente le moment où la Vierge Marie apprend qu'elle est enceinte du fils de Dieu.

convaincre par ce qui y est représenté. La transformation de l'espace provoquée par les fresques contemporaines, comme les pièces peintes par Sol LeWitt (en haut), a une vocation plus perturbatrice, mais elle continue à ouvrir une porte vers un territoire qui modifie les perceptions : les murs n'y sont plus des obstacles. ■

1. Diodore de Sicile, *La Bibliothèque historique*, trad. F. Hoefler, Paris, Hachette, 1865, livre V, chapitre 40.

Dans la tombe du Triclinium (sit collectif de banquet), la succession rythmée de personnages peints anime la chambre funéraire. Les artistes étrusques connaissaient bien les scènes de banquet qui figuraient largement sur la céramique grecque exportée en Italie.





De la fanfaronnade à l'ironie

IDÉE N° 6

LE CHANGEMENT D'ÉCHELLE

La notion d'échelle a perdu de sa pertinence dans la culture contemporaine. Une œuvre d'art transmet efficacement son message, même réduite au format des pages d'un livre ou d'un écran d'ordinateur. Cependant, dans l'histoire, les objets ou les images gigantesques ont constitué une stratégie efficace pour attirer l'attention ou imposer un respect mêlé d'effroi.

Les sculptures géantes sont historiquement associées à la propagande fanfaronne des régimes despotiques jusqu'au milieu du XX^e siècle. La plupart des colosses antiques fonctionnaient de la même manière : ils représentaient des dieux ou des souverains. Les deux effigies monolithiques du pharaon Aménophis III, par exemple, près de Thèbes, que l'on appelle les colosses de Memnon, atteignent 16 mètres de hauteur. Cette taille démesurée, en donnant l'impression que leur construction a demandé une force et des pouvoirs surnaturels, renforce l'impact de leur présence. Il en va sans doute de même des têtes en basalte retrouvées sur le site de San Lorenzo-Tenochtitlán au Mexique (page

de gauche), dont certaines mesurent jusqu'à 3 mètres, et qui représentent vraisemblablement des chefs olmèques.

Les statues géantes ne se prêtent guère aux expérimentations techniques et la plupart sont des représentations conventionnelles, aux poses figées. Mais toutes ne visent pas à dominer celui qui les observe. Le bouddhisme possède une tradition de sculptures religieuses colossales, taillées directement dans le roc de sites sacrés. La plus ancienne était une effigie de Bouddha de 38 mètres de haut, creusée dans le roc au II^e ou III^e siècle, qui se dressait à Bâmiyan en Afghanistan. Avec son jumeau plus tardif et plus haut (55 mètres), il fut détruit par les talibans en 2001.

PAGE DE GAUCHE : La culture olmèque, qui prospéra de 1200 à 500 av. J.-C., est célèbre pour les têtes géantes casquées taillées dans des monolithes de basalte. Leur poids est tel qu'elles ont nécessité l'intervention de centaines de personnes. Chacune possède des traits distinctifs, mais l'identité de leurs modèles est inconnue.

EN BAS, À GAUCHE : Spoonbridge and Cherry (« Pont-cuillère et cerise », 1988) de Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen enjambe un bassin du Minneapolis Sculpture Garden. Les artistes ont évoqué la « poésie de l'échelle » qui naît de la transformation d'objets quotidiens en monuments.

Les statues géantes contemporaines relèvent plutôt d'une inversion vertigineuse des proportions, digne d'*Alice au pays des merveilles*, dont l'effet peut être comique ou inquiétant. Parmi les exemples célèbres figurent les versions monumentales d'objets ordinaires tels qu'une pince à linge ou une cuillère (ci-dessous), signées par Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen, les jouets gonflables démesurés de Jeff Koons ou les emballages de Christo et Jeanne-Claude qui transforment des monuments célèbres en banals paquets postaux. Mêlant le grandiose et le ridicule, ce décalage des tailles pourrait être baptisé « kitsch sublime ». Même s'il est dépourvu d'intention ironique, l'*Angel of the North* (« L'Ange du Nord », 1998), une silhouette humaine géante dotée d'ailes d'avion créée par Antony Gormley, entre dans la même catégorie.

The Writer (« L'écrivain », 2005) de Giancarlo Neri, érigé à Londres, dans Hampstead Heath, est formé d'une table et d'une chaise de 9 mètres de haut, en acier doublé de bois. Cette œuvre n'est pas destinée à glorifier les écrivains, mais à divertir les passants par un changement d'échelle. Les colosses contemporains ne supposent pas toujours, comme jadis, des prouesses techniques ou physiques qui mobilisent toutes les ressources d'une société, mais ils continuent à faire triompher l'art : on ne peut pas contester un interlocuteur qui fait plusieurs fois notre taille. ■



IDÉE N° 7

L'ART NARRATIF

Alors qu'un récit est diachronique, car il prend le temps de raconter et déploie les événements de manière chronologique, l'image visuelle fonctionne de manière synchronique. Celui qui la regarde l'interprète presque instantanément. Les artistes visuels ont par conséquent développé toute une palette de stratégies pour relater une histoire.

Raconter une histoire est une activité culturelle universelle. Qu'il s'agisse d'éducation, de vie en commun, de politique, de publicité ou de divertissement, les histoires servent à communiquer des messages et inculquer des valeurs. En tant que conteurs d'histoires, peintres et sculpteurs peuvent présenter un récit familier sous un nouvel angle, ou bien recourir à des éléments visuels conventionnels pour narrer une histoire peu connue. Les scènes ou les séquences narratives les plus simples requièrent toujours un effort d'interprétation de la part du spectateur, et une fois que leur contenu ou que les conventions artistiques auxquelles elles recourent s'effacent des mémoires, elles risquent de

perdre la capacité à communiquer leur message ou, inversement, de prendre une signification tout à fait imprévisible.

Sur la colonne de Trajan (ci-dessous), construite en 113 de notre ère à Rome, le récit en images utilise certaines conventions du récit oral ou écrit, dont la réapparition du héros au cours d'une série d'exploits. En outre, elle dépasse les possibilités d'un récit littéraire en permettant une **multiplicité des points de vue** et en déployant, sur un arrière-plan continu d'activités militaires, un mouvement ascensionnel vers la victoire. Sa bande de bas-reliefs en spirale, réalisée par une équipe de sculpteurs, représente des scènes des deux campagnes militaires en Dacie (actuelle Roumanie) menées par l'empereur Trajan. Même si la précision des quelque deux mille cinq cents soldats romains, de l'équipement, des bâtiments et des paysages fait penser au genre du reportage, son style narratif est en réalité plus proche de la bande dessinée, ponctué par la réapparition du personnage de Trajan quelque soixante fois dans des épisodes distincts.

Le récit en images esquivé l'asservissement à la chronologie en réunissant dans la même scène des événements successifs. C'est ce qui se produit sur la fresque de Masaccio, *Le Paiement du tribut* (v. 1427, à droite), dans la chapelle Brancacci de l'église Santa Maria del Carmine à Florence. Elle montre un épisode tiré de l'Évangile selon Matthieu : Jésus



demande à son disciple Pierre d'aller à la pêche. Le poisson que ce dernier attrape tient dans sa bouche le montant du tribut exigé par le collecteur d'impôts. Dans le groupe central, le collecteur d'impôts s'adresse à Jésus et aux disciples ; à gauche, Pierre découvre la pièce dans le poisson et, à droite, il règle le montant du tribut. Les étapes du récit ne sont pas présentées dans l'ordre, mais l'histoire n'y perd aucunement de son unité.

Le cinéma, la télévision et les autres médias de l'image animée, dont la fonc-





tion première est d'informer et de divertir, recourent en général à des langages narratifs conventionnels : les actions se succèdent chronologiquement et les images sont explicites.

Les artistes qui travaillent la vidéo essaient de reconquérir ce média et d'en faire de l'art en perturbant les attentes narratives. Kerry Tribe, par exemple, a réalisé des œuvres en vidéo qui imitent les interviews télévisées ordinaires, mais dans lesquelles le fil narratif progresse tout en revenant simultanément

en arrière, tandis que leurs personnages luttent contre le brouillage des séquences provoqué par la perte de mémoire ou contre la dislocation causée par un traumatisme psychologique. ■

PAGE DE GAUCHE : Sur la colonne de Trojan à Rome, des moments significatifs de l'histoire des campagnes de l'empereur Trojan contre les Daces s'alignent verticalement, si bien qu'au pied du monument, ils prennent sens vus de plusieurs emplacements.

CI-DESSUS : Comme un spectacle de mime, la fresque de Masaccio Le Paiement du tribut déploie la puissance dramatique et émotionnelle d'une confrontation qui touche jusqu'au spectateur contemporain qui ignorerait le récit des Évangiles.



“Les membres des soldats, les pattes des chevaux sont réellement en trois dimensions et se tendent vers l’extérieur.”



IDÉE N° 8

LE RELIEF SCULPTÉ

Le relief, de l'italien *rilevare*, « soulever », crée des formes qui se projettent hors d'une surface sans s'en détacher. Il constitue une partie intégrante de l'objet ou du bâtiment qu'il décore et se montre d'une efficacité particulière pour les groupes figuratifs ou les séquences de l'art narratif.

Le relief sculpté est fabriqué en taillant dans la matière autour des formes pour les détacher de la masse. Si l'italien distingue *basso*, *mezzo* et *alto rilievo*, en français, on oppose surtout « bas-relief » et « haut-relief », selon que la sculpture se détache plus ou moins du fond. Les sculpteurs du passé, ceux de la Mésopotamie, de l'Égypte, de la Grèce, de Rome, de l'Amérique centrale ou de l'Inde, ont fait du relief sculpté un art sophistiqué, varié et polyvalent, en utilisant les surfaces vierges des bâtiments de pierre ou des tombes comme support. En tant que décorations extérieures, les reliefs résistent mieux que la peinture, même s'ils étaient souvent peints dans l'Antiquité. Quant aux reliefs taillés sur les petits objets, coffrets ou pierres précieuses, ils donnaient l'occasion d'exercices de virtuosité en miniature.

Les figures sculptées en relief possèdent davantage de liberté de mouvement que les statues, qui doivent porter leur propre poids. Les centaures cabrés et les guerriers agiles des reliefs mythologiques des frises du Parthénon à Athènes (V^e siècle av. J.-C.) n'auraient pu être réalisés sous forme de statues autonomes. Des progrès techniques, tels que la diffusion des outils en fer et l'adoption de perçoirs pour dégager les couches inférieures, permirent aux sculpteurs de l'époque hellénistique d'utiliser les effets spectaculaires des hauts-reliefs pour la décoration élaborée du *Sarcophage d'Alexandre* (IV^e siècle av. J.-C.), découvert près de

Sidon au Liban, ou l'autel de Zeus à Pergame (II^e siècle av. J.-C.). Sur le long panneau latéral du sarcophage, qui montre le combat d'Alexandre le Grand contre les forces perses à la bataille d'Issos, les membres des soldats et les pattes de chevaux sont réellement en trois dimensions et se tendent vers l'extérieur, offrant un contrepoint saisissant à la turbulence du rythme horizontal.

Les artistes ont souvent perçu les reliefs comme une forme de sculpture apparentée à la peinture. Ainsi, Michel-Ange pensait que « la peinture doit être tenue pour d'autant meilleure qu'elle se rapproche davantage de la sculpture, et la sculpture d'autant plus mauvaise qu'elle se rapproche de la peinture¹ ». À propos du trompel'œil d'Andrea Mantegna qui imite un bas-relief, *Cybèle*, hommage aux reliefs de l'époque romaine, Bridget Riley signale que « le fond est matériellement et conceptuellement intégré au premier plan ». L'autre caractéristique du relief est sa capacité à transmettre des messages verbaux et picturaux, comme en témoigne la boîte en os de baleine du VIII^e siècle baptisée « coffret d'Auzon » (*Franks Casket* en anglais, page de gauche en bas).

Au XX^e siècle, les reliefs de l'art occidental, comme nombre de sculptures sur pierre, se référaient souvent à des œuvres antiques, médiévales ou primitives. Les bas-reliefs du sculpteur Eric Gill (ci-dessus), qui était également spécialisé dans la sculpture de lettres,



PAGE DE GAUCHE, EN HAUT : Ce détail du Sarcophage d'Alexandre montre une chasse au lion à laquelle participent Macédoniens et Perses. Comme sur la scène de bataille qui se trouve de l'autre côté, la sculpture pousse les possibilités du haut-relief jusqu'à leurs limites.

PAGE DE GAUCHE, EN BAS : Les reliefs du coffret d'Auzon combinent des textes, des runes anglo-saxonnes, avec des scènes tirées d'histoires chrétiennes, juives ou romaines. Ici, ce sont Romulus et Remus, les jumeaux fondateurs de Rome, allaités par une louve.

CI-DESSUS : Le Dancing Couple (« Couple dansant », v. 1928) d'Eric Gill était la clé de voûte de la porte-fenêtre qui menait au balcon à Shepherd's Hill House dans le Sussex. À propos de ses bas-reliefs, il écrivit qu'ils « ne naissaient pas seulement de la pierre, mais qu'ils y étaient conçus [...] dans leur être le plus profond ».

révèlent à quel point il était fasciné par la sculpture médiévale et par l'art érotique indien. La facilité avec laquelle Gill combinait lettrages et images lui valut une série de commandes de bas-reliefs entre 1910 et 1940. Ils jouaient le rôle architectural traditionnel des bas-reliefs dans les bâtiments religieux ou publics, qu'il s'agisse de la cathédrale de Westminster ou de la Broadcasting House à Londres (voir p. 38-39), mais Gill travailla aussi sur une échelle plus réduite, à des œuvres plus illustratives, jouant à donner une allure sérieuse à des images doucement érotiques. ■

1. Michel-Ange, *Lettres*, trad. M. Dormoy, Paris, F. Rieder, 1926, II, p. 123.

IDÉE N° 9

LE CORPS COMME SUPPORT

Le marquage ou le tatouage a été utilisé sur les esclaves et les prisonniers au moins depuis les temps de l'Égypte ancienne. Mais dans de nombreuses cultures, le corps humain est également considéré comme une surface à décorer grâce à des techniques qui constituent une forme d'art à part entière.

Les inscriptions et les tracés définitifs sur la peau sont en général un moyen d'annoncer l'identité d'un individu en signalant à quel groupe social il appartient. Les tatouages sont réalisés en injectant de l'encre sous la peau, tandis que les scarifications supposent de l'inciser et de contrarier la cicatrisation pour que la cicatrice prenne du relief. Les méthodes éphémères, telles que les peintures corporelles, concernent davantage des rôles temporaires joués pendant des cérémonies rituelles comme celles des Noubas photographiées par Leni Riefenstahl au

Soudan dans les années 1960-1970 ou les peintures du visage des Wodaabes contemporains (ci-dessus).

Des exemples de tatouages artistiques remontant au V^e siècle av. J.-C. ont été découverts dans un tertre funéraire à Pazyryk, à la frontière de la Russie, de la Mongolie et du Kazakhstan où le corps tatoué d'un chef avait été conservé dans le permafrost. D'après les parties restées intactes, il semblerait que tout son corps ait été recouvert d'images stylisées d'animaux, de poissons et de formes végétales. Au Japon, à partir du XVII^e siècle, l'art du tatouage atteignit un degré de raffinement comparable à celui de la peinture, et les praticiens les plus habiles jouissaient d'une grande considération. À l'aide d'une variété d'aiguilles montées sur des tubes en bambou et de plusieurs couleurs, ils réussissaient à créer non seulement des formes linéaires, des blocs de couleur, mais aussi des nuances de lumière et d'ombre. Un justaucorps translucide en polyuréthane, créé en 1990 par le styliste Issey Miyake, mêle des motifs inspirés des tatoueurs traditionnels japonais et des images empruntées à la culture de masse occidentale.

Alors que les tatouages japonais étaient surtout une question de goûts personnels, ceux des Maoris de Nouvelle-Zélande exprimaient le statut social et l'affiliation à un groupe particulier. Ces tracés serrés et tourbillonnants sont nettement apparentés au répertoire de



EN BAS, À GAUCHE : Dans les années 1970, Hannah Wilke créa une série d'autoportraits « performatistes » qui traitaient de la politique des corps. Sur cette image de 1974, les « cicatrices » en chewing-gum transforment des objets de consommation qu'on recrachait en scarifications rituelles qui simultanément proclament et défigurent l'identité sexuelle de l'artiste.

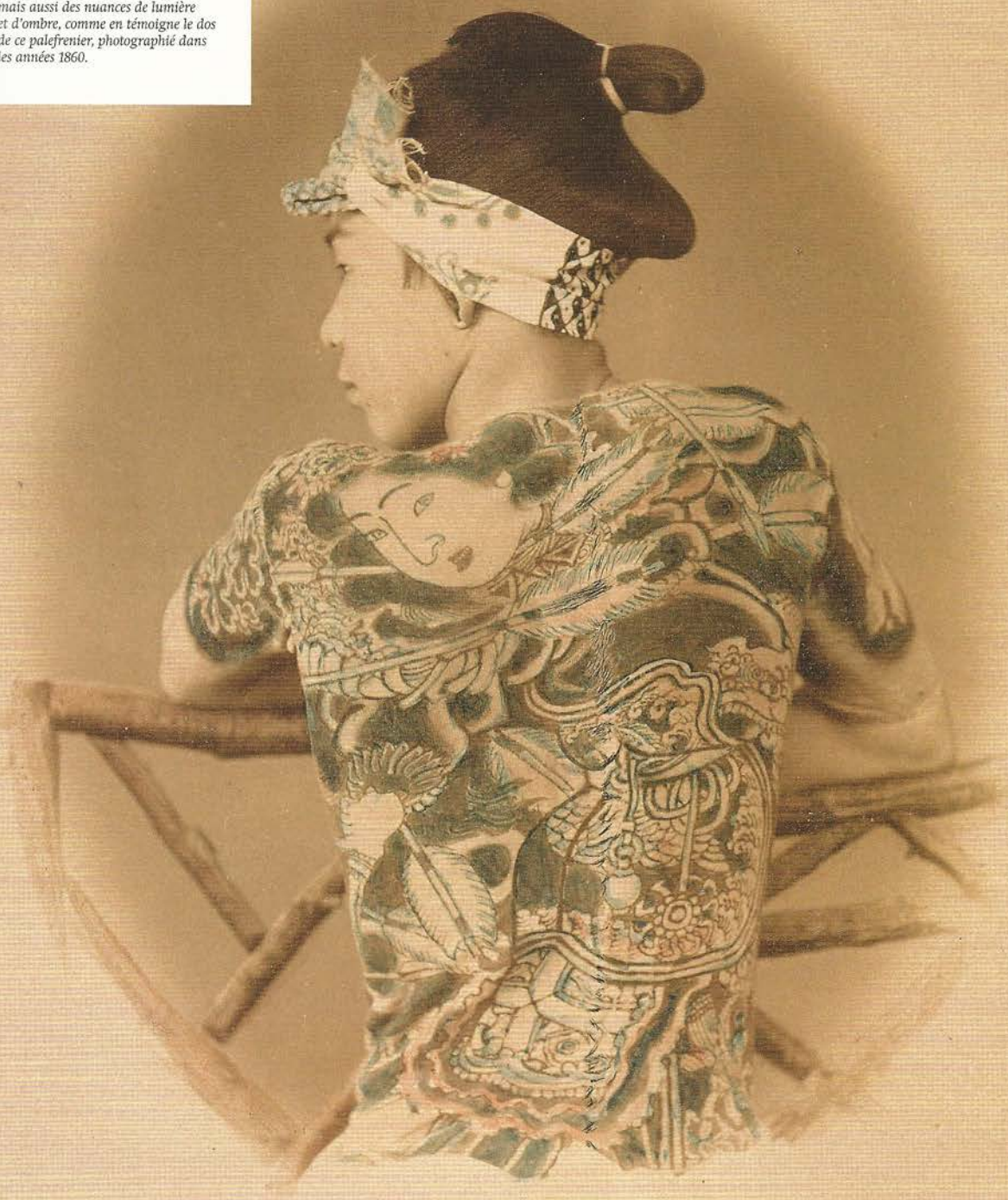
CI-DESSUS : Les Wodaabes sont un peuple nomade du Sahara. Lorsqu'ils concourent pour épouser des femmes d'autres clans, les hommes se maquillent pour souligner ce que leurs traits ont de désirable, leurs dents blanches ou l'ovale de leur visage.

motifs traditionnels utilisés également dans la sculpture sur bois. Ils étaient d'ailleurs réalisés de la même manière, en incisant la peau avec un outil tranchant, puis en remplissant la plaie de pigment.

Depuis les années 1960, en réponse à la manipulation permanente de l'image du corps dans les médias de masse, le corps humain est devenu un support artistique très politisé. Dans *S.O.S.: Starification Object Series* (1974-1979, à gauche), Hannah Wilke photographiait son torse nu dans des poses inspirées par celles des modèles glamour, constellé de ce qui ressemblait à de minuscules cicatrices, en fait des petits morceaux de chewing-gum modelés en forme de vulve. Dans *Snow White* (« Blanche Neige », 2001), l'œuvre vidéo de Wilke sur le thème des couleurs de peau, l'artiste sud-africain Berni Searle était assis nu et blanchissait progressivement sous un nuage de farine. Dans les années 1990, l'artiste plasticienne française Orlan mêla histoire de l'art et marquage du corps en se soumettant à des opérations chirurgicales, pour remodeler ses propres traits afin qu'ils ressemblent à des œuvres d'art célèbres ; ainsi arbora-t-elle le front de *La Joconde*. ■



Les artistes tatoueurs japonais réussissaient à créer non seulement des formes linéaires, des blocs de couleur, mais aussi des nuances de lumière et d'ombre, comme en témoigne le dos de ce palefrenier, photographié dans les années 1860.



La vérité toute nue

CI-CONTRE : Avec sa pause décontractée et son corps au modelé convaincant, l'Éphèbe de Critios (v. 480 av. J.-C.) représente une avancée déterminante dans la sculpture grecque. S'il y a sans doute eu beaucoup de statues dévêtues avant lui, c'est le premier véritable nu.

IDÉE N° 10

LE NU

Depuis le ^{xv}^e siècle, la pratique du dessin d'après modèle vivant a nourri l'idée que le corps nu constituait la pierre de touche du talent d'un artiste ainsi qu'une source d'inspiration essentielle. Pourtant, loin d'être un thème universel, la nudité a plutôt intéressé à des époques et dans des civilisations où elle prenait une signification idéologique spécifique.

Au sein de la culture visuelle contemporaine, quand le corps nu n'est pas présenté comme un objet de désir, souvent à des fins publicitaires, il porte une méditation sur la condition humaine et sur la vulnérabilité de la chair. Le cadavre hyperréaliste de la sculpture de Ron Mueck *Dead Dad* (« Père mort », 1996-1997) ou la femme obèse sans complexe du *Benefits Supervisor Sleeping* (« Directrice des allocations dormant », 1995) renvoient aux nus classiques de guerriers tombés ou de Vénus endormies, mais leur nudité rappelle aussi l'art médiéval européen, qui l'associe au dévoilement de l'âme dans des scènes de crucifixion ou d'enfer.

En tant que catégorie de l'histoire de l'art, le « nu » possède des connotations plus positives. Il fait du corps un sujet digne d'intérêt, parce qu'il incarne des idéaux de beauté et de vérité. Même si d'autres traditions artistiques abordèrent ce thème, comme en témoignent les sculptures des temples hindous, en Occident, les nus de la sculpture, de la peinture et de la photographie se réfèrent toujours, d'une manière ou d'une autre, aux corps nus inventés par les sculpteurs grecs du ^v^e siècle av. J.-C. Si la nudité possède toute une gamme de significations, les nus artistiques relèvent du classicisme ou rompent avec lui.

L'obsession de la sculpture grecque pour le jeune corps masculin détermina la perception ultérieure du corps, de la

beauté et de l'art en Occident. Mais pourquoi Phidias, Praxitèle et les autres étaient-ils obnubilés par cet idéal ? Comment apprirent-ils, malgré leur peu de connaissances anatomiques précises, à rendre l'accord de la peau, du muscle et de l'os, à sculpter leur interaction ? L'habitude de se figurer les dieux sous forme humaine fournit un élément d'explication. En outre, on interprétait largement la vie intellectuelle et morale en termes physiques : le souci de l'harmonie s'appliquait également au corps, à la musique, aux mathématiques et à l'architecture.

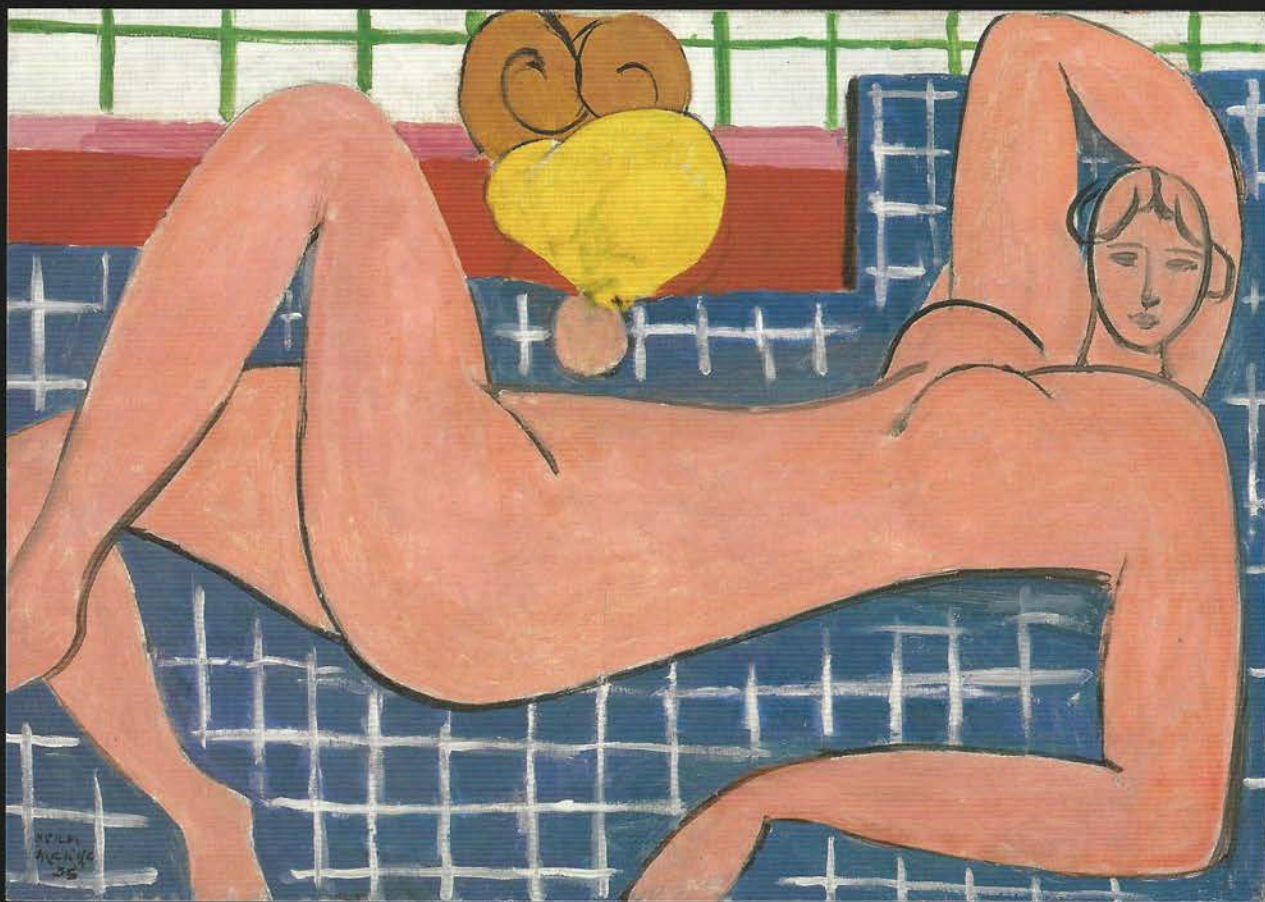
Les sculptures de nus féminins apparurent plus tard ; elles étaient liées au culte d'Aphrodite, puis, ultérieurement, à des pratiques romaines ; la dévotion privée, mais aussi l'habitude de collectionner des œuvres d'art, sortirent la statue de l'espace public ou sacré pour la transférer dans les intérieurs patriciens. Après des siècles de pudeur chrétienne, l'art gréco-romain ressurgit au ^{xv}^e dans la conscience occidentale. Dès le début du ^{xvi}^e, les tableaux représentant sous forme de déesses des nus féminins deviennent un produit de base du commerce de l'art. Le contexte mythologique et antique de nus de la Renaissance, comme la *Vénus endormie* de Giorgione ou la *Vénus d'Urbino* de Titien (page de droite, en haut), les délivrait du lien que le christianisme avait établi entre le corps et le péché ou la honte. Bien que



PAGE DE DROITE, EN HAUT : Avec la Vénus d'Urbino (1538), Titien installe de manière provocante la beauté idéale d'une déesse antique dans un intérieur de son époque. Les servantes habillées et leur maîtresse nue semblent habiter des mondes parallèles, pas réellement contigus.

PAGE DE DROITE, EN BAS : Pour Matisse, le nu féminin était une source inépuisable de recherches formelles et de variations. On connaît, grâce à des photographies, vingt-deux états du Grand Nu couché (dit aussi Nu rose, 1935). Pour affiner la pose, Matisse épingle des formes en papier découpé sur la toile.

leur nudité fût nettement sexuelle, elle se teintait aussi d'une réflexion humaniste adaptée de l'Antiquité : le spectateur pouvait espérer apprendre, à travers la contemplation de la beauté, le chemin vers la vérité. Ainsi que l'écrivit John Donne dans le poème « Le coucher de sa maîtresse » : « Comme les âmes sont dépouillées du corps, les corps doivent être dévêtus/Pour que l'on goûte la joie véritable. » Henri Matisse fut le dernier grand peintre de nus de la tradition européenne. La sensualité de ses nus féminins (page de droite, en bas) est manifeste, comme chez Titien, mais ils sont aussi marqués par une sorte d'abstraction poétique, comme s'ils visaient, au-delà de la réalité physique, une autre forme de vérité, née du trait et de la couleur, plutôt que de la philosophie humaniste. ■



EN BAS, À GAUCHE : Si le contrapposto est affaire de mouvement, que se passe-t-il quand on l'anime ? En 1968, l'artiste Bruce Nauman réalisa une performance : il marcha une heure en imitant le mouvement que le Doryphore aurait pu avoir.

PAGE DE DROITE : Plinthe l'Ancien, dans son Histoire naturelle, attribue à Polyclète « d'avoir imaginé de faire tenir les statues sur une seule jambe ». Les artistes grecs auraient tiré les règles de leur art de l'observation de son Doryphore, en l'étudiant, toujours selon Plinthe, « comme une sorte de loi ».

IDÉE N° 11

LE CONTRAPPOSTO

Les sculpteurs grecs du ^ve siècle ont inventé un moyen de communiquer à leurs statues une vitalité inédite. On baptisa ultérieurement *contrapposto* les poses qui donnaient l'impression qu'une figure en pied était en train de bouger.

Le terme *contrapposto*, mot italien qui signifie « opposé », implique un équilibre ou un contraste, par exemple entre l'immobilité et le mouvement. Il est parfois traduit en français par « hanchement ». Le *contrapposto* antique a révolutionné la manière de sculpter la silhouette humaine. On peut constater ses effets dès le *Doryphore* (« Porteur de lance ») du sculpteur grec Polyclète (actif v. 450-415 av. J.-C.), que l'on connaît grâce à des copies romaines en marbre (page de droite) du bronze original perdu. Au lieu de montrer le jeune athlète dans une pose symétrique, regardant droit devant lui, comme les statues égyptiennes ou grecques plus anciennes, Polyclète fait

basculer le poids sur la jambe droite, si bien que l'épaule droite se trouve un peu plus basse que la gauche, tandis que la jambe gauche, pliée au genou, avec le pied à peine soulevé, crée une torsion très souple. Ce mouvement traverse tout le corps, en faisant tourner l'axe vertical de la colonne vertébrale. Même si l'on ne possède que des copies des œuvres de Polyclète et seulement des fragments de ses écrits, ils ont profondément influencé la pratique et la théorie de la sculpture.

Comme d'autres procédés issus de la Grèce antique et repris par les Romains, le *contrapposto* fut passionnément réinterprété par les sculpteurs italiens du début du ^{xv}e siècle. Alors que les statues

médiévales avaient souvent des poses rigides conçues pour être vues de face, le *Saint Marc* de Donatello combine l'iconographie chrétienne traditionnelle et le hanchement antique, réalisant une des synthèses novatrices de la Renaissance italienne. Un siècle plus tard, Michel-Ange poussait le *contrapposto* jusque dans ses limites en taillant dans le marbre des corps dont les membres et les torsos s'étirent et se tordent, en proie à une véritable agitation, comme en témoigne le *Captif* dit *L'Esclave rebelle* (v. 1513-1516), sculpté pour la tombe du pape Jules II.

Au ^{xix}e siècle, le hanchement était devenu une convention de la statuaire des héros nationaux, sur les places publiques du monde entier. Cependant, malgré l'importance de ses associations avec l'équilibre et la sérénité de l'art grec ou avec l'énergie contrôlée des poses de Michel-Ange, il restait des possibilités de réinterprétation. Le sculpteur Auguste Rodin, ce que le ^{xix}e siècle produisit de plus proche de Michel-Ange, utilisa le *contrapposto* pour donner une touche de sensualité brute et cependant poétique à *L'Âge d'airain* (1877). Le torse de bronze du jeune homme pivote avec fluidité, tandis qu'il lève les bras, ce qui le distingue de ses modèles grecs. Avec des sculptures à une échelle plus réduite, des peintres tels qu'Edgar Degas ou Henri Matisse ôtèrent au hanchement de sa pesanteur et saisirent le mouvement avec plus de légèreté. Pour les artistes de la fin du ^{xx}e siècle tels que Bruce Nauman, qui s'est filmé marchant en *contrapposto* (à gauche), c'était un cliché à démonter. ■





IDÉE N° 12

LA PROPAGANDE

Même si le mot « propagande » provient du nom d'un concile du XVII^e siècle par lequel l'Église catholique voulait « propager la foi » au-delà des océans, le pouvoir de persuasion des arts visuels a été mobilisé par les élites dirigeantes au cours de l'histoire, des rois assyriens aux États totalitaires modernes.

Comme ce sont en général les élites dominantes d'une société qui passent commande des œuvres d'art conçues pour être vues par le public, celles-ci visent souvent à endoctriner. Bien loin de corrompre les artistes ou de les contraindre, les exigences de la propagande peuvent faire naître des œuvres exceptionnelles, du moins quand on les observe depuis une distance géographique ou chronologique qui permet que leur message ne soit plus imposé par la force. Quand un État ou une religion passe commande d'une œuvre, de l'Antiquité à nos jours, l'ensemble du processus de création est soumis aux règles et aux besoins de la propagande. Le choix des sujets est contrôlé pour que les œuvres « collent » au message.

Du XVI^e au XIX^e siècle, les artistes européens furent constamment employés pour fabriquer des images qui légitimaient les dynasties royales ou aristocratiques en utilisant des références antiques ou mythologiques ou en déployant de pures splendeurs visuelles. Les tableaux que Pierre Paul Rubens consacra aux dynasties espagnole, anglaise ou française (ci-contre) du XVII^e siècle fonctionnaient à peu de chose près de la même manière que les portraits de propriétaires terriens de l'aristocratie peints par Joshua Reynolds au XVIII^e ou la représentation de Napoléon en héritier de l'Empire romain par Jacques-Louis David après la Révolution. En pratique, l'indépendance artistique et les contraintes

imposées par les besoins de propagande des commanditaires se combinaient souvent efficacement, dans la mesure où ces derniers pouvaient préférer des créations dont l'audace étonnait le public. Si Michel-Ange insista pour être laissé entièrement libre dans la réalisation des œuvres commandées par le pape Jules II, le plafond de la chapelle Sixtine ou le tombeau du souverain pontife, cela n'empêcha pas ce dernier d'obtenir un résultat qui dépassait ses attentes en matière de propagande.

La dépendance des artistes envers les commandes des puissants choque l'opinion moderne selon laquelle l'art véritable va forcément de pair avec la contestation du pouvoir en place ; pourtant le XX^e siècle en fournit encore des exemples. Après la révolution russe de 1917, le mouvement artistique des suprématistes s'aperçut que le langage visuel abstrait qu'il avait développé pendant la décennie précédente s'adaptait très bien à la propagande du nouveau pouvoir soviétique (page de droite). L'affiche d'El Lissitzky *Battez les Blancs avec le triangle rouge* (1919-1920) emploie les formes géométriques « pures » inventées par Kazimir Malevitch, pour exhorter les communistes (le triangle rouge) à vaincre les tsaristes (les Blancs) lors de la guerre civile.

Pendant la guerre froide, l'abstraction fut de nouveau mobilisée pour la propagande, mais cette fois au service des États-Unis. La CIA finança en effet à l'échelon international la promotion de



EN HAUT : Les sculpteurs égyptiens qui représentaient le pharaon frappant des ennemis minuscules, comme Thoutmosis III sur ce mur de temple à Karnak, n'adhéraient pas forcément à sa politique, mais travaillaient dans le cadre de conventions qui ne possédaient pas de langage pour la contestation.

CI-DESSUS : Rubens, peintre d'une grande originalité, a consacré la majeure partie de sa carrière à élaborer une mythologie sensuelle du pouvoir. Ici, Marie de Médicis, future reine de France, débarque à Marseille, entourée d'anges et de divinités marines.

PAGE DE DROITE : En mettant le suprématisme au service du nouvel État soviétique, El Lissitzky promouvait l'idée qu'avec Lénine, la société communiste repartait sur des bases neuves et simples, comme l'art moderne.

l'expressionnisme abstrait, parce qu'il était supposé incarner l'équivalent visuel des idéaux chers aux Américains (et donc anticommunistes), la libre entreprise et l'individualisme viril. Si les artistes ne créaient pas leurs œuvres dans cette optique, leur carrière en bénéficia tout de même, ainsi que celle de leurs galeries. ■

ПРОЛЕТАРИИ





IDÉE N°13

LE BRONZE À LA CIRE PERDUE

Le moment où les hommes apprirent à fabriquer des outils et des armes en coulant du bronze liquide dans des moules de sable ou de terre cuite, constitua un tournant de la préhistoire. Plus tard, une amélioration de cette technique baptisée « fonte à la cire perdue » permit aux bronziers de couler des objets de grande taille, dont des statues, avec des détails précis.

Le procédé à la cire perdue fut inventé par des métallurgistes du Proche-Orient au IV^e millénaire av. J.-C. Sous sa forme la plus simple, la fonte à la cire perdue directe, un modèle en cire est gainé d'argile, ce qui compose le moule. Le moule est ensuite cuit, puis la cire fondue, avant de couler le bronze qui épouse alors la forme du modèle. Dans la technique plus complexe, indirecte, qui fut utilisée par les sculpteurs grecs pour réaliser des statues grandeur nature, on réalise un moule négatif d'un modèle.

Ce dernier est ensuite recouvert d'une fine couche de cire, puis garni d'un noyau d'argile. Une fois la cire éliminée, le métal en fusion est introduit entre le moule et le noyau par des canaux et l'on obtient une version creuse en bronze du modèle original. Les objets les plus grands étaient en général fondus en plusieurs parties assemblées ensuite par soudure. Ce procédé est encore celui qui sert à fondre des sculptures en bronze (terme générique pour tous les alliages au cuivre).



des de façon. Même lorsqu'ils sont exposés dans un musée, où elles sont détachées de leur contexte réel original, ces statues de bronze promettent d'être éternelles. Elles démontrent une maîtrise technique qui rappelle celle des bronzes grecs antiques.

En fait, à l'époque, l'équilibre et la vitalité du Spidre Couple (« Couple d'oiseaux », 2015) de Louise Bourgeois reposent sur les propriétés de la fonte de bronze qui avait déjà permis aux sculpteurs de la Grèce antique de donner à leurs statues des postures naturelles que le marbre n'aurait pas autorisées.

La fonte à la cire élargit la palette des postures réalisables. La résistance du bronze permettait en effet de créer des figures debout ou en mouvement, sans support. La position de la statue de Zeus ou de Poséidon du cap Artémision, aux deux bras tendus, prête à lancer un éclair, aurait été impossible en pierre. Si peu de bronzes grecs anciens ont survécu, ils révèlent une maîtrise technique jamais égalée, en particulier dans la sculpture de personnages. Les deux guerriers baptisés les Bronzes de Riace (v. 450 av. J.-C.), peut-être sculptés par Phidias pour le sanctuaire d'Apollon à Delphes, présentent des différences subtiles, l'un représentant un jeune homme et l'autre un homme d'âge mûr. Comme le poète Virgile le nota au I^{er} siècle av. J.-C., les statues de bronze sont parfois « animées d'un souffle plus délicat ».

En Afrique de l'Ouest, où le travail du métal possédait des affinités avec le sacré, les Yorubas utilisèrent, du XI^e au XV^e siècle, la fonte à la cire pour des effigies de rois. Les têtes de bronze trouvées dans la ville sacrée d'Ife, dans le sud-ouest du Nigeria, sont d'un réalisme troublant.

Les sculpteurs contemporains ont utilisé la fonte à la cire perdue pour explorer l'interaction entre la masse et la surface. L'Oiseau dans l'espace (1923-1940) de Constantin Brancusi, ancré dans le sol, défie pourtant la pesanteur. Posées sur la pointe de leurs pattes noueuses, les gigantesques araignées en bronze de Louise Bourgeois possèdent une présence alerte et perturbante. ■

1. Virgile, *Énéide*, chant VI, trad. A.-M. Bonnet et J. Poirier, Bibliothèque Classica Selecta, Bruxelles, 1999-2001.

IDÉE N°14

LE PAPIER

Inventé en Chine il y a plus de deux mille ans, le papier est l'un des matériaux artistiques les plus polyvalents. Les artistes l'ont employé en deux dimensions pour la peinture, le dessin, la calligraphie, la **gravure** ou le **collage**, mais aussi pour des sculptures ou des créations conceptuelles.

En tant que support artistique, le papier présente deux grands avantages : il combine la résistance avec la légèreté et il est peu coûteux à fabriquer. Avant l'invention du papier, les artistes utilisèrent des matériaux à base de végétaux tels que le papyrus, et des textiles, dont la soie. L'apparition du papier multiplia les possibilités puisque le format des feuilles est virtuellement illimité, comme le sont les textures, le grammage ou les couleurs.

La fabrication artisanale du papier a peu changé depuis son invention. Il est réalisé à partir de fibres végétales, provenant de la pulpe de bois ou de tissus. Les fibres sont mélangées dans l'eau puis séchées, et elles forment des feuilles plates. Les feuilles peuvent ensuite être

couvertes d'une couche destinée à les étanchéifier, de la colle de peau par exemple.

La diffusion des techniques de fabrication du papier à partir de la Chine fut davantage liée à l'histoire de l'écriture et de l'imprimerie qu'à celle des arts visuels. D'abord utilisé pour des documents et des textes sacrés bouddhistes, il ne fut adopté que plus tardivement par des artistes, tels que les peintres lettrés de la dynastie Song (960-1279). Dès le VIII^e siècle, on produisait du papier au Japon. Sa longévité (du moins quand il reste au sec) et la possibilité de le fabriquer en grandes feuilles conduisirent à l'utiliser comme matériau pour la construction intérieure et pour des éléments décoratifs de grande taille, comme les paravents qui pouvaient être peints de vastes **paysages** ou de scènes historiques.

Le papier atteignit l'Europe dès le XI^e siècle, en suivant les routes commerciales entre l'Asie et le monde musulman, qui comprenait à l'époque une partie de l'Espagne. À la fin du XIV^e siècle, on en confectionnait en Italie, en France et en Allemagne. Cependant les scribes et les artistes européens tardèrent à l'adopter pour remplacer le parchemin. L'essor de l'imprimerie, l'invention des caractères mobiles et la diffusion du livre à partir du XV^e siècle reposaient sur le papier. Les importantes quantités requises stimulèrent ainsi le passage de l'artisanat à l'industrie.



Le papier joua encore un rôle capital dans le développement de la **photographie** au XIX^e siècle, puis dans plusieurs mouvements importants de l'art occidental du XX^e siècle. Avec « les papiers collés » qu'ils inventèrent vers 1912, Georges Braque et Pablo Picasso placèrent le collage au centre de la pratique artistique contemporaine, exploitant toute une gamme de dérivés du papier, dont le papier peint, les emballages commerciaux et les journaux. Les dadaïstes en firent un mode d'expression privilégié.

“La fabrication artisanale du papier a peu changé depuis son invention.”



Des surréalistes, dont Max Ernst, utilisèrent également le papier à des fins expérimentales, par exemple avec la technique qu'Ernst appelait « décalcomanie » et qui consistait à appliquer une feuille sur une surface encrée ou peinte, puis à l'enlever et à utiliser les formes et les textures qui en résultaient pour une peinture. L'art conceptuel fut grand consommateur de pages manuscrites ou imprimées, et dans l'œuvre de Joseph Beuys, de papier taché de cire, de graisse et de fluides corporels.

En 1995, l'artiste minimaliste anglais Martin Creed, futur lauréat du prix Turner, exposa *Work N° 88* (« Œuvre n° 88 »), une feuille de papier A4 chiffonnée en 1 boule. ■

PAGE DE GAUCHE : À partir de 1958, le sculpteur d'origine bulgare Christo développa le concept d'« emballage » qui subvertissait la continuité entre la masse sculpturale et la surface. Parti d'œuvres de taille réduite, comme ce *Surface d'emballage* (1959), Christo s'intéressa rapidement à des projets monumentaux.

CROQUIS : L'administrateur et lettré chinois Zhao Mengfu (1254-1322) était aussi peintre et calligraphe. Il utilisait le papier comme support pour toutes ces activités, dont cette encre qui représente un bélier et une chèvre de manière très vivante.

[illegible]

IDÉE N° 15

LA COMMÉMORATION

La médiation entre les morts et les vivants est une fonction que l'art a remplie dans toutes les sociétés. Un monument commémoratif ne sert pas seulement à entretenir le souvenir des morts, il leur procure aussi une présence physique continuée dans le monde des vivants.

L'artiste allemand Albrecht Dürer estimait que l'art avait deux buts principaux, servir l'Église et préserver le souvenir de l'apparence des individus après leur mort. La capacité de l'art à transcender la mort, un thème développé par le poète latin Horace, inspira quantité de poèmes à la Renaissance. Mais la relation entre l'art et la mort dépasse la simple préservation d'un message ou d'une apparence. Dans les nécropoles étrusques, dont les tombes s'alignaient au long de véritables rues, comme des maisons, l'art apportait des images de vie dans les « cités des morts ». Le sarcophage en terre cuite de Cerveteri (ci-dessus), constitué de l'effigie d'un couple grandeur nature accoudé sur un lit de banquet, qui s'éteint et partage la nour-

riture, semble tenir pour acquis le fait que les défunts profitent d'une existence parallèle à celle des vivants et que l'art les y aide.

L'art commémoratif peut aussi être un moyen de transmettre quelque chose d'une génération à l'autre, un pouvoir spirituel par exemple. Ainsi, les mâts *bis* fabriqués à partir d'un arbre placé tête en bas par les Asmats de Papouasie-Nouvelle-Guinée (ci-dessous) sont sculptés d'effigies de personnages morts depuis peu ; ils les représentent lors de fêtes funéraires. Quand la fête est finie, on laisse le poteau pourrir, pour que l'esprit du mort féconde le sol.

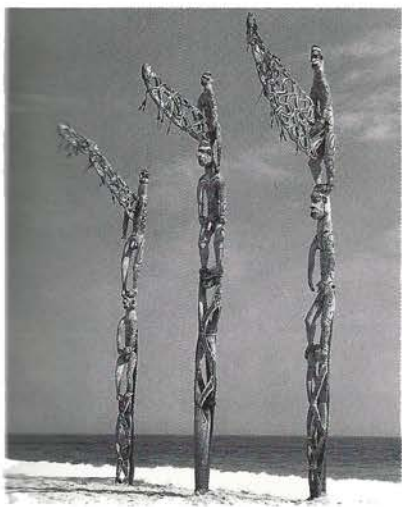
Jusqu'au ^{xx}e siècle, les monuments commémoratifs concernaient essentiellement des individus ou des familles appartenant à l'élite. Les tombes du Moyen-Orient, celles des civilisations méditerranéennes, les tombeaux des empereurs de Chine, les mausolées des papes ou des aristocrates de la Renaissance italienne et les innombrables statues érigées au ^{xix}e siècle sur les places ou dans les cimetières relèvent tous de cette catégorie. La capacité de l'art à sauvegarder la mémoire collective représente un développement plus récent : elle coïncide avec les guerres de masse du ^{xx}e siècle qui frappèrent toute la population civile. L'idée qu'une nation doive rendre hommage aux combattants du rang tombés pour la patrie prit racine après la Première Guerre mondiale, sous la forme de monuments aux



EN HAUT, À GAUCHE : Le Vietnam Veteran's Memorial de Maya Lin porte les noms de tous ceux qui moururent ou disparurent pendant la guerre du Vietnam, de 1956 à 1975. Les personnes qui les lisent voient leur reflet dans la surface de granit poli.

EN BAS, À GAUCHE : Avec les mâts bis des Asmats, la commémoration fonctionne à un moment particulier, au cours d'un rituel, et pas comme un monument destiné à conserver le souvenir des morts pour les générations futures, à la manière des portraits ou des statues européennes.

CI-DESSUS : Les sculptures et les peintures funéraires étrusques sont, de tous les types de monuments aux morts, ceux qui rappellent le mieux les plaisirs de la vie. Sur le sarcophage en terre cuite de Cerveteri près de Rome (v^e siècle av. J.-C.), un couple semble se détendre en bonne compagnie.



morts locaux ou nationaux qui sont, pour la plupart, des exemples d'art officiel sans éloquence.

Prenant conscience des réactions de plus en plus mêlées de leurs populations face aux conflits, les États occidentaux construisirent des monuments conçus comme des lieux de recueillement plutôt que comme des exhortations à honorer les morts. Le Vietnam Veteran's Memorial de Maya Lin (1982, page de gauche) sur le National Mall à Washington, ou le mémorial de la Shoah (2000) de Rachel Whiteread à Vienne fonctionnent aussi bien à l'échelle du gros plan, favorisant une méditation individuelle, qu'à celle du monument traçant un repère dans la ville. Avec ces monuments, l'art rêve un instant qu'il saura rendre les gens plus attentifs, plus sereins et moins violents ; ce qui constitue l'équivalent, à l'ère capitaliste tardive, de la croyance chez les Asmats selon laquelle les vertus spirituelles communiquées par un mémorial physique favoriseraient la stabilité de la communauté. ■

IDÉE N° 16

LA SCULPTURE ARCHITECTURALE

La sculpture architecturale, qui s'intègre à un édifice, brouille les limites entre la masse inerte du bâtiment et ce qui se passe à l'intérieur ou autour de lui.

En racontant des histoires, en concrétisant des symboles, ce type de sculpture permet aux passants de se souvenir d'un bâtiment et de s'attacher à son architecture.

Les édifices qui offrent suffisamment de surfaces délimitées ont suscité une grande variété de sculptures, adaptées à leur architecture. Dans les temples grecs, la partie de l'entablement (au-dessus des colonnes), appelée la frise, était souvent décorée de personnages en relief. Une série de panneaux rectangulaires, les métopes, subdivisions de la frise, offrait un espace idéal pour découper un mythe en épisodes, comme en témoignent les travaux d'Hercule représentés sur le temple de Zeus à Olympie au V^e siècle.

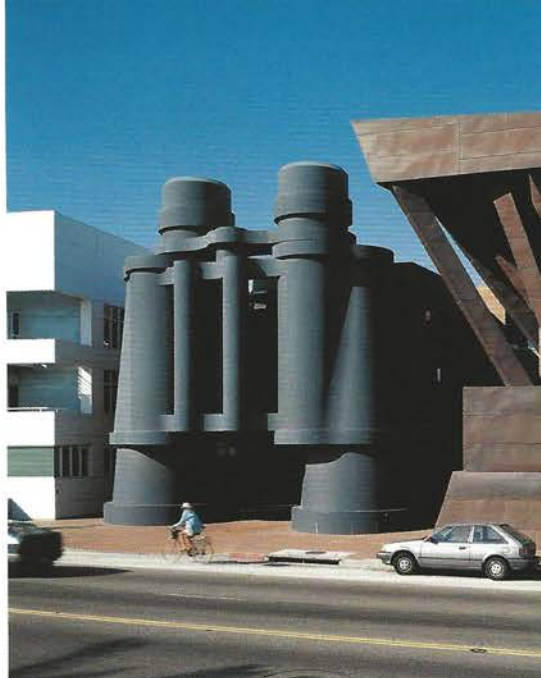
Le défi posé par le remplissage de l'espace triangulaire du tympan délimité par le toit aboutit à la création des groupes sculptés les plus ambitieux de l'art grec. Les artistes devaient concevoir une composition unique qui converge depuis les deux angles aigus jusqu'au sommet du triangle. Phidias inventa pour le tympan est du Parthénon une représentation de la naissance d'Athéna, la déesse à laquelle le temple était consacré. Pour régler le problème des coins, il déploya une vaste composition cosmologique dans un espace architectural réduit : au sud, les chevaux du dieu du soleil Hélios montaient de la mer, à l'opposé le chariot de la déesse de la lune Séléné y descendait.

Quelques temples grecs possédaient des colonnes sculptées en forme de personnages masculins, les atlantes, qui transformaient également un bâtiment

en métaphore cosmologique, en rappelant le titan Atlas qui portait la voûte céleste. Leurs versions féminines, les caryatides, soutiennent le porche sud de l'Érechthéion à Athènes. L'interaction entre la sculpture et le bâtiment y est à la fois subtile et essentielle : sur ces personnages gracieux repose un poids conséquent et c'est sur la partie la plus délicate, leur cou, que porte l'essentiel des forces.

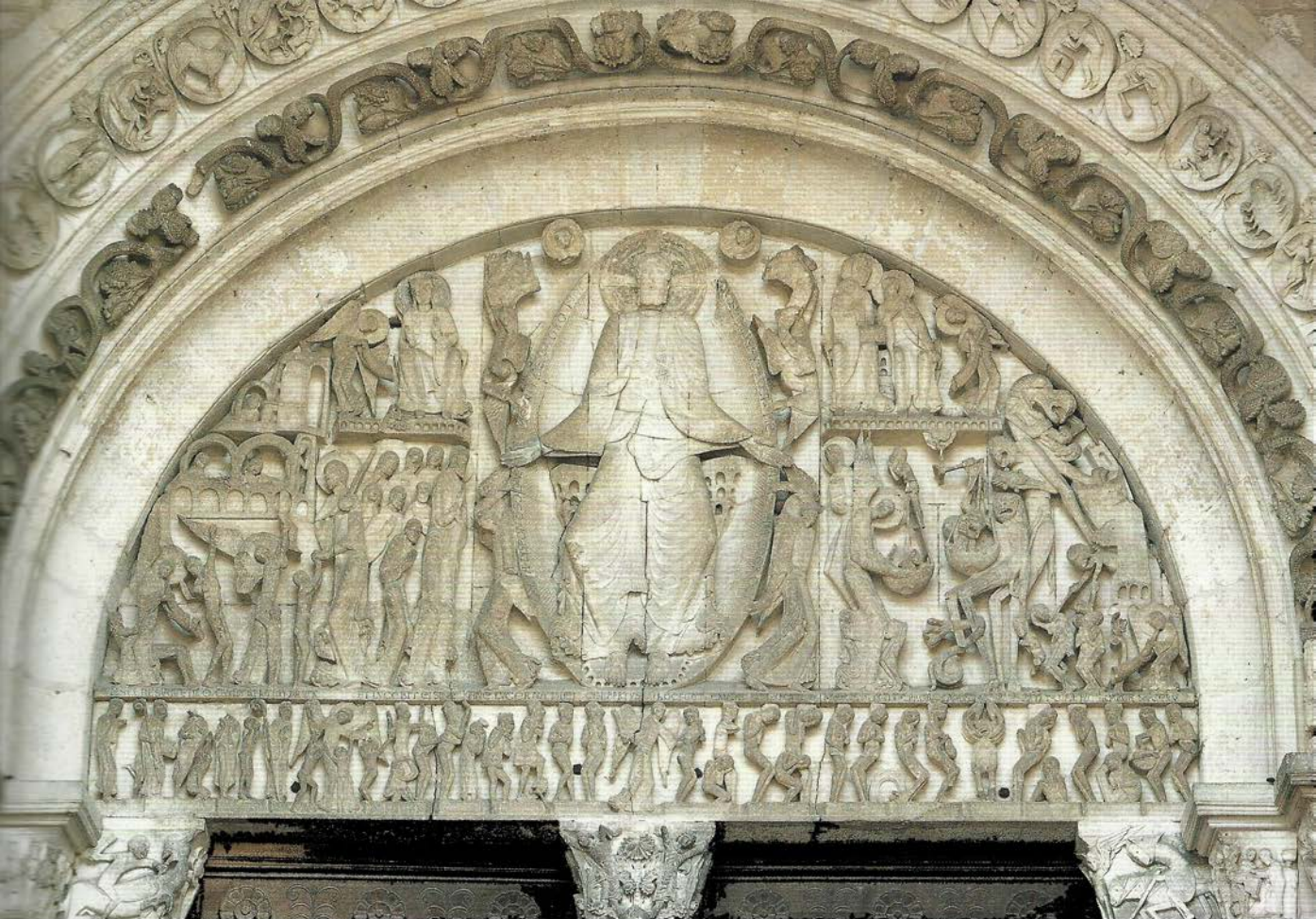
Les sculptures extérieures permettent aux visiteurs de ressentir l'atmosphère de l'intérieur d'un édifice bien avant d'en passer la porte. Les cathédrales du Moyen Âge étaient des monuments hautement spectaculaires : elles avaient pour vocation d'héberger une scène où se jouait régulièrement le drame du dernier repas du Christ. La sculpture contribuait au spectacle, elle ne se contentait pas de l'illustrer. Sur la représentation du Jugement dernier due au sculpteur bourguignon Gislebertus, dans le tympan qui domine le porche ouest de la cathédrale d'Autun (page de droite, en haut), les saints et les pécheurs, massés autour du Christ, ne permettent pas de douter de l'importance de l'enjeu.

Avec le développement de la construction en fonte, au XIX^e siècle, puis du verre et de l'acier renforcé au XX^e siècle, les reliefs sculptés marquèrent une volonté d'archaïsme. Les bas-reliefs d'Eric Gill (1931), au-dessus de l'entrée de la Broadcasting House à Londres, proclamaient



Oldenburg et Van Bruggen concurent cette paire de jumelles géante pour relier entre elles deux structures très différentes au sein du Chiat/Day Building à Los Angeles. L'intérieur offre deux salles en hauteur.

qu'il fallait être calme et sérieux pour entrer dans le quartier général de la BBC, puisque c'était une cathédrale de la communication moderne. Pendant la majeure partie du XX^e siècle, le modernisme bannit toute forme de décorations sculptées, mais dans les années 1970, la réaction postmoderne renoua avec elles d'une manière entièrement inédite. Le Chiat/Day Building à Los Angeles (1985-1991, ci-dessus), conçu par Frank Gehry, qui incorpore une colossale paire de jumelles de Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen, ou bien le musée Guggenheim de Bilbao (1997) sont conçus tout entiers comme des sculptures : leur forme allie signification et fonctionnalité. ■



“L’interaction entre la sculpture et le bâtiment est à la fois subtile et essentielle.”

CI-DESSUS : Le sculpteur Gislebertus travailla vraisemblablement dix ans, à partir de 1125, sur l’église Saint-Lazare (aujourd’hui la cathédrale d’Autun). Son Jugement dernier impose une vision terrifiante et magistrale du choix qui s’offre à chaque chrétien.

CI-CONTRE : Ces gracieuses silhouettes qui remplacent les habituelles colonnes cylindriques pour soutenir le porche sud de l’Érechthéion (v. 421-405 av. J.-C.) à Athènes soulignent la dimension féminine du temple qui hébergeait une statue d’Athéna, déesse protectrice de la ville.





Ceci n'est pas une pipe.

Magritte

CI-DESSUS : Dans un alphabet traditionnel pour enfant, cette image serait simplement légendée « pipe ». Parce que nous sommes conditionnés à associer mot et image, le propos de Magritte crée une tension subversive.

CI-DESSOUS : Bas-relief du palais de Palenque au Mexique (644), avec des glyphes mayas sur la droite. Les savants eurent du mal à accepter que des motifs de têtes humaines et animales correspondent à des syllabes.



Le déchiffrement des signes

IDÉE N° 17

LE MOT COMME IMAGE

L'écriture apparut en Mésopotamie il y a plus de 5 000 ans, lorsque les images se transformèrent en mots. On adapta progressivement des représentations schématisées de choses ou de concepts pour créer les signes abstraits des premières écritures cunéiformes. Suivant un cheminement inverse, les artistes fabriquent des images à partir de la langue écrite, s'appropriant les significations qu'elle véhicule.

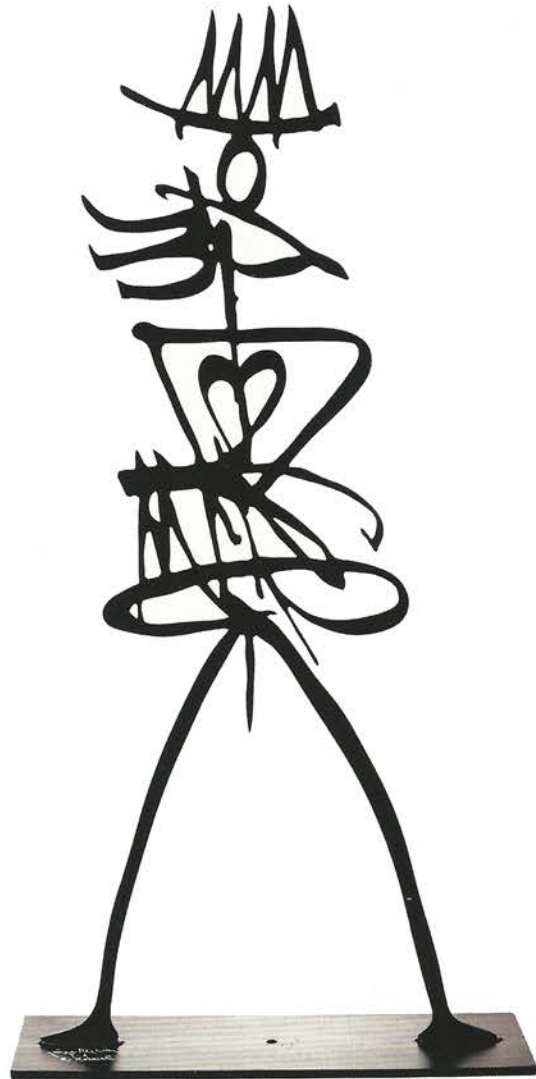
La frontière entre le mot et l'image est beaucoup moins nette que la pensée occidentale contemporaine ne le suggère en hiérarchisant le texte qui porte le contenu et l'image qui se contente d'illustrer. Pourtant, la notion de « lecture de l'image » est devenue un lieu commun, ce qui constitue un aveu implicite de la capacité des images à communiquer un message. Cela dépend beaucoup de la connaissance que le lecteur-spectateur possède des codes spécifiques. Pour ceux qui sont incapables de déchiffrer les caractères cunéiformes, par exemple, le signe vaguement triangulaire qui signifie « vache », dérivé d'un dessin simplifié d'une tête de vache, n'évoque qu'un symbole abstrait, une image concise et élégante qui pourrait désigner n'importe quoi. Les glyphes mayas, à l'inverse, conservèrent leur qualité picturale pendant des siècles, alors qu'ils étaient un système de notation phonétique.

La plupart des glyphes mayas primitifs proviennent de sites religieux, comme le temple des Inscriptions à Palenque, au Mexique. Il existe en fait un lien profond entre le sacré et l'inscription, et une véritable porosité entre le mot et l'image. Le débat à propos du mot et de l'image n'a jamais été aussi aigu que pendant la controverse chrétienne de l'iconoclastie aux VIII^e et IX^e siècles (voir p. 46-47). Le verbe grec *graphein*

signifie à la fois « écrire » et « dessiner » et le patriarche iconophile Nicéphore soutint que « dans l'icône et dans l'Écriture, l'objet est identique, et c'est le même récit que l'on voit figuré dès l'origine¹ ».

La phrase pourrait s'appliquer à la transformation des mots en icônes ou en images, dans le manuscrit enluminé de la même époque, le *Book of Kells* (« Livre de Kells »), dont la première page montre une version extraordinairement élaborée du chrisme, le monogramme qui regroupe les deux premières lettres grecques du mot Christ. L'enluminure transforme un signe abstrait en spectacle visuel, tout en évoquant une richesse spirituelle et non matérielle. Dans l'architecture et l'art religieux musulmans, pour lesquels les images figuratives sont prosrites, les mots devinrent un motif décoratif de première importance, comme en témoignent les magnifiques mosaïques du porche de la mosquée du Shah à Ispahan (1611-v. 1630). En donnant aux mots du volume, l'artiste algérien contemporain Rachid Koraichi transforma des textes soufis et des poèmes arabes en sculptures de métal (à droite).

La culture occidentale du XX^e siècle s'ouvrit à des préoccupations laïques sur l'essence et les limites du langage. Les surréalistes construisirent leurs pratiques sur la théorie freudienne, selon laquelle les mots dissimulent le sens



Beaucoup d'artistes originaires du monde arabe ont construit des œuvres à partir de la calligraphie arabe. La série de sculptures métalliques de Rachid Koraichi intitulée *Les Priants* (2008) suggère que les mots modèlent les gens qui les utilisent.

tandis que les images oniriques révèlent la vérité. Les mots « Ceci n'est pas une pipe » dans *La Trahison des images* (1929) de René Magritte plongent l'observateur dans la perplexité : que croire, le mot ou l'image ? Puis on se rend compte que les images ne coïncident pas avec les choses qu'ils représentent. Ceci est une image, pas une pipe. ■

1. Nicéphore I^{er} de Constantinople, *Discours contre les iconoclastes*, trad. M.-J. Mondzain-Baudinet, Klincksieck, Paris, 1989.

Matérialisation de l'esprit

IDÉE N° 18

LE VITRAIL

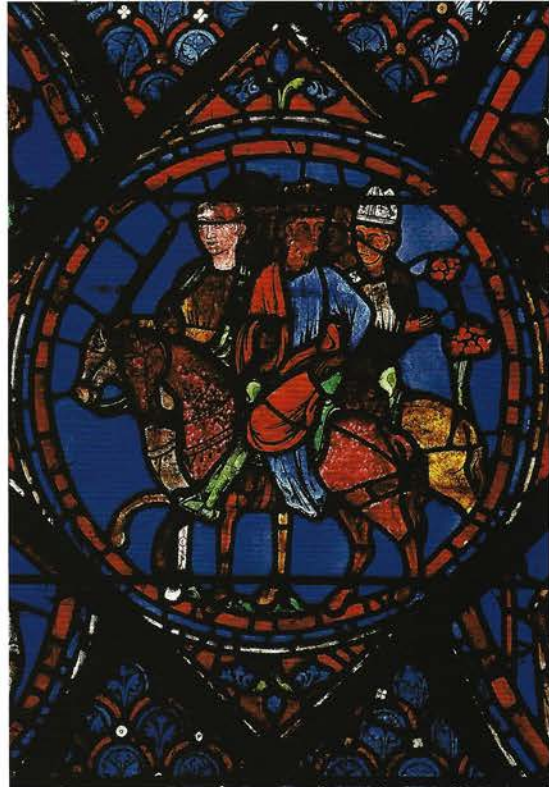
À la différence des autres supports artistiques en deux dimensions, les verres colorés ou vitraux exploitent directement la lumière au lieu de la refléter en surface. Au sein d'une architecture, les vitraux varient au gré de la lumière extérieure. Les motifs resplendent ; les espaces intérieurs sont baignés de couleur.

La coloration du verre par des oxydes métalliques introduits par accident ou intentionnellement dans le mélange en fusion fut réalisée dès l'Antiquité par les verriers. Cependant, le développement du verre peint, teinté par procédé chimique, ou du vitrail en tant qu'art à part entière ne se produisit que dans l'Europe médiévale. Deux facteurs l'expliquent : la signification profondément symbolique et mystique que le christianisme assignait à la lumière, mais aussi l'arc gothique qui changea la structure des édifices religieux et libéra de vastes pans de murs non porteurs sur lesquels on put ouvrir des fenêtres.

Au début du XII^e siècle, un moine artisan nommé Theophilus, peut-être le pseudonyme de l'orfèvre allemand Roger d'Helmarshausen, ajouta une méthode de fabrication des vitraux à son manuel *De diversis artibus* (« Sur les divers arts »). À peu près à la même époque, l'abbé Suger lança un programme de travaux à Saint-Denis, près de Paris : il souhaitait transformer l'église abbatiale en un monument voué à la prière. L'installation de vitraux à Saint-Denis et dans d'autres églises ou cathédrales gothiques ultérieures était explicitement liée au symbolisme biblique de la lumière et à l'énoncé cosmologique de Dieu dans le livre de la Genèse, « Que la lumière soit », mais aussi à la manière dont le Nouveau Testament appelle le Christ « lumière du monde ».

Les images construites à partir de morceaux de verre colorés pouvaient, comme les peintures murales et les mosaïques, représenter les saints et leurs histoires. Si beaucoup de vitraux médiévaux furent détruits par des iconoclastes ou par des guerres, les grands ensembles survivants, dont ceux de la Sainte-Chapelle à Paris, de la cathédrale de Chartres (ci-dessus), de la cathédrale de Canterbury ou de celle de York, possèdent une puissance expressive qui dépasse de loin celle de la peinture ou même de l'or et de la couleur des mosaïques. La lumière qui les traversait peignait l'intérieur à leurs couleurs, teintait la maçonnerie, les visages et les corps des paroissiens, et transformait l'atmosphère de l'édifice. En matérialisant l'esprit, sous les espèces de la lumière, les vitraux créaient une réalité spirituelle virtuelle.

La tentative de ressusciter au cours du XIX^e siècle, dans le contexte de la modernité industrielle, l'intensité de la vie spirituelle que l'on imaginait être celle du Moyen Âge suscita une renaissance du vitrail. Même si les méthodes de fabrication avaient peu changé depuis l'époque du traité de Theophilus, on différenciat désormais davantage l'artiste qui les concevait de l'artisan qui les exécutait. Augustus W. N. Pugin, William Morris et leurs contemporains saisissaient toutes les opportunités d'incorporer des vitraux dans des édifices profanes ou religieux, mais ces créa-

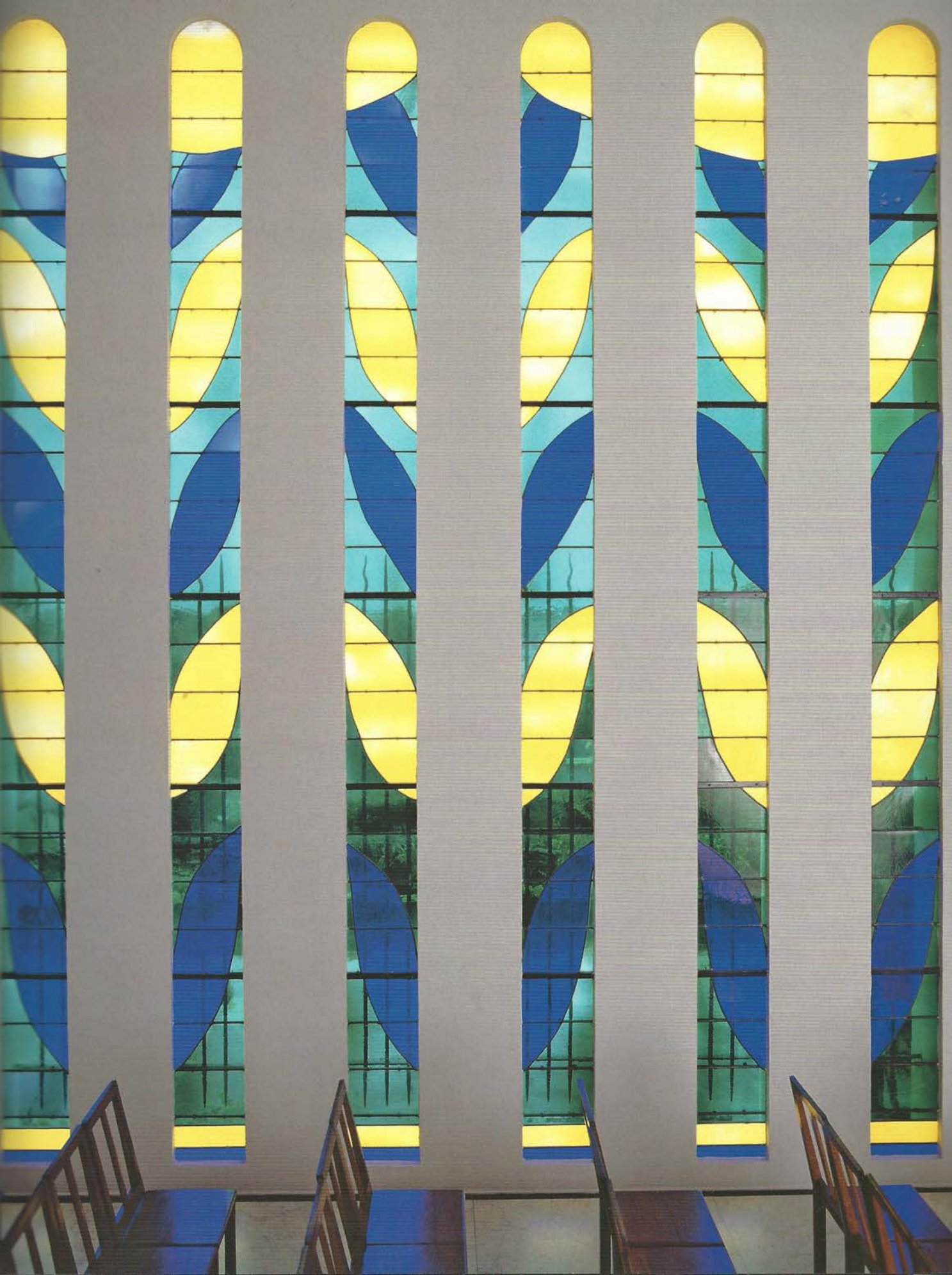


CI-DESSUS : Un vitrail de la cathédrale de Chartres (v. 1230) montre l'histoire du saint empereur des Romains Charlemagne. L'abbé Suger décrit la manière dont « la beauté de la maison de Dieu », à laquelle les vitraux participaient, menait ses pensées du matériel au spirituel.

PAGE DE DROITE : Matisse présentait les vitraux qu'il conçut pour la chapelle du Rosaire à Vence comme « l'aboutissement de toute une vie de travail » ; il écrivit : « L'expression spirituelle de leur couleur ne me paraît pas contestable. »

tions, aussi magnifiques fussent-elles, n'offraient que du passé revisité.

Ce fut l'importance accordée au verre dans l'architecture moderniste qui ouvrit un nouveau répertoire au vitrail, grâce à l'implication dans des projets architecturaux d'artistes tels que Georges Braque, Georges Rouault ou Marc Chagall. L'ensemble moderne le plus important est né de la collaboration entre Henri Matisse et le maître verrier Paul Bony pour les vitraux de la chapelle du Rosaire à Vence (page de droite). ■





L'aile droite à demi déployée de l'ange en trompe l'œil qui figure sur le diptyque de L'Annonciation de Jan Van Eyck (v. 1435) projette une ombre sur le cadre peint, comme si l'ange allait s'envoler, de manière à la fois miraculeuse et ludique.

IDÉE N° 19

LE CADRE

Le cadre sépare l'œuvre de son environnement. Il reproduit la perception que nous avons de l'espace quand nous passons physiquement ou mentalement d'un lieu à un autre, en franchissant une porte, en regardant par une fenêtre ou en soulevant le couvercle d'une boîte. Le cadre proclame que l'œuvre qu'il délimite est différente, particulière et précieuse.

Les cadres constituent une manière banale et conventionnelle de présenter les tableaux, les photographies, mais aussi les **reliefs sculptés**, les **installations** dans les galeries. Cependant, à l'une des extrémités de notre spectre chronologique, l'**art pariétal** ou les monuments en terre de l'époque préhistorique occupent des espaces qui ne sont fermés que par des limites naturelles. À l'autre extrémité, à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècle, des pratiques qui utilisent le **paysage comme matériau**, qui privilégient la performance ou s'exposent sur **Internet**, se réalisent là où elles ont lieu et définissent un espace réel ou virtuel par leur simple existence.

Les premiers cadres servaient à intégrer des œuvres dans un ensemble architectural et permettaient aux deux éléments d'interagir. Les sculptures des

temples grecs étaient encadrées par des éléments architecturaux; les peintures murales et les mosaïques romaines étaient entourées de bandeaux neutres ou décoratifs qui imitaient des moulures ou des ourlets. Dans la mesure où le cadre appartient à une structure fixe, l'art, quelle que soit son intention, reste à sa place. L'Antiquité connaissait aussi la peinture déplaçable, même si l'on ignore comment elle était encadrée ou transportée.

Dans les églises médiévales, on encadrait les tableaux pour les transformer en meubles imposants. Les retables étaient insérés dans des cadres sophistiqués qui reproduisaient les formes et les détails de l'architecture gothique en pierre. Installés au centre de l'église, ces cadres sculptés et dorés s'affirmaient en tant qu'objets précieux. Les cadres des images saintes insistaient aussi sur leur grande valeur spirituelle. Les icônes de l'art orthodoxe sont quelquefois entourées de cadres qui les sertissent comme des pierres précieuses ou semblent les inclure dans un reliquaire.

Avec le développement de la **perspective linéaire** au XV^e siècle, d'un point de vue conceptuel, le cadre devient une partie de la peinture. En explicitant le plan à travers lequel l'observateur plonge dans un espace illusoire, il trace les limites entre l'art et la vie; c'est une frontière sans laquelle les deux paraîtraient étrangement interchan-



EN BAS, À GAUCHE : Pour Howard Hodgkin, le cadre fait partie du tableau, comme en témoigne *Chez Max* (1996-1997). Hodgkin se dit « surpris que les cadres soient si peu utilisés dans l'art du XX^e siècle, parce qu'ils annoncent que l'objet pictural est [...] un objet ».

CI-DESSUS : Réalisé vers 1560 et conçu pour contenir une icône de la Vierge Hodégéttrie (« qui montre la voie ») et de l'Enfant Jésus, ce cadre en bois est couvert d'or, de pierres précieuses, de velours et d'émaux.



geables. En se libérant des conventions anciennes de la perspective, les artistes modernes créèrent une relation plus ambivalente avec les cadres. Comme le critique Clement Greenberg le soulignait, la **nature morte** cubiste semble occuper un espace qui se trouve devant le plan du tableau et non derrière lui, ce qui fait du cadre un élément aussi indispensable qu'il l'avait été pour Piero della Francesca. Au milieu du XX^e siècle, la conscience plus aiguë que le tableau est un objet dans l'espace, en réalité une sorte de sculpture plate couverte de formes et de couleurs, nourrit une certaine réticence envers les cadres et l'on exposa souvent de grandes toiles sans cadre. Dans les tableaux d'Howard Hodgkin (à gauche), le cadre ne se contente pas de délimiter l'image, il en fait partie intégrante. Comme la peinture déborde sur le cadre, c'est au mur alentour que revient le rôle de contenir et d'intensifier l'image. ■

Les peintres d'icônes, dont l'art reposait sur une pratique spirituelle, étaient souvent des moines, comme le Russe Andreï Roublev (v. 1360-1430). Sa Sainte Trinité (v. 1420) montre les trois anges vus par le prophète Abraham.



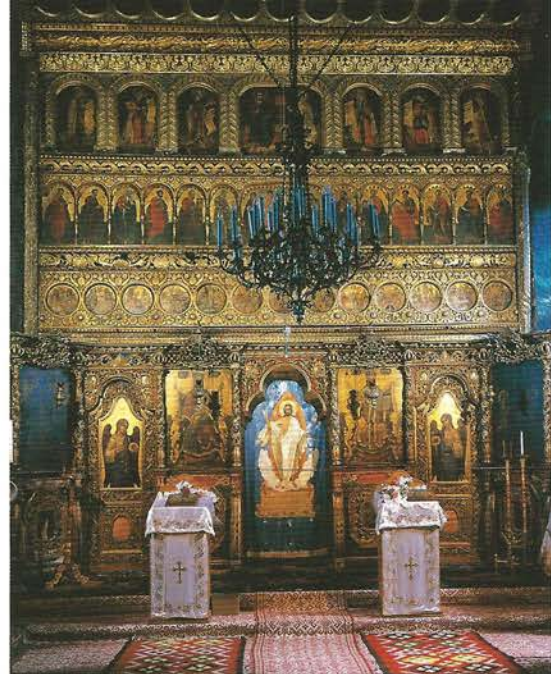
Le mot « icône », du grec *eikon* qui signifie « image », désigne une figuration d'un saint personnage dans la chrétienté orthodoxe. Support à la prière, l'icône repose aussi sur la conviction que la vérité spirituelle peut prendre une forme physique, communiquant à l'œuvre d'art une part de sacré.

Peut-on, doit-on représenter Dieu ou les saints sous forme d'image ? Les traditions judaïque et islamique s'y opposent, parce que les images risquent de se transformer en idoles et de détourner le culte à leur profit. Cet argument contre l'art religieux figuratif fut au centre de la violente controverse iconoclaste qui divisa le christianisme aux VIII^e et IX^e siècles. La victoire finale de la faction iconophile en 843 eut des conséquences importantes pour l'art occidental. Ainsi, jusqu'à la



Réforme protestante du XVI^e siècle, les églises continuèrent à être décorées de représentations peintes de personnages, obéissant à la tradition de l'art gréco-romain, et puisque l'Église était l'un des commanditaires les plus importants, les arts visuels conservèrent une forte dimension théologique.

« De la théologie en couleurs », écrivit le penseur russe Evgueni Troubetskoï pour définir les icônes. Si l'on ne représentait pas directement Dieu, le Christ, que saint Paul avait appelé l'icône (ou l'image) du Dieu invisible, la Vierge Marie, les saints et les personnages de la Bible y figuraient. Les premières icônes remontent aux débuts du christianisme et cet art est aujourd'hui toujours pratiqué en Grèce ou en Russie. La foi chrétienne et l'art sont reliés par un parallélisme solennel : de même que Dieu s'est incarné, « s'est fait chair » par le Christ, les grandes figures du christianisme deviennent physiquement présentes par l'icône. Mais étant donné la frontière plutôt floue entre l'incarnation dans un objet et l'idole, la croyance que l'on pouvait adresser des prières à une icône, qu'elle pouvait réaliser des miracles ou faire gagner une bataille, était assez répandue. Pour éviter de diluer ou de trahir la présence du saint personnage dans la peinture, les peintres d'icônes reproduisaient avec application des icônes pré-existantes. Rien n'était fait pour rendre les personnages, les décors ou l'action plus réalistes, au contraire. Les icônes



EN BAS, À GAUCHE : Cette icône du VI^e siècle, qui représente le Christ Pantocrator (« Tout-puissant ») dans le monastère Sainte-Catherine du désert du Sinaï, est la plus ancienne connue. Les yeux du Christ plongent tout droit dans ceux du spectateur, et la main droite trace une bénédiction.

CI-DESSUS : Dans les églises orthodoxes, comme celle du monastère de Moldovita en Roumanie, la congrégation se trouve séparée du chœur par une iconostase, écran de grande taille sur lequel un ensemble d'icônes est disposé et changé en fonction du calendrier liturgique.

dépeignaient une réalité surnaturelle, que l'on différenciait clairement des apparences ordinaires.

Tandis que la **mosaïque**, le **vitrail** et la **peinture murale** étaient des éléments fixes intégrés à l'architecture d'une église, les icônes représentaient une sélection de présences divines mobiles. Si les icônes au sens propre ne se comprennent que dans le cadre de la théologie orthodoxe, le fait d'être des images révérees et constamment reproduites les rapproche de l'art contemporain. Le **pop art** fit de « l'adoration » fétichiste de produits commerciaux et des célébrités l'un de ses thèmes principaux, comme en témoignent les séries répétitives qu'Andy Warhol consacra à Marilyn Monroe ou à Elvis Presley. Quel que soit le soin avec lequel on reproduit les icônes, leur signification et leur aspect varient selon l'époque, le lieu, l'artiste ou même l'observateur. C'est ce qu'établit avec humour Francis Alÿs, avec son installation *Fabiola* (2009), à la National Portrait Gallery de Londres, qui réunissait un assortiment de trois cents copies peintes du portrait populaire et mièvre de sainte Fabiola, dû au peintre français du XIX^e siècle Jean-Jacques Henner. ■

IDÉE N° 21

LA FABRICATION DES LIVRES

Inventé dans sa forme actuelle dès l'époque romaine, le livre s'est montré un support très fiable pour conserver et transmettre textes et images. Depuis l'invention du caractère mobile, les contributions des artistes, des illustrateurs et des graphistes ont conféré de la personnalité à un produit fabriqué en série, qui, de son côté, a fourni un nouveau public et de nouveaux contextes au travail de ces artistes.

Formés de pages rectangulaires cousues ensemble sous une couverture qui les protège mais permet de les feuilleter ou de les regarder une à une, les livres présentaient des avantages notables sur les anciennes méthodes concurrentes de stockage de l'information. Ils étaient solides, compacts, faciles à identifier même quand ils étaient rangés sur des étagères et plus commodes à compulser que les rouleaux de papyrus ou les piles de tablettes d'argile ou de cire. Les livres étaient également adaptés à la lecture en public ou à l'étude individuelle, et ils jouèrent un rôle capital dans la diffusion du christianisme, construit sur une sélection de textes disparates reliés ensemble pour constituer la Bible, d'après le mot grec *biblos*, « livre ».

Bibles, psautiers et autres textes copiés par les moines dans des pièces appelées *scriptoria*, dont sortirent la plupart des livres jusqu'à l'invention de l'imprimerie, témoignaient de la parole de Dieu, de la richesse des ressources de l'Église et fournissaient un réseau d'analogies qui nourrirent l'imagerie chrétienne. Ces livres, extrêmement coûteux à réaliser, supposaient l'abattage de nombreux animaux dont on utilisait les peaux, la préparation de couleurs à partir de minéraux dont le lapis-lazuli et l'or, et des mois de travail en commun de scribes et d'enlumineurs.

Les livres imprimés, apparus au XV^e siècle, changèrent tout cela. Leur fabrication revenait beaucoup moins cher que celle des manuscrits, et l'on pouvait en produire de nombreux exemplaires. Mais les lecteurs s'attendaient tout de même à y trouver des images. Or les artistes ne travaillaient plus directement sur la page, à remplir les blancs laissés par le scribe et à embellir le texte, mais réalisaient des gravures sur bois, puis sur cuivre pour répondre à cette demande. L'artiste illustrateur fut éloigné du processus de fabrication quand les graveurs professionnels réalisèrent à sa place la copie des peintures pour les reproduire dans les livres. Ces derniers devinrent les supports qui permettaient à leurs acheteurs de découvrir des œuvres d'artistes dont ils ne verraient peut-être jamais les originaux. Les livres illustrés permirent également de présenter le développement de l'art sous une forme historique, en réunissant des reproductions d'œuvres issues de diverses collections de telle manière qu'elles nourrissent un récit interprétatif qui n'aurait pas émergé si l'on avait considéré uniquement les œuvres d'art dans leur cadre réel, en dehors des expositions des musées.

Au XIX^e siècle, les éditeurs passaient fréquemment commande à des artistes pour communiquer une identité recon-



PAGE DE GAUCHE, EN HAUT : Les livres richement enluminés, tel le psautier de Macclesfield, réalisé dans l'est de l'Angleterre vers 1330, racontaient l'histoire sainte en mêlant texte et image d'une manière qui la théâtralisait. La lettrine « A » contient une représentation du roi David priant.

CH-DESSUS : *Volkszählung* d'Anselm Kiefer (« Recensement », 1990) est une bibliothèque pleine de grands livres réalisés en plomb, ce que l'on a interprété comme une métaphore du poids du livre, à la fois physique et spirituel, par comparaison à d'autres médias plus éphémères.

PAGE DE GAUCHE, EN BAS : En 1894, le jeune illustrateur Aubrey Beardsley devint le directeur artistique de *The Yellow Book*, un nouveau trimestriel culturel. La revue, réalisée en impression photomécanique, fit de Beardsley l'un des artistes les plus connus de l'esthétisme anglais.

naissable à leurs ouvrages. Les illustrations de John Tenniel pour *Alice au pays des merveilles* contribuèrent à transformer le récit fantastique de Lewis Carroll en classique de la littérature enfantine, tandis que les mises en page et les illustrations conçues par Aubrey Beardsley pour *The Yellow Book* (page de gauche, en bas) valurent à la revue une notoriété remarquable. Au XX^e siècle, artistes, graveurs et éditeurs collaborèrent pour créer des livres en tirage limité, dont la série de gravures d'Henri Matisse *Jazz* (1947) qui ne fut imprimée qu'à deux cent cinquante exemplaires. Plus récemment, Anselm Kiefer et d'autres revendiquèrent la notion de livre d'artiste et le transformèrent en créations multimédias qui synthétisaient la deuxième et la troisième dimension, conçues, comme les bibles médiévales, pour donner à un message une matérialité puissante (ci-dessus). ■

IDÉE N° 22

LE GROTESQUE

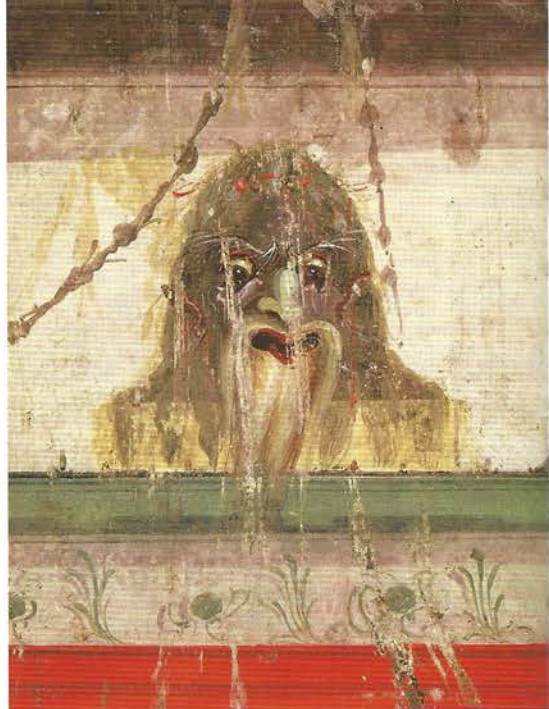
Le grotesque entre en jeu quand l'art transgresse délibérément les idéaux et les canons de la beauté. Sa fantaisie et son goût de l'exagération donnent forme à des merveilles et des horreurs qui semblent surgir d'un au-delà du monde visible, comme les animaux fabuleux des récits de voyage ou les tourments des damnés.

Le terme « grotesque » servit d'abord à désigner des **peintures murales** romaines quand on les redécouvrit au ^{xv}^e siècle dans les ruines de la Maison dorée, résidence de l'empereur Néron. Ces fresques grouillaient de motifs formés d'êtres mi-humains mi-animaux et d'entrelacs de feuillage. Parce que l'on prit d'abord la villa de Néron pour une caverne ou *grotto*, ses décorations étranges, si différentes du classicisme austère de la sculpture et de l'architecture romaines connues jusque-là, furent baptisées *groteschi*, grotesques. Cette confusion joua un grand rôle dans la genèse de l'idée de grotesque qui associe des images d'êtres extraordinairement déformés ou com-

posites avec un lieu obscur dans lequel les énergies que la société réprime, la sexualité, la dérision, la rébellion, les fantasmes de toutes sortes, s'expriment librement.

Pour employer une terminologie freudienne, la relation entre l'art classique et le grotesque renvoie à l'opposition entre le moi et l'inconscient. La collection éclectique de sculptures que possédait Freud comprenait une petite tête féminine aux traits grotesquement exagérés (ci-dessous). La caricature et les déformations permettent au grotesque d'énoncer des vérités dérangeantes sans les édulcorer. À l'opposé de l'ordre serein qui règne dans les représentations médiévales du paradis, l'enfer est peuplé d'un essaim confus de démons grotesques et d'âmes nues dont les contorsions douloureuses reflètent leurs transgressions.

On serait facilement tenté d'interpréter le triptyque du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch (1503-1504) comme une fable préfreudienne dans laquelle les plaisirs de la chair (le moi) s'équilibrent entre des scènes de paradis (le surmoi) et d'enfer (le ça). En réalité, les paysages irréels de Bosch orchestrent de manière moins tranchée douleur et plaisir : le peintre recourt à des formes aussi bien grotesques qu'idéales pour peindre la richesse de la création divine. Quand le grotesque se manifeste, il entretient en général une relation d'opposition à



EN BAS, À GAUCHE : Avec cette tête grotesque en terre cuite (entre 100 av. et 100 apr. J.-C.) qui appartenait à la collection de Sigmund Freud, l'art profère ce qu'il est défendu de dire en public, comme un enfant qui laisserait échapper : « Je ne t'aime pas, tu es laid. »

CI-DESSUS : Expressions du grotesque. La redécouverte de certaines fresques, dont ce visage masqué de la maison d'Auguste à Rome (entre 25 av. et 100 apr. J.-C.), révéla une facette de l'art classique d'une étrangeté très inattendue.



l'idéal. Tandis qu'un artiste classique comme Raphaël disait combiner les traits de plusieurs belles femmes pour construire une image de la beauté idéale, les démons composites de la gravure d'Albrecht Dürer *Saint Michel terrassant le dragon* (1498) représentent la laideur idéale, celle du péché.

Les formes idéales, comme les têtes des statues grecques, nous convainquent que la vie réelle devrait leur ressembler. Le grotesque provoque des réactions plus ambiguës, fascination horrifiée ou adhésion involontaire. Tandis que l'idéal intègre des règles et un ordre, le grotesque transgresse les limites et brouille les différences : la sirène est à la fois femme et poisson, chaude et froide, désirable et mortifère. Dans la culture visuelle du ^{xxi}^e siècle, cette ambivalence le rend moins exploitable commercialement que les conventions de la beauté idéale, mais il nourrit l'industrie du divertissement, ses dessins animés, ses films d'horreur ou fantastiques. ■

Le peintre flamand Jérôme Bosch (vers 1450-1516) est célèbre pour ses toiles aux thèmes moraux et religieux qui grouillent d'êtres grotesques.

Ce détail du Jardin des Délices (1503-1504) montre des pécheurs punis en enfer.



La représentation de la sexualité

IDÉE N° 23

L'ART ÉROTIQUE

Le langage de l'expérience érotique contamine la réflexion sur l'art, avec des formules toutes faites comme la « passion créative ». Dans les premières œuvres d'art comme dans la théorisation du désir ou du regard dans la théorie critique moderne, l'art est très profondément lié à la sexualité.

Les artistes modernes (en général des hommes) proclament souvent que le processus créateur est comparable au sexe. Le peintre impressionniste Pierre Auguste Renoir affirmait : « C'est avec mon pinceau que... j'aime » ; la peinture, disait Francis Bacon, peut être « comme un orgasme ». De telles déclarations reprennent le lieu commun du **romantisme** qui veut que la pratique artistique soit un acte créateur, plutôt que mimétique ou imitatif. Elles reflètent aussi la manière dont la question de la représentation de la sexualité prend des chemins paradoxaux dans l'art occidental. La charge transgressive attachée au plaisir sexuel par l'Église a largement supprimé l'imagerie explicitement sexuelle jusqu'à la sécularisation du **xx^e siècle**, qui a vu réapparaître tout un arsenal d'images prêt à recevoir une exploitation commerciale.

Une grande partie des arts primitifs, ainsi que de nombreuses cultures en dehors de l'Occident, se nourrissent de formes et de thèmes liés à la sexualité humaine, souvent d'une manière tellement désinhibée que les érudits occidentaux tentèrent de gommer leur érotisme avec des notions telles que la « magie de la fertilité ». Les lignes voluptueuses et caricaturales des statuettes de « Vénus » paléolithiques étaient sans doute liées à la maternité et à l'abondance, nécessaires à la survie de la communauté, mais elles témoignent aussi d'un art qui découvre sa capacité à incarner le désir humain. La première œuvre d'art à

représenter une scène sexuelle est une pierre gravée connue sous le nom des *Amants d'Ain Sakhri* (v. 9000 av. J.-C.), découverte près de Bethléem, qui représente un couple accroupi face à face avec les jambes enlacées. Parce qu'elle donne une forme pérenne à une intimité très éphémère, la sculpture a été comparée aux grands couples qui s'embrassent de Brancusi ou de Rodin.

La vie sexuelle des dieux grecs ou égyptiens nourrit une abondance de mythes et de représentations artistiques. Le couple qui s'étreint (*maithuna*) joue un grand rôle dans l'iconographie hindoue. Les scènes sexuelles constituent une part importante de la décoration sculptée des temples de Khajuraho (page de droite, en haut), Konarak et ailleurs. Certains de ces groupes érotiques sont contemporains du grand tympan de la cathédrale d'Autun sculpté par Gislebertus (voir p. 39) dans lequel les damnés s'alignent, nus et tremblants.

L'interdit frappant la sexualité en Europe communiqua à ses expressions voilées ou clandestines une haute charge érotique. À partir du **xvi^e siècle**, les sujets mythologiques, qu'il s'agisse des amours extraconjugales de Zeus, de Vénus, de Bacchus et ses cortèges licencieux de nymphes et de satyres, devinrent des prétextes acceptables pour l'imagerie érotique. À la différence des sculptures de Khajuraho qui comprennent des personnages des deux sexes en quantité presque égale, l'art érotique européen suppose



CIDRESSUS : Dans la mythologie grecque, Héracles (Hercule en latin), en punition d'un meurtre, devint esclave de la reine de Lydie, Omphale. L'Hercule et Omphale de François Boucher (v. 1730) utilise un prétexte culturel antique pour une banale scène de chambre à coucher.

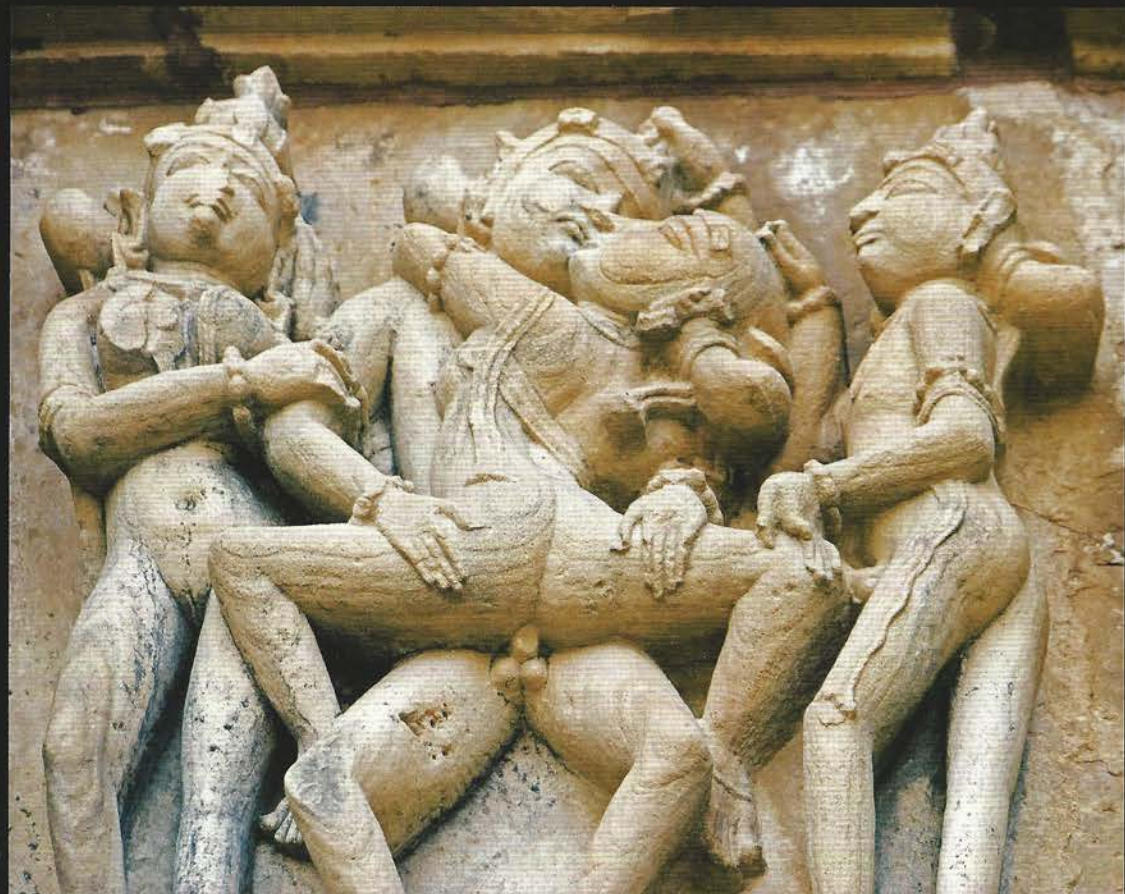
PAGE DE DROITE, EN HAUT : On estime que les sculptures d'une sexualité très explicite qui décorent le temple Lakshmana à Khajuraho, dans le Madhya Pradesh, en Inde, avaient un sens religieux précis, apparenté

aux croyances tantriques qui permettaient d'atteindre le monde spirituel à travers le monde physique.

PAGE DE DROITE, EN BAS : Le travail de la photographe Nan Goldin (née en 1953), dont *The Ballad of Sexual Dependency* (« La Ballade de la dépendance sexuelle », 1979-2001) ou ce *Valerie and Bruno: Bodyforms, Paris* (« Valerie et Bruno, corps et formes », 2001), dépeint la sexualité dans toute sa complexité, de la tendresse au sentiment de perte et à la douleur.

en général un nu féminin et un observateur masculin, comme dans les scènes érotiques peintes par François Boucher pour Louis XV (ci-dessus).

Dans le travail de Gustave Courbet au milieu du **xix^e siècle**, époque où naquit un art soucieux du progrès social, les représentations sexuelles avaient toujours le pouvoir de choquer. Plus tard, chez Gustav Klimt ou Egon Schiele, elles devinrent plus décoratives ou plus cliniques, reflétant l'idée de Freud selon laquelle le rituel social le plus poli masque un refoulement de la sexualité. Pour les artistes féministes qui critiquèrent la manière dont le champ de l'art occidental exclut l'expérience des femmes, les images de la sexualité possèdent une dimension à la fois politique et intime (voir p. 184-185). Les photographies de Nan Goldin (page de droite, en bas) ne privilégient pas un voyeur masculin, comme le faisait Boucher, elles cadrent le mélange de tension et de tendresse qui fait que le sexe est tout autant ce qui peut séparer les êtres que les réunir. ■





いふらんすういふ

あつちもわつちも

あつちもわつちも

あつちもわつちも

あつちもわつちも

あつちもわつちも

あつちもわつちも

あつちもわつちも

あつちもわつちも

あつちもわつちも

あつちもわつちも

Imposer sa marque

PAGE DE GAUCHE : Sur ce collage de papiers colorés, figure un extrait de l'Ise-shû (« Poèmes de la dame Ise ») qui illustre la fluidité du kana, ou écriture syllabique, associée aux femmes écrivains japonaises du début du XI^e siècle, alors que leurs contemporains masculins utilisaient encore des caractères chinois.

IDÉE N° 24

L'ÉCRITURE MANUSCRITE

La conviction qu'une simple ligne peinte ou dessinée suffit à révéler le talent d'un grand peintre est répandue depuis l'Antiquité. Pline l'Ancien raconte que l'une des pièces maîtresses de la collection de l'empereur Auguste ne portait que quelques traits de couleur peints par les maîtres grecs Apelle et Protogène.

L'écriture manuscrite transmet un message et exprime en même temps la personnalité de son auteur ; ces deux qualités ont influencé la manière de penser la peinture dans plusieurs cultures. En Chine, où l'écriture se trace au pinceau, la poésie, la calligraphie et la peinture sont réunies sous l'appellation générique des « Trois Perfections ». Un unique trait de pinceau peut lier les trois arts, en même temps qu'il matérialise une empreinte de l'esprit du poète, scribe et peintre. Au Japon, la pratique de la calligraphie (*shodô*, « la voie du pinceau ») est considérée comme supérieure à celle de la peinture, puisque le trait de pinceau transcende la représentation figurative pour dessiner directement une réalité intérieure. La calligraphie au pinceau des moines zen, concise et énergique, communique un sentiment de sérénité éphémère et de complétude.

Les ouvrages des calligraphes musulmans, d'une organisation plus conven-

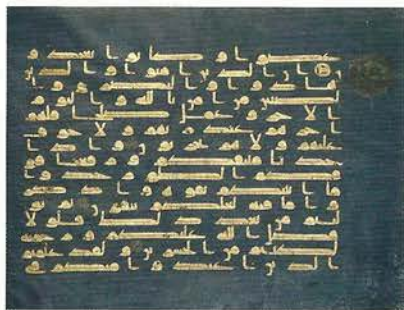
tionnelle, déploient un art fait de patience et de virtuosité dans la copie des textes sacrés. L'arabe doit sa grande diffusion géographique au fait qu'il est la langue du Coran, dans lequel il est dit que Dieu « a enseigné par la plume [...] à l'homme ». La pratique de l'écriture possède donc une parenté avec le sacré, même si elle est parfois ténue. Puisque l'interdit traditionnel proscriit les images d'êtres vivants, les sujets possibles sont peu nombreuses et la calligraphie devient une voie d'expression artistique privilégiée.

Le lien entre l'écriture manuscrite et l'image est moins évident en Occident où, y compris avant l'invention du livre imprimé, les images étaient souvent cantonnées au rôle d'illustrations, destinées à accompagner un texte. Si la signature de l'artiste authentifie une œuvre à partir du XVII^e siècle, il ne serait venu à aucun critique l'idée de louer un artiste pour la beauté de son écriture, comme l'auraient fait des Asiatiques ou des musulmans. Mais au XX^e siècle, l'avant-garde occidentale s'intéressa davantage au tracé au pinceau comme moyen d'expression de l'individualité de l'artiste. À partir de 1919, les surréalistes s'adonnèrent à « l'écriture automatique » qui, dans une optique freudienne, aurait permis à l'inconscient de court-circuiter les défenses du surmoi. Le jeu, la **performance**, les **hallucinogènes** furent utilisés pour libérer l'inconscient qui traçait ses images étranges par la main



EN BAS, À GAUCHE : Une page d'un Coran nord-africain du X^e siècle en écriture kufique qui servait aussi à décorer les architectures. L'art de la calligraphie supposait un long apprentissage et les calligraphes émérites étaient l'objet d'une véritable vénération.

CI-DESSUS : Les peintures abstraites de Cy Twombly évoquent souvent des manuscrits littéraires, puisqu'ils intègrent des mots aussi bien que des tracés au crayon ou au pinceau qui ressemblent à de l'écriture manuscrite. On devine les mots « autumn » et « your blood » (« ton sang ») dans ce *Four Seasons: Autumn* (« Quatre saisons : automne », 1993-1995).



de l'artiste, comme en témoignent les peintures au sable et à la colle d'André Masson ou les dessins d'Henri Michaux réalisés sous l'influence de la mescaline. Les tracés griffonnés ou gribouillés semblaient exprimer quelque chose, mais quoi ? Les taches de Jackson Pollock (voir p. 168) ressemblent aux livres calligraphiques zen, tant elles se détachent de toute signification conventionnelle. L'**art conceptuel**, par ailleurs, de Joseph Beuys à Fiona Banner, a souvent confié à l'écriture ses préceptes esthétiques. ■

Un monde en morceaux

IDÉE N° 25

LA MOSAÏQUE

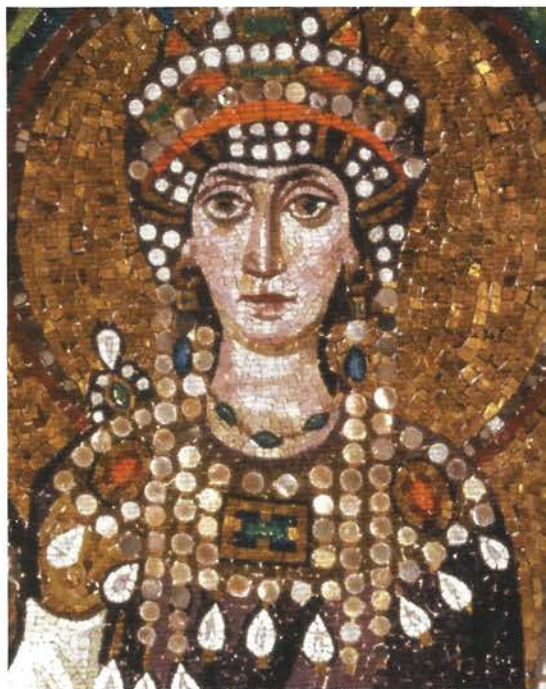
Les mosaïques sont composées de milliers de petits morceaux de verre, de céramique ou de pierre baptisés tesselles.

À la fois décoratives et durables, elles ornent les murs ou le sol, combinant une tâche artisanale minutieuse et répétitive avec la création d'effets visuels à grande échelle.

La mosaïque est utilisée comme élément décoratif depuis 4000 av. J.-C. au moins, époque où les murailles d'Uruk, l'une des premières villes du monde, en Mésopotamie, étaient couvertes de motifs réalisés avec des cônes rouges, noirs et blancs, en terre ou en pierre. Elles reproduisaient peut-être des motifs textiles, et les mosaïques antiques jouaient un rôle analogue à celui des tapisseries dans les intérieurs européens : elles étaient à la fois utiles et ostentatoires. Les sols de mosaïque grecs et romains (voir p. 70) étaient des ornements luxueux, réservés aux intérieurs des classes dominantes. La *Mosaïque d'Alexandre* (100 av. J.-C.) de la maison du Faune à Pompéi reproduit sans doute fidèlement, dans une version pixélisée de quelque quatre millions de tesselles en pierre, une **peinture d'histoire** du IV^e siècle av. J.-C. représentant une bataille entre Alexandre le Grand et le roi perse Darius.

Ce sont les mosaïstes employés à décorer les églises byzantines entre le V^e et le XIV^e siècle apr. J.-C. qui développèrent cette technique à une échelle monumentale et recoururent à une gamme unique d'effets spéciaux. À partir du III^e siècle apr. J.-C. environ, l'introduction de tesselles dorées ou argentées, en verre enrobant une feuille de métal, capables de réfléchir la lumière, transforma le champ des possibles. Si, avant la Renaissance, l'iconographie chrétienne rejetait tout ce qui pouvait être associé à des plaisirs sensuels, la couleur et la lumière prenaient des significations spirituelles très profondes. L'or représentait la gloire de Dieu, et la mosaïque devint la décoration par excellence des intérieurs d'églises byzantines, les baignant de lumières scintillantes et de couleurs franches, plus riches et plus mystérieuses que ce que la peinture pouvait réaliser.

Les mosaïstes byzantins disposaient les tesselles d'or de telle manière qu'elles reflètent la lumière. Les visages et certains détails étaient composés avec les tesselles les plus petites, comme en témoigne ce portrait de l'impératrice Théodora, dans la basilique Saint-Vital de Ravenne (milieu du VI^e siècle).



Les maîtres byzantins de la mosaïque étaient également des peintres. Les images qu'ils construisaient en tesselles étaient tout d'abord rapidement peintes sur la couche de plâtre qui allait fixer l'œuvre. La préparation était comparable à celle de la fresque, mais la surface réalisable en un jour, avant que le plâtre ne sèche, différait. Un mosaïste habile pouvait couvrir 2 m² quotidiennement. Les surfaces dorées de la mosaïque évoquent le luxe, cependant le sérieux impressionnant des visages offre une expérience visuelle d'une dimension plus contemplative. À l'exception du **vitrail** médiéval, aucun autre art n'atteint le même degré de fusion du sensuel et du spirituel que les mosaïques byzantines. Le développement parallèle de la mosaïque dans l'architecture religieuse musulmane du VII^e au XI^e siècle fut parfois le fait d'artisans byzantins, comme pour la Grande Mosquée de Cordoue (965).

La mosaïque moderne, si elle sépare en général le rôle du mosaïste et celui de l'artiste concepteur, obtient ses effets les plus expressifs dans les projets architecturaux destinés à l'espace public, comme les mosaïques de tuiles de verre et de fragments de céramique d'Antoni Gaudí au parc Güell à Barcelone (ci-contre) ou les habillages de mosaïque réalisés par Juan O'Gorman pour la bibliothèque centrale de l'université de Mexico (1952). ■



CI-CONTRE : L'architecte catalan Antoni Gaudí inventa sa propre technique de mosaïque : il appliqua des morceaux de verre et de céramique aux constructions et aux ornements du parc Güell à Barcelone (1900-1914) où se trouve cet animal haut en couleur.

PAGE D'EN FACE : L'élément central de la mosaïque qui décore la basilique du VI^e siècle Saint-Apollinaire-in-Classa à Ravenne est une croix qui ressemble à une pièce d'orfèvrerie sur un disque d'un bleu céleste au-dessus de la représentation du saint qui domine l'autel.



Les portes de la perception

IDÉE N° 26

LE POLYPTYQUE

En Occident, les peintures sur plusieurs panneaux prennent la forme de retables religieux qui décorent les autels, tandis qu'en Orient ils se présentent comme des paravents à usage domestique. Dans les deux cas, ces tableaux articulés peuvent être déplacés, et leur contenu peut être caché ou exposé.

À partir du XIII^e siècle environ, on posait sur l'autel principal des églises européennes de grands tableaux construits à partir de plusieurs panneaux articulés ; il en existait aussi des versions plus petites destinées à la dévotion privée. Ces retables trouvaient sans doute leur origine dans les reliquaires dont les couvercles sans ornement s'ouvraient pour révéler des images sacrées peintes sur la face intérieure. Les termes savants pour les peintures à plusieurs panneaux, diptyques (deux), triptyques (trois) et polyptyques (plusieurs) sont composés à partir du mot grec *ptukhê* qui désigne un objet pliant. En effet, la capacité à se replier est une des caractéristiques essentielles du retable. Elle permet de le déplacer plus facilement, de protéger les images sacrées, et l'ouverture mime une révélation spirituelle.

Dans un triptyque, le panneau central porte l'image la plus importante, souvent une Crucifixion, une Nativité ou une scène de la vie de la Vierge Marie, tandis que les panneaux latéraux, qui se referment comme des portes sur le panneau central, sont décorés de figures secondaires. Ainsi, sur le retable *L'Adoration des bergers* de Hugo Van der Goes (dit aussi *Triptyque Portinari*), le commanditaire florentin Tommaso Portinari est représenté avec sa famille sur les panneaux latéraux. Ces derniers étaient parfois également peints au revers pour que le retable présente des scènes différentes quand il était ouvert ou fermé.

Les changements d'apparence du retable témoignaient du dynamisme de l'art ecclésiastique et renforçaient la théâtralité de la liturgie.

Le grand retable peint entre 1512 et 1515 par Matthias Grünewald pour le monastère Saint-Antoine d'Issenheim (page de droite, en haut) est un polyptyque complexe à la fois par son iconographie et par son fonctionnement : deux séries de panneaux s'ouvrent ou se ferment pour révéler trois séries d'images. Cette construction permet à Grünewald de créer un feuilleté d'épisodes bibliques émouvants et de scènes intensément mystiques. L'apparition du corps meurtri et crucifié du Christ sur le panneau central, disposé en « Y », projette la souffrance dans l'espace visuel de l'observateur.

Les connotations religieuses du polyptyque et la manière dont Grünewald ouvre des portes vers une souffrance que l'on peine à imaginer furent adaptées par Otto Dix pour son triptyque *La Guerre* (1928-1932, page de droite, en bas). Le contenu biblique est remplacé par des images cauchemardesques de la guerre des tranchées en 14-18, gelées dans un cadrage rigoureux. La forme en « Y » d'un arbre foudroyé est repoussée en dehors du centre de la composition.

En Chine, en Corée ou au Japon existe une tradition ancienne de peinture sur des panneaux multiples, articulés et couverts de papier pour assurer une continuité visuelle. Les peintres

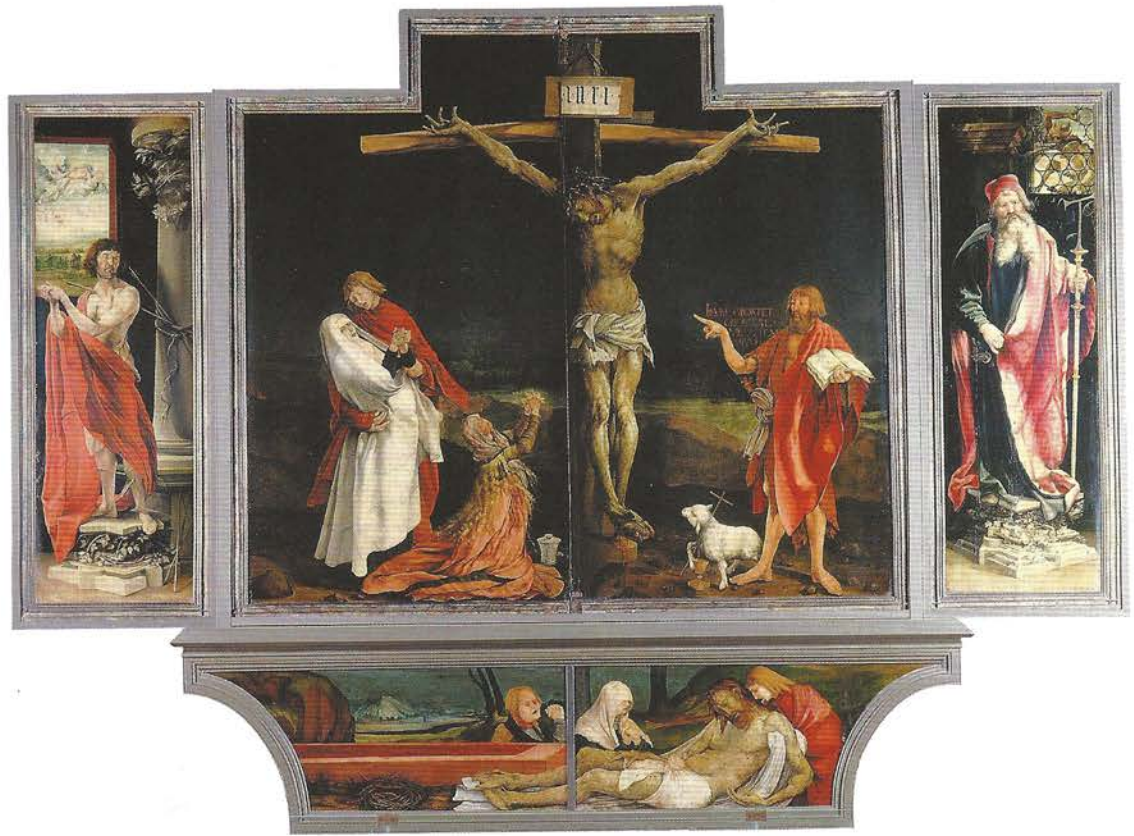


CI-DESSUS : Dans les maisons russes, au XIX^e siècle, on utilisait des versions miniatures des grandes iconostases des églises orthodoxes (voir p. 47) pour l'adoration privée. Ce polyptyque à quatre panneaux montre de haut en bas des patriarches, des prophètes, des scènes du Nouveau Testament, c'est un objet de piété portatif.

PAGE DE DROITE, EN HAUT : Les panneaux du Retable d'Issenheim de Grünewald peuvent s'ouvrir ou se fermer pour offrir trois visions différentes : la Crucifixion (montrée ici), des scènes du Nouveau Testament et un concert angélique, mais aussi des scènes qui encadrent des sculptures antérieures de Nicolas de Haguenau.

PAGE DE DROITE, EN BAS : Otto Dix décrit son triptyque *La Guerre* comme « un espace de silence et de paix ». Rappelant le dixième anniversaire de la fin de la Première Guerre mondiale, ce retable veut être une commémoration laïque du « martyr du soldat anonyme ».

japonais de l'école Kanô étaient célèbres pour leurs paravents peints qui exploitaient la pluralité des panneaux pour déployer des paysages lyriques ou des scènes de bataille épiques de grande ampleur. Le paravent à huit panneaux *Millet d'automne et petits oiseaux* de Kanô Sanraku (1559-1635) crée une tiédeur automnale presque palpable en utilisant un fond de papier doré sur 3,5 m de long. Les fabricants ultérieurs de gravures sur bois populaires à bas prix *ukiyo-e* se référaient parois aux écrans peints pour les aristocrates en réalisant des compositions en plusieurs panneaux, dont l'estampe en triptyque d'Utagawa Toyokuni *Représentation au théâtre Nakamura-za* (v. 1790). ■



IDÉE N° 27

LA MINIATURE

La peinture de miniatures servit d'abord à illustrer et à organiser les manuscrits religieux. Entre les mains de peintres ultérieurs, elle conquiert les espaces domestiques et commença à être utilisée pour des portraits.

Minium est le mot latin pour le rouge de plomb, un pigment utilisé par les copistes du Moyen Âge pour souligner des passages importants ou des titres du texte. Il existait un autre moyen de signaler le début d'un nouveau paragraphe ou d'un nouveau chapitre : l'insertion de lettrines décorées ou de petites enluminures que l'on baptisa « miniatures ». Une confusion avec un autre mot latin, *minimus* (très petit), ajouta au sens de « miniature » l'idée de petitesse, ce qui était fréquemment le cas en pratique. Alors que le Moyen Âge possédait d'autres formes d'art destinées à être vues de loin, les miniatures devaient être appréciées de très près, en lisant un manuscrit. Les miniatures médiévales, réalisées

avec des couleurs à l'eau sur du vélin, permettaient des nuances plus variées et des détails plus soignés que la peinture murale ou le vitrail.

La fabrication de manuscrits reliés était un processus collaboratif qui requerrait beaucoup de travail ; le maître miniaturiste appartenait à une équipe aux talents variés. La miniature médiévale offrait aux artistes deux zones créatives très différenciées : si les images qui illustraient le texte obéissaient aux conventions en vigueur dans les autres arts religieux, les illustrations marginales ou en pied de page montraient souvent des scènes de la vie quotidienne, ou bien un peuple d'oiseaux, des animaux, ou des grotesques dans un style beaucoup plus libre et réaliste. Des figures sculptées comparables apparaissent aux marges des cathédrales, au pied des sièges, en haut des piliers, mais les miniatures mariaient le sacré et le profane dans le même folio, la même page.

La pratique de la dévotion privée supposait des livres de prières maniables dans lesquels les miniatures prennent en compte l'expérience du lecteur solitaire et contemplatif. Des personnages très vivants semblaient surgir de leur cadre, les lointains des paysages avaient des tons bleus oniriques. L'art y obéissait encore à des canons précis, mais son rapport avec le lecteur était désormais plus direct et plus intime. À partir du début du XVI^e siècle, quand le texte imprimé remplaça les manuscrits, les portraits miniatures commencèrent à être utilisés



EN BAS, À GAUCHE : Au Moyen Âge, les copies manuscrites d'ouvrages scientifiques ou savants étaient souvent magnifiquement enluminées de miniatures. Ici, une page d'un traité de l'astrologue perse du IX^e siècle Abu Ma'shar.

CI-DESSUS : Nicholas Hilliard peignait des miniatures pour les membres de la cour d'Élisabeth I^{re}. Sur cet autoportrait à l'âge de trente ans (1577), il n'a pas l'air d'un artisan au service de l'aristocratie, mais d'un gentleman à la mode.



comme souvenirs ou comme cadeaux, et les entremetteurs de mariage y recoururent. À nouveau, la miniature joua un rôle social, en cimentant les relations dans la classe supérieure, et un rôle privé, avec des visages si délicatement reproduits qu'il semblait que leur destinataire en chérissait le moindre trait.

Tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, une petite élite de miniaturistes répondait aux besoins de l'aristocratie européenne. Il y eut quelques innovations techniques, dont l'utilisation de l'ivoire à la place du vélin et un passage du portrait à de petites scènes narratives exquises. Au XIX^e siècle, l'invention de la **photographie** mit fin à l'utilité de la miniature comme **portrait** portatif. Elle détruisit aussi la dimension essentiellement privée du rapport que l'on entretenait avec ces images. Les photographies d'identité, les clichés des fichiers de police se multiplièrent : avec la fin de la miniature, les petits portraits prirent un sens tout opposé, ils témoignaient de l'empiètement du regard public sur la vie privée. ■

IDÉE N° 28

LA PEINTURE À L'HUILE

Après avoir été développée par les artistes du nord de l'Europe au début du ^{xv}^e siècle, la peinture à base d'huile devint le langage le plus utilisé dans la peinture de chevalet occidentale. Elle apportait aux peintres des possibilités inédites en termes de textures et d'effets.

La peinture à l'huile est faite de pigments en poudre en suspension dans une huile végétale, en général de l'huile de lin, mais aussi de noix, de graine de pavot ou autre, dont les propriétés varient légèrement. Elle sèche beaucoup plus lentement que les peintures à base d'œuf ou d'eau, ce qui permet à l'artiste de les retravailler presque à l'infini. Les couleurs à l'huile sont en général fluidifiées avec un solvant volatil comme la térébenthine. Elles conservent leurs qualités de réfraction et de réflexion même lorsqu'elles sont sèches, ce qui leur donne une translucidité que les peintres apprirent à utiliser en les superposant en fines couches ou « glacis ». Un fond sombre donne de la profondeur à une succession de glacis plus clairs, tandis qu'un fond clair brille à travers les couleurs plus sombres qui le recouvrent.

Les peintres du nord de l'Europe, en particulier Robert Campin, Jan Van Eyck ou Dirk Bouts (ci-dessus), n'inventèrent pas la peinture à l'huile dont les principes étaient déjà décrits dans un traité du ^{xiii}^e siècle. Cependant, dans une période étonnamment courte, ils développèrent une véritable virtuosité dans l'utilisation de glacis multiples, qui leur permit des effets d'un réalisme saisissant, imitant la luminosité de la peau ou l'opacité des tissus. La peinture à l'huile ne tarda pas à remplacer la détrempe à l'œuf pour la peinture sur panneau et s'imposa presque partout pour travailler sur toile. Si sa viscosité permettait de

contrôler précisément les traits de pinceau, elle restait assez fluide pour que l'on puisse rendre, avec un pinceau fin, des détails minuscules de cheveux ou de brins d'herbe.

Une fois sèche, la peinture à l'huile présente une surface solide mais flexible, ce qui convient parfaitement à la peinture sur toile. Elle adhère bien au pinceau, si bien que l'on peut l'étaler sur une surface sans reprendre sans cesse de la couleur. Au cours du ^{xvi}^e siècle, les peintres vénitiens dont Titien développèrent un coup de pinceau dynamique, audacieux, très différent du somptueux réalisme statique des artistes du Nord au siècle précédent. Plutôt que d'appliquer patiemment la peinture sur un dessin sous-jacent, Titien travaillait sur la toile, dessinant directement avec les couleurs. Il se corrigeait au fur et à mesure, ce qui aurait été pratiquement impossible sur une fresque ou avec de la détrempe ; ses repentirs parfois radicaux ont été découverts grâce à des photographies aux rayons X.

Les peintres de la Renaissance ou leurs apprentis préparaient leurs couleurs à l'huile eux-mêmes ; ils broyaient des morceaux de pigments minéraux. Quand cette tâche complexe fut assumée par des fabricants professionnels, les peintres essayèrent parfois de nouvelles recettes, dont certaines se montrèrent chimiquement instables : nombre de portraits de Joshua Reynolds ont perdu leur brillance originelle en jaunissant.



CIDESSUS : Les tableaux à l'huile du peintre flamand du ^{xv}^e siècle Dirk Bouts sont construits sur un croquis sous-jacent très détaillé. Appliquant jusqu'à cinq glacis successifs, Bouts réussissait des effets de couleur subtils, dont la douce luminosité du ciel de cette Vierge à l'Enfant.

PAGE DE DROITE : Sur des toiles comme Head of E.O.W. I (« Tête d'E.O.W. I », 1960), l'empâtement prononcé de Frank Auerbach devient presque sculptural. Pour le peintre anglais, la « substance solide » de la peinture « affirmait davantage la permanence qu'un mélange décoratif ou linéaire ».

Quand on inventa en 1841 la peinture à l'huile conditionnée dans des tubes en zinc, qu'il suffisait de presser sur la palette (voir p. 130-131), la pratique de la peinture en plein air se développa. C'est la peinture en tube qui permit aux impressionnistes de tenter de capter les effets de luminosité les plus évanescents.

L'huile est aussi un excellent liant et cette qualité conduisit aux expérimentations des peintres du ^{xx}^e siècle comme Pablo Picasso, Jean Dubuffet ou Antoni Tàpies qui mélangèrent du sable, de la cendre ou d'autres matériaux à leur peinture. Les propriétés de l'empâtement, superposition de couches opaques, avaient déjà été expérimentées au ^{xvii}^e par Rembrandt, censé avoir peint un portrait dont « la couche de peinture était si épaisse qu'on pouvait soulever le tableau par le nez¹ ». ■

1. Christopher White et Quentin Buvelot, Rembrandt par lui-même, Flammarion, Paris, 1999, p. 34.





La vue à travers l'arcade dans La Vierge du chancelier Rolin de Van Eyck offre une médiation entre la réalité contemporaine, représentée par la figure du chancelier Rolin, et l'éternité de l'au-delà. Ces deux dimensions sont traitées avec la même conviction réaliste et la même précision de texture.

IDÉE N° 29

UNE FENÊTRE SUR LE MONDE

L'idée qu'un tableau constitue une fenêtre sur le monde remonte aux fresques antiques qui donnaient l'illusion d'ouvrir des espaces au-delà du mur. La fenêtre elle-même devint un motif important dans l'art de la Renaissance.

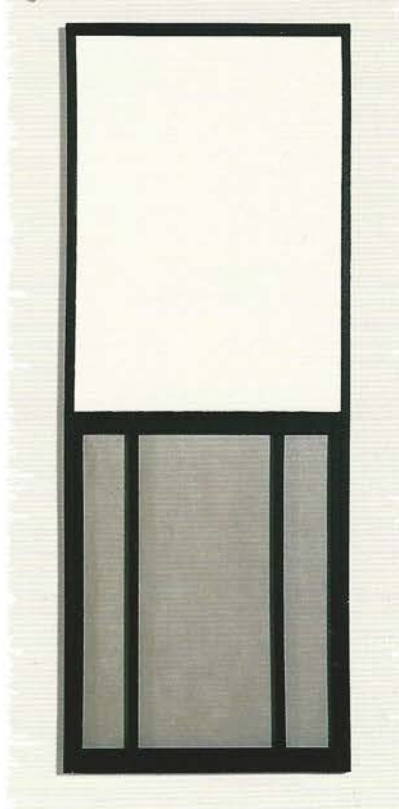
Les fenêtres sont des seuils qui permettent à la lumière et à l'air d'entrer dans un espace fermé, tout en offrant à ceux qui sont à l'intérieur la possibilité de regarder leur environnement. De la Renaissance au ^{XX}^e siècle, les peintures étaient souvent pensées comme des fenêtres qui dissolvaient comme par magie la barrière entre l'espace de l'observateur et celui dans lequel l'objet de son observation semblait exister.

Les règles de la perspective fixées par Leon Battista Alberti au début du ^{XV}^e siècle donnèrent une nouvelle acuité à cette métaphore d'ouverture ou de fenêtre. La perspective intégrait l'observateur et l'objet au sein d'un espace conceptuel

partagé. Ce qui commandait l'impression que le monde à l'intérieur de l'image, ou à l'extérieur de la fenêtre, était organisé d'une manière particulière, c'était la présence d'un œil qui le regardait depuis l'autre côté du cadre. L'artiste qui souhaite pratiquer l'illusion picturale, disait Alberti, devrait considérer le plan quadrangulaire du tableau « comme si cette superficie [...] était en verre¹ ».

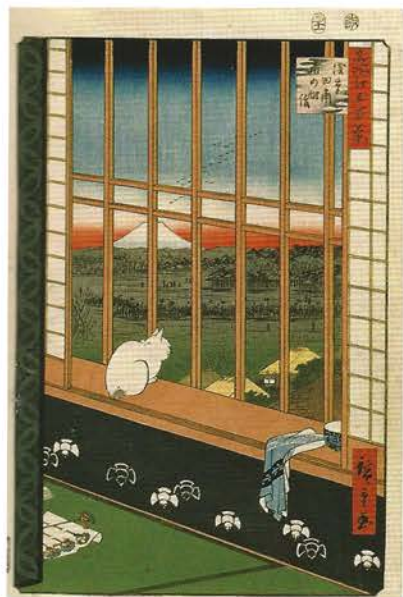
La comparaison qu'Alberti établit entre le plan du tableau et la fenêtre coïncide avec l'apparition de véritables fenêtres au sein des tableaux, peut-être parce que le climat du nord de l'Europe rendait plus vraisemblables les scènes religieuses à l'intérieur qu'en pleine nature ou devant une architecture extérieure. Ces fenêtres se remarquent d'ailleurs particulièrement dans les œuvres des contemporains flamands d'Alberti, comme Jan Van Eyck ou Rogier Van der Weyden. Le paysage fluvial qui se trouve derrière la loggia dans *La Vierge du chancelier Rolin* (v. 1435, page de gauche) joue un rôle bien plus important qu'une simple toile de fond, puisqu'il attire l'œil dans un espace approfondi par la perspective, entre la Vierge et le chancelier bourguignon. Dans le *Triptyque Donne* (v. 1478) d'Hans Memling, qui appartient à une génération postérieure de peintres du Nord, le paysage rural contemporain que l'on voit à travers le portique donne un sentiment d'authenticité analogue, à la fois quotidien et mystérieux.

En peinture, les fenêtres représentent souvent une interface entre rêverie et observation, entre intériorité et extériorité.



EN BAS, À GAUCHE : Le chat de cette gravure d'Hiroshige (1856-1858), un animal à la fois familier et sauvage, est installé sereinement sur l'appui de la fenêtre, qui trace la limite entre la contemplation tranquille, à l'intérieur, et le paysage sans limites, à l'extérieur.

CI-DESSUS : Entre 1948 et 1954, le peintre américain Ellsworth Kelly vécut à Paris. Les premières peintures abstraites de Kelly s'inspirent des formes de l'architecture parisienne moderne, ici les fenêtres du musée d'Art moderne de 1937 qui ont donné leur nom au tableau.



rité. Les bois gravés japonais *ukiyo-e* confrontent le détail domestique et les paysages vastes ou sensationnels, comme cette gravure d'Andô Hiroshige qui montre un chat sur un appui de fenêtre (à gauche). Sans son titre, le tableau d'Ellsworth Kelly *Window*, *Museum of Modern Art* (« Fenêtre, musée d'Art moderne », 1949, ci-dessus) serait une pure abstraction. Les formes géométriques, telles que l'art du ^{XX}^e siècle les a théorisées sont elles-mêmes des fenêtres vers une quatrième dimension, la réalité qui se trouve au-delà des représentations. Dans la culture contemporaine, le motif de la fenêtre est devenu omniprésent sous la forme de l'écran d'ordinateur, mais il s'est affaibli conceptuellement, car la réalité virtuelle tend à anesthésier la conscience du cadre ou du seuil. ■

1. De la statue et de la peinture, traités de Leon Battista Alberti, trad. C. Popelin, éd. A. Lévy, Paris, 1868, p. 123.

L'harmonie, la proportion et le sublime

CICCONTE : Piero della Francesca applique systématiquement les modules et les règles de la perspective à La Flagellation du Christ (fin des années 1450), ce qui communique aux personnages une solidité étrangement éthérée : ils sont convaincants, mais semblent exister dans un espace plus idéal que réel.

EN BAS, À GAUCHE : Dans les années 1970, l'artiste italien Mario Merz explora la manière dont la suite de nombres de Fibonacci (due au mathématicien du XIII^e siècle Leonardo Fibonacci) génère des formes aux allures organiques qui évoquent des écailles ou des coquilles.

IDÉE N° 30

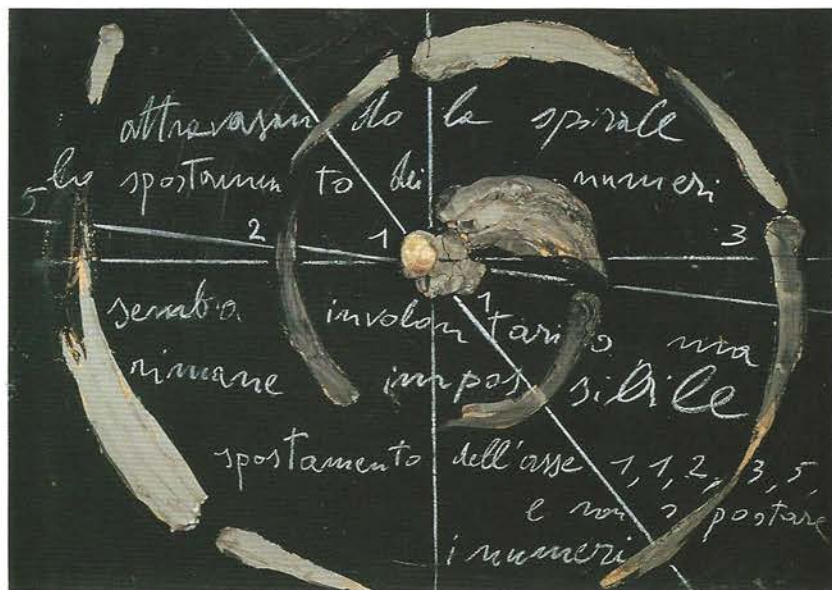
LES MATHÉMATIQUES

Des concepts originaires de la Grèce antique, dont l'harmonie, la symétrie et la proportion, conduisirent la pensée occidentale à associer les mathématiques à l'esthétique. Depuis lors, nombreux furent les artistes qui fondèrent leur travail sur des idées mathématiques.

Les philosophes grecs exprimaient le concept de beauté en termes mathématiques. Le cercle, par exemple, était considéré comme une forme parfaite, en termes aussi bien esthétiques que mathématiques. Pour Aristote, dans *La Poétique* (milieu du IV^e siècle av. J.-C.), le beau devait être « ordonné dans ses parties¹ ». Poussés par l'ambition de retrouver et de dépasser les réussites de l'art antique, les artistes italiens des XV^e et XVI^e siècles se préoccupèrent à leur tour des fondements mathématiques de la beauté.

Cependant, Piero della Francesca était le seul des grands artistes de l'époque à être également un véritable mathématicien.

Son traité sur la **perspective** présente des diagrammes qui détaillent la manière de projeter une configuration géométrique, telle qu'un sol carrelé ou un solide en trois dimensions, sur une surface à deux dimensions (à droite). Alors que Piero della Francesca soulevait des questions de pure géométrie, Léonard de Vinci chercha à démontrer que le corps humain (le chef-d'œuvre de Dieu) obéissait à des règles de proportion. Faisant écho à Aristote, il affirma que seule une « harmonie » en peinture ou en musique avait le pouvoir de « satisfaire l'œil ou l'oreille² » du spectateur. Son *Homme de Vitruve* (1485-1490) illustre



des proportions empruntées à l'architecte romain Vitruve. Selon ce dernier, le nombril d'un homme qui se tenait debout bras et jambes écartés se trouvait au centre du cercle qui passe par l'extrémité des mains et des pieds.

Si les artistes de la Renaissance s'intéressèrent surtout à l'harmonie et à la proportion, le concept mathématique qui s'imposa au **romantisme** fut celui de l'infini. En effet, selon le philosophe allemand Emmanuel Kant, le sublime était un sentiment d'admiration inspiré par l'immensité. Les paysages peints au XIX^e siècle, comme *Matin sur le Riesengebirge* de Caspar David Friedrich ou *Snow*



Storm: *Hannibal and his Army Crossing the Alps* («Tempête de neige : Hannibal et son armée traversant les Alpes», 1812) de J. M. W. Turner, ne possèdent pas de point de fuite arrêté ou de ligne d'horizon clairement définie, mais offrent à la place un espace potentiellement infini.

Nous désirons expérimenter de telles scènes, écrivit le poète romantique Percy Bysshe Shelley, parce qu'elles sont «sans limites, comme nous désirons que soient nos âmes³». La beauté des mathématiques se trouvait dès lors associée à sa capacité à exprimer des concepts que l'imagination purement visuelle ne parviendrait jamais pleinement à saisir ;

ainsi William Blake conseille-t-il de «tenir l'infini dans la paume de sa main».

La pensée mathématique influença une grande partie de l'art du XX^e siècle : les suprématistes, les cubistes et les surréalistes rêvèrent au concept géométrique d'une quatrième dimension, au-delà de la représentation en trois dimensions. Pour le peintre anglais Kenneth Martin, au cours des années 1950, les mathématiques classiques, celles qui avaient pu être connues de Piero della Francesca, apportaient du pragmatisme scientifique aux imaginations utopiques ou spiritualistes qui avaient accompagné l'art géométrique abstrait des années 1930.

L'Italien Mario Merz fonda nombre de ses œuvres sur la suite de Fibonacci (page de gauche). La théorie du chaos, la géométrie fractale et d'autres avancées des mathématiques modernes stimulèrent l'intérêt des artistes de la fin du siècle pour les séquences aléatoires ou la genèse des formes géométriques. ■

1. *Poétique d'Aristote*, trad. C. Batteux, éd. Delalain, Paris, 1874.

2. *Les Carnets de Léonard de Vinci*, trad. L. Servicen, Gallimard, Paris, 1942, t. 2, p. 230.

3. *Œuvres poétiques complètes de Shelley*, trad. F. Rabbe, Stock, Paris, 1907-1909, t. 1, p. 368.

IDÉE N° 31

LA PERSPECTIVE LINÉAIRE

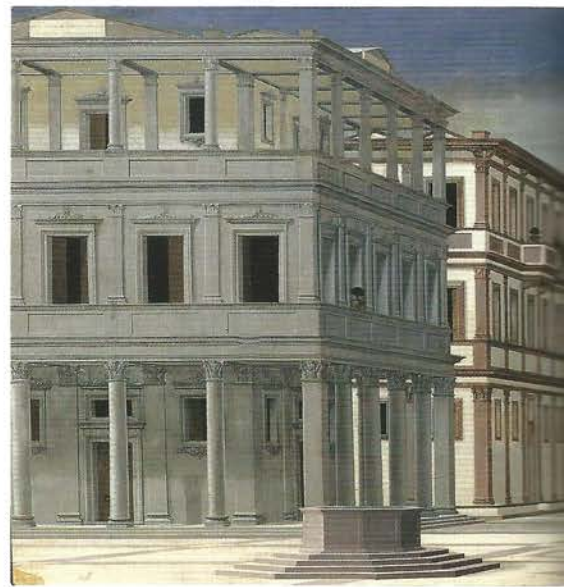
La perspective linéaire est un système qui adapte sur un plan les effets optiques de la profondeur en trois dimensions. Exposée au cours de la Renaissance en Italie, utilisée en dessin assisté par ordinateur, cette découverte donna naissance à des conventions visuelles profondément ancrées.

Depuis le paléolithique, les artistes trouvaient toujours moyen de suggérer la profondeur de l'espace sur une surface plane. Une perspective empirique, née de l'impression que les parallèles convergeaient en s'éloignant, était probablement pratiquée dans la Grèce antique. Les peintres de l'Europe médiévale et leurs contemporains chinois ou japonais avaient inventé des moyens variés de figurer la profondeur par les nuances atmosphériques. Cependant, ce qu'on appelle la perspective linéaire ou scientifique, construite sur l'optique et les mathématiques, fut formulée pour la première fois par Leon Battista Alberti dans son traité *De pictura* (*De la peinture*, 1435). Il décrit une perspective pyramidale dont la base était le plan du tableau

et le sommet le point de fuite « à l'intérieur » de l'image.

La perspective linéaire combine un dessin technique rigoureux et un illusionnisme spatial qui nie l'échelle exacte : un petit arbre dans les lointains peut être en réalité plus grand qu'un arbre qui paraît d'une taille supérieure, au premier plan. Elle se développa à une époque florissante pour l'architecture et la peinture murale dans la Florence du ^{xv}e siècle, où les profits de la banque et du commerce nourrirent un renouvellement du tissu urbain et des iconographies civiques et ecclésiastiques. Selon Giorgio Vasari, l'invention de « la manière de lever le plan et le profil des édifices, au moyen de l'intersection des lignes¹ » est due à Filippo Brunelleschi. Ce dernier transmit sa méthode à son protégé, le peintre Masaccio, qui l'utilisa avec une efficacité troublante dans sa *Trinité* (v. 1425-1427) à Santa Maria Novella où les trois figures sacrées occupent un espace architectural fictif conçu dans le style de Brunelleschi.

En pratique, la perspective assujettissait l'espace illusoire du tableau à l'observateur ; elle donnait aussi l'impression que les objets étaient en trois dimensions. Cette capacité est celle qui enthousiasma le plus Vasari. La profondeur lui paraissait moins extraordinaire en elle-même que le raccourci qui animait les objets et les êtres, en agrandissant la partie la plus proche du spectateur. Dès la fin du ^{xv}e siècle, l'enthousiasme des

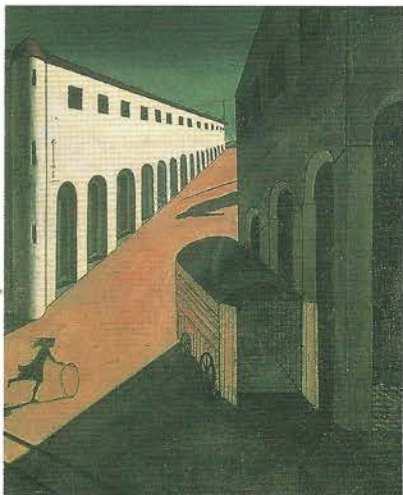


EN BAS, À GAUCHE : *La Pittura metafisica* (peinture métaphysique) développée par Giorgio De Chirico recourait à la perspective pour faire apparaître des espaces convaincants, mais baignés d'une atmosphère de malaise et de claustrophobie. Mystère et mélancolie d'une rue date de 1914.

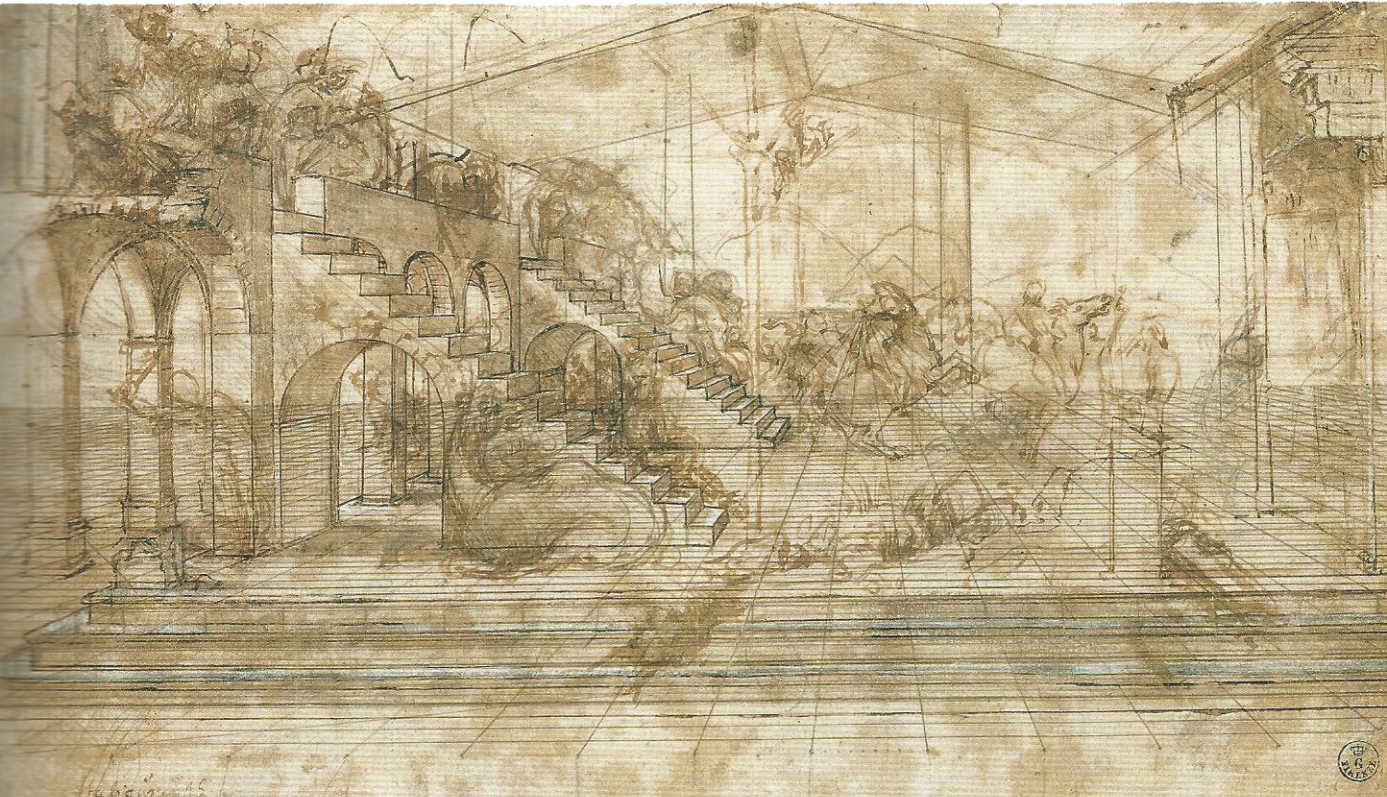
CI-DESSUS : Cette Cité idéale (v. 1470), que Piero della Francesca aurait peinte sur un croquis préparatoire de Leon Battista Alberti illustre la nature rationnelle de l'illusion d'espace que l'artiste réussit à créer en appliquant rigoureusement la perspective linéaire.

débuts pour la perspective s'évanouissa. Léonard de Vinci nota que la méthode fonctionnait bien pour les décors architecturaux, mais se montrait moins efficace pour rendre des paysages.

Même si la perspective linéaire resta un des enseignements centraux des **académies** du ^{xvii}e au ^{xx}e siècle, elle n'enthousiasmait plus les artistes comme dans l'Italie du Quattrocento. Le pouvoir de contrôler l'illusion de l'espace créa encore des résultats très vivants dans les intérieurs des peintres flamands ou néerlandais du ^{xvii}e siècle, comme ceux de Pieter de Hooch. Des artistes du ^{xx}e siècle, dont Giorgio De Chirico (à gauche) ou René Magritte (voir p. 70), adaptèrent la perspective d'Alberti pour renforcer l'étrangeté de leurs mondes oniriques. ■



1. Giorgio Vasari, *Vie des peintres, sculpteurs et architectes*, trad. L. Leclanché, éd. J. Tossier, Paris, 1840, t. 1, p. 147.



La perspective permet aux artistes de la Renaissance d'insérer des événements légendaires dans des décors réalistes.

Le dessin de Léonard de Vinci Etude en perspective pour l'Adoration des Mages (vers 1481) ressemble à un décor de théâtre en construction.

Illusions d'optique

IDÉE N° 32

LE TROMPE-L'ŒIL

Le pouvoir de donner à des images planes l'apparence d'objets en trois dimensions sert de critère pour mesurer l'habileté des artistes dès l'Antiquité. La force du trompe-l'œil tient à l'incertitude qu'il provoque : lequel est le plus vrai, l'objet que nous pouvons toucher ou l'image de lui que contient notre esprit ?

Plinie l'Ancien raconta la rivalité entre deux célèbres peintres du ^v^e siècle av. J.-C., Zeuxis et Parrhasios. L'œuvre de Zeuxis semblait l'emporter : elle contenait une grappe de raisins peinte de manière si convaincante que les oiseaux tentaient de la picorer, mais quand il voulut soulever le rideau qui masquait celle de Parrhasios, il s'aperçut que la tenture appartenait au tableau. Rien ne survit des œuvres de ces deux artistes et l'histoire rapportée par Plinie, cinq siècles plus tard, est peut-être une fiction, mais elle illustre la valeur accordée à la virtuosité illusionniste qui pouvait à la fois constituer la marque d'un grand artiste, créer un espace ludique et fascinant et offrir un sujet de méditation.

En jouant avec les sens de la vue et du toucher, le trompe-l'œil ajoute un

attrait particulier aux arts visuels. Une mosaïque du ^{II}^e siècle, trouvée sur la colline de l'Aventin à Rome, d'un type que l'on nomme « sol non balayé » (ci-dessous), en donne un exemple. Une patte de volaille, des coquillages et des feuilles jonchent apparemment le sol. Comme les peintures murales illusionnistes des villas romaines, ce « sol non balayé » est conçu pour flatter les goûts d'un commanditaire et pour amuser ses hôtes.

La confusion sensorielle proposée par le trompe-l'œil aboutit dans l'Europe du ^{XV}^e siècle à deux genres artistiques qui ne se contentaient pas d'inviter le spectateur à toucher des objets illusoires, mais aussi à entrer en imagination dans l'image. Dans l'Europe du Nord, la précision avec laquelle Jan Van Eyck reproduisait les textures, rendue possible par les

CI-CONTRE : Parmi les surréalistes, le peintre belge René Magritte était celui qu'intéressaient le plus les paradoxes du trompe-l'œil. L'Appel des cimes (1943), comme beaucoup de ses œuvres, détourne les conventions artistiques destinées à communiquer une réalité illusoire aux objets.

EN BAS, À GAUCHE : Les ombres habilement réalisées avec des tesselles (les petits cubes de marbre, de verre ou d'autres matières qui composent les mosaïques) donnent envie de se baisser pour ramasser les débris du repas qui semblent joncher le sol sur cette mosaïque romaine.



glacis à séchage lent de la **peinture à l'huile**, aboutit à des œuvres d'un mimétisme aussi troublant que celui qu'évoquait Plinie. En Italie, le développement de la perspective déploya des architectures fictives et des paysages qui semblaient aussi réels que l'espace du spectateur. Cependant, la majestueuse abside en trompe l'œil qui sert de fond à la fresque de la *Trinité* peinte par Masaccio dans l'église Santa Maria Novella (v. 1425-1427) à Florence ou l'oculus plein d'anges de Mantegna au palais ducal de Mantoue (1465-1474) poussent l'illusion jusqu'à la métaphysique, évoquant un monde situé au-delà de notre perception.

La capacité à produire une ressemblance trompeuse perdit de son prestige avec la diffusion de la photographie au cours du ^{XIX}^e siècle, même si quelques peintres poursuivirent la tradition du trompe-l'œil, à des fins décoratives, comme l'Américain John F. Peto. Pourtant, à partir des années 1890, l'art européen moderne se définit par le rejet de l'illusionnisme comme fin en soi ; l'admiration pour le réalisme d'une peinture devint un signe de mauvais goût ou, pire, d'un goût « bourgeois ». Si quelques surréalistes se spécialisèrent dans le trompe-l'œil, c'était à titre de plaisanterie, pour inviter l'observateur à s'imaginer dans l'image et pour le désorienter. *L'Appel des cimes* de René Magritte (ci-dessus) insère un trompe-l'œil de montagne dans un tableau en trompe l'œil. ■

Les peintres de la Renaissance utilisèrent la technique récente de la perspective linéaire à des fins à la fois ludiques et sérieuses. Cette ouverture en trompe l'œil dans le plafond, peinte par Andrea Mantegna pour Louis III Gonzague, constitue un exercice de perspective d'une grande virtuosité.



Stimulant pour l'œil et pour l'esprit

IDÉE N° 33

LE LANGAGE DES COULEURS

L'usage que les artistes font des couleurs naît souvent des idées qu'ils nourrissent sur leur nature et sur la signification de chacune d'entre elles. Wassily Kandinsky analysait ainsi les couleurs comme des « vibrations de l'âme » plutôt que comme de simples effets de lumière. Élément de l'image, la couleur véhicule du sens autant qu'elle impressionne l'œil.

L'art sacré et les bâtiments religieux de l'Égypte ou de la Grèce antiques étaient polychromes, tout comme les intérieurs des églises médiévales. L'icône, le retable et le vitrail servaient de support aux « vibrations » spirituelles des couleurs qui accompagnaient le culte chrétien avant la Réforme. L'Église attribuait des couleurs aux moments du calendrier liturgique, bleu ou vert pour les dimanches, violet pour le mercredi des Cendres, etc. ; le bleu foncé renvoyait à la contemplation et à la modestie, incarnée par la Vierge (page de droite, en haut).

Léonard de Vinci, s'il étudia les caractéristiques physiques de la lumière, conti-

nuait à attribuer aux couleurs des valeurs sémantiques, dérivées des quatre éléments : « le jaune [...] pour la terre, le vert pour l'eau, l'azur pour l'air, le rouge pour le feu¹ ». Il remarqua comment les couleurs interagissaient et donna des astuces pratiques : « Les draperies noires font paraître les carnations des figures plus blanches qu'elles ne sont². »

Dans les années 1670, les expériences du mathématicien anglais Isaac Newton avec un prisme révélèrent que la lumière blanche contenait tout le spectre des couleurs. Il présenta les couleurs sur un diagramme circulaire, établissant que chacune avait sa com-

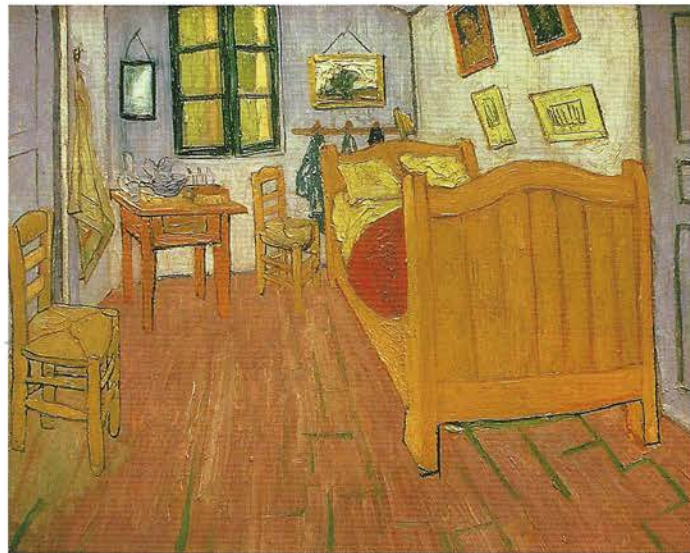
EN BAS, À GAUCHE : Décrivant l'idée qui allait devenir *La Chambre* (1888), Van Gogh écrivit à son frère Theo : « la couleur doit ici faire la chose [...]. Enfin la vue du tableau doit reposer la tête ou plutôt l'imagination ».

PAGE DE DROITE, EN HAUT : Le bleu lumineux et saturé du manteau de la Vierge dans le tableau de Giovanni Bellini *Madonna del Prato* (v. 1500), repris par les tons plus pâles d'un ciel calme et des montagnes lointaines, est tout à la fois sensuel et surnaturel, comme la jeune femme représentée.

PAGE DE DROITE, EN BAS : Malgré son apparente rationalité, la *Variation in Red and Orange around Pink, Ochre, Plus Two Reds* (« Variation en rouge et orange, autour du rose et de l'ocre, plus deux rouges », 1948) de Josef Albers semble presque irréaliste. Albers raconta ses expériences dans *L'Interaction des couleurs* (1963).

plémentaire, et que l'addition de deux complémentaires produisait du gris. Ainsi, l'on pouvait utiliser rationnellement la couleur pour obtenir des effets calculés. Au XIX^e siècle, Goethe, en esprit universel, attaqua les idées de Newton, en soulignant que la couleur n'était pas une propriété objective, mais une question de perception. L'idée que la vision est « colorée » par la sensibilité influença la peinture européenne ultérieure. Le chimiste français Michel-Eugène Chevreul analysa les modifications provoquées dans la perception d'une couleur par le voisinage d'autres, un effet qu'il baptisa « contraste simultané ». Les artistes français de la fin du XIX^e siècle partageaient cet intérêt pour les résultats obtenus en manipulant « scientifiquement » les couleurs. En cherchant un moyen de restituer la luminosité du paysage provençal, Vincent Van Gogh (à gauche) en convenait : « Pas de bleu sans jaune et sans orange. »

L'affirmation de Van Gogh « J'ai essayé d'exprimer les terribles passions de l'humanité au moyen du rouge et du vert » éclaire les tentatives artistiques du XX^e siècle pour créer un « langage chromatique ». Cet effort constitue le point commun entre la splendeur brouillée des tableaux de la série « Colour Field » (« Champ de couleur ») de Mark Rothko, dédiés à la « vibration de l'âme » et les exercices géométriques contrastés de Josef Albers (page de droite, en bas). ■



1. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. R. Fréart, éd. Langlois, Paris, 1651, chap. CLXI.

2. *Ibid.*, chap. CXIV.





Avec son allégorie *Le Printemps* (v. 1478), Sandro Botticelli appliquait le conseil d'Alberti aux peintres : choisir ses thèmes dans la littérature. Au centre, Vénus et Cupidon représentent l'amour, tandis que Flora sème des fleurs.

Quand l'abstraction prend corps

IDÉE N° 34

L'ALLÉGORIE

L'allégorie personnifie un concept abstrait, comme le temps, la beauté ou la liberté. Elle permet de donner une forme visible aux idées et de théâtraliser les rapports qu'elles entretiennent. L'efficacité pédagogique de l'allégorie fut utilisée à des fins politiques, depuis l'Antiquité jusqu'à la Statue de la Liberté à New York.

L'art allégorique trouve ses racines dans la Grèce antique, où se développa, à partir d'un panthéon de divinités anthropomorphiques, un système de pensée qui personnifiait des abstractions. Le mot grec *allegoria* signifiait « parler autrement », c'est-à-dire décrire une chose à partir d'une autre chose. À la différence du symbole ou de la métaphore, auxquels elle est apparentée, l'allégorie suppose une personnification. Son efficacité pour transmettre un message politique se révèle dès la *Victoire de Samothrace* (v. 200 av. J.-C.). Allant de l'avant, avec les ailes étendues, dans une robe où s'enroule le vent, la statue qui personnifie la victoire (*niké* en grec) était probable-

ment un ex-voto qui commémorait une bataille navale. Sous ses formes les plus lyriques, l'allégorie constituait un lien entre les arts visuels et la littérature. La figure gracieuse de Flore, personnification du printemps, sur une fresque romaine issue de la Villa Arianna à Stabies (ci-dessous), reflète une allégorie poétique quasi contemporaine du poète latin du I^{er} siècle av. J.-C. Lucrèce.

L'art médiéval adopta l'allégorie pour en faire une forme didactique et morale, adaptée à l'iconographie chrétienne. La fresque de Giotto imitant des statues qui comprend *Les Sept Vices* et *Les Sept Vertus* dans la chapelle Scrovegni à Padoue (1303-1306) offre l'équivalent visuel d'un sermon dans lequel des abstractions telles que l'Envie ou l'Injustice font face au visiteur comme autant de véritables individus. La Renaissance renoua avec les origines grecques de l'allégorie, et son utilisation, comme celle du nu ou de la colonne ionique, devint une référence à l'Antiquité classique. Cupidon, l'enfant ailé (version romanisée du dieu grec Éros), personnifie l'amour charnel dans nombre d'allégories érotiques, dont *Le Printemps* de Botticelli (v. 1478, page de gauche), *L'Amour sacré et l'Amour profane* de Titien (v. 1514), *Les Musiciens* de Caravage (v. 1595) ou *Vénus à son miroir* de Velázquez (v. 1651). Dans les œuvres postérieures, de la statue d'Antonio Canova *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour* (1783-1793) au tableau de l'Américaine Anna Lea Merritt



EN BAS, À GAUCHE : Cette fresque romaine fait écho aux vers de Lucrèce : « C'est d'abord le printemps et Vénus, et Zéphyr/ Qui vole sur leurs pas [...] / Flore a semé pour eux, au seuil de leurs royaumes/ Ses plus riches couleurs et ses plus doux arômes. » (De la nature, livre V, trad. H. Clouard, Paris, 1964). Elle fut découverte à Stabies, un port détruit par l'éruption du Vésuve en 79 apr. J.-C.

CI-DESSUS : Delacroix fut témoin des violentes émeutes révolutionnaires qui ont éclaté dans les rues de Paris pendant les journées de juillet 1830. Il transforma une jeune ouvrière en allégorie de la Liberté.

Love Locked Out (« L'Amour enfermé dehors », 1889), l'allégorie n'est plus guère qu'un prétexte antiquisant pour montrer un nu. Pourtant, malgré les chairs séduisantes largement exposées, le choix de l'allégorie tente de nous persuader qu'il y a aussi un enseignement à en tirer.

Le philosophe et critique du XX^e siècle Walter Benjamin signale qu'une œuvre allégorique est désormais « hors d'état d'émettre une signification, un sens ; il n'y a d'autre signification que celle que lui donne l'allégoriste¹ ». Pourtant, elle n'est pas entièrement vidée de son pouvoir : il demeure quelque chose de la *Victoire de Samothrace* dans les plus célèbres allégories modernes, la Statue de la Liberté (ou plus exactement *La Liberté illuminant le monde*, 1886), cadeau de l'État français aux États-Unis. Elle représente la déesse romaine Libertas. D'une manière très allégorique, la statue est didactique ; elle annonce à tous les arrivants dans le port de New York les principes sur lesquels est fondé l'État dans lequel ils vont débarquer. Elle incarne en outre, même si l'on tend à l'oublier, la revendication française d'être à l'origine de ces principes révolutionnaires, évoqués aussi de manière dynamique dans la grande allégorie d'Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (ci-dessus). ■

1. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Champs Flammarion, Paris, 1985, p. 197.



Toute une biographie

IDÉE N° 35

LE PORTRAIT

Le portrait établit un lien particulier entre le modèle et le peintre, qui doit fixer son apparence mais aussi créer le personnage que le portrait présente à la société. Les portraits sculptés ou peints étaient le seul moyen de conserver les traits d'un individu jusqu'à l'avènement de la **photographie**.

Des formes vaguement humaines apparaissent de temps à autre dans les peintures dès l'**art pariétal** au paléolithique, et les représentations de personnages, dans des costumes qui permettent de les identifier, rois, soldats, ou incarnation d'une divinité anthropomorphe, constituent le sujet le plus répandu dans l'Antiquité. Cependant, quand ils possèdent un visage, celui-ci est en général abstrait et ne forme pas à proprement parler un portrait. Le visage particulier, allongé, aux grandes oreilles, du pharaon Akhenaton semble individualisé, mais on ignore si ce dernier ressemblait à ce portrait, ou si son épouse, Néfertiti, était aussi belle que le buste élégant conservé au Neues Museum à Berlin le suggère.



CONTRE : Avec les attaques de la Réforme protestante contre l'imagerie religieuse « idolâtre », le portrait privé prit une nouvelle importance. La puissance d'observation et la simplicité très étudiée des dessins de courtisans anglais (début du XVI^e siècle), dus à Holbein le Jeune, n'ont jamais été égalées.

EN BAS, À GAUCHE : À qui un visage appartient-il ? John Deakin était un photographe dont Francis Bacon utilisa plusieurs clichés pour réaliser des portraits. Dans le portrait de Deakin par Lucian Freud (1963-1964), le modèle livre son visage affaîssi pour qu'il devienne un matériau artistique.



Les portraits peints sur les bords de la Méditerranée hellénistique entre le IV^e et le I^{er} siècle av. J.-C. ou ceux de l'Empire romain qui ont survécu laissent penser qu'à cette époque, l'art se découvrit un nouveau rôle : il apprit à fixer l'essence d'une biographie, littéralement « dessin d'une vie ». Dans le monde multiculturel et changeant de la Méditerranée antique, le visage humain était peut-être le seul livre dont tout le monde comprenait le langage. Une petite tête d'ivoire de Philippe II de Macédoine, le père d'Alexandre le Grand, montre une blessure au visage compatible avec celle que l'on a trouvée sur son crâne dans sa tombe de Vergina. Les visages des portraits funéraires peints en Égypte au I^{er} siècle de notre ère sont aussi vivants et aussi individualisés que des portraits photographiques contemporains, comme si les modèles voulaient que l'on sache après leur mort qui ils étaient, et pas seulement à quel groupe social ils appartenaient, pas seulement s'ils étaient « un jeune homme » ou « l'épouse d'un marchand ». Là encore, on ne peut comparer le portrait avec son modèle, cependant le jeune visage sensible d'Artemidoros figurant sur un sarcophage du British Museum semble correspondre à l'âge des restes, entre dix-huit et vingt et un ans.

La Renaissance marqua l'émergence de la notion d'individu au sens moderne. Alors que les héros grecs prouvaient leur valeur en accomplissant l'impossible et en endurant l'insupportable, le nouvel

idéal héroïque concernait plutôt la réalisation de grandes ambitions. Le buste du prince florentin Laurent de Médicis par Andrea del Verrocchio (1480) manifeste clairement que la personnalité exprimée par ce visage, avec ses rides creusées par la réflexion et sa bouche déterminée, est la clé de son destin. Le visage dit tout ; les vêtements pourraient appartenir à n'importe quel riche Florentin.

À partir du milieu du XIX^e siècle, la photographie devint la technique privilégiée pour les portraits ordinaires, et mit fin à un privilège en ouvrant à tous la possibilité de se faire tirer le portrait. Dans l'atelier du photographe, les ouvriers posaient dans leurs plus beaux habits, sur un fond aristocratique de rideaux de velours et de colonnes de marbre. S'il arrive parfois encore qu'un peintre reçoive commande d'un portrait pour des raisons de statut social, une poignée d'artistes modernes, dont Lucian Freud, ont renversé les cadres de référence du portrait. Dans les portraits de Freud, tout se passe comme si la personnalité du modèle était tout entière dans la transformation de la chair en peinture : il devient plus pleinement qui il est en se transformant en toile de Freud (à gauche). ■

PAGE DE DROITE : Agnolo Bronzino était peintre de cour de Côme de Médicis qui gouvernait Florence. Sur ce portrait de l'épouse de Côme, Éléonore de Tolède, et de son fils Jean (1545), les tissus somptueux semblent plus expressifs que les visages réduits à des masques.



IDÉE N° 36

LE CROQUIS

L'art demande en général une grande patience. Le croquis, cependant, est une forme de dessin caractérisée par l'aisance et la rapidité. Les esquisses saisissent des images ou des idées à la volée. Elles sont tour à tour griffonnage, aide-mémoire, exercice, démonstration d'habileté ou journal visuel.

Alors que les œuvres destinées à être exposées en public reflètent en général les conventions du moment, les croquis sont souvent plus improvisés et moins contraints. Les dessins aux allures de bande dessinée tracés par des artistes de l'Égypte antique sur des tessons de poterie ou *ostraka* semblent intemporels : ils se libèrent du formalisme hiératique que l'on demandait en général à ces artistes (ci-dessous). Ces croquis témoignent d'un besoin fondamental de retranscrire sous forme visuelle les pensées et les choses vues, qui précède la volonté de produire tel ou tel effet.

Les artistes ont toujours produit des dessins bruts qui n'étaient pas destinés à être conservés, même l'**art pariétal** comprend ce que l'on peut interpréter comme des esquisses. On a également utilisé des dessins sommaires à des fins utilitaires, comme dans les livres médié-

vaux qui donnaient des instructions aux maçons. Mais la pratique systématique du croquis pour garder des traces n'arriva qu'à la Renaissance, au moment de la réinvention de l'artiste en esprit cultivé et scientifique. À partir du ^{xv}e siècle, les artistes dessinèrent pour mieux comprendre : l'idée que la nature était plus variée, plus imprévisible et plus impénétrable que les productions de l'imagination ou de l'invention se généralisa. Elle offrait donc une source inépuisable de matériaux visuels et d'idées à l'artiste. Le croquis fut l'outil de cette quête. Il témoignait de la pratique de l'observation directe et, comme les gens et les êtres bougent et que la lumière change constamment, de la nécessité de les enregistrer rapidement et sur place. Les encres simplifiées de Claude Lorrain, réalisées dans la campagne romaine, servaient à rassembler des matériaux destinés à des tableaux, mais aussi à saisir une ambiance, un moment de la journée ou une nuance atmosphérique, sur une sorte d'aide-mémoire.

À partir du ^{xv}e siècle apparurent des esquisses à la **peinture à l'huile**, qui servaient aux artistes pour négocier l'aspect final d'une œuvre avec leurs commanditaires. Pierre Paul Rubens, qui travaillait pour des aristocrates et des rois, recourut aux esquisses à l'huile afin de communiquer à la fois avec ses clients et ses élèves. À l'époque du **romantisme**, le croquis prit une autre valeur. Avec la nouvelle importance de la subjectivité, il



EN BAS, À GAUCHE : Les artistes de l'Égypte antique travaillaient le graphisme et l'art de raconter des histoires en réalisant des dessins informels sur des morceaux de pierre ou de poterie. Cette scène représentant un chat montant la garde sur six oies et sur leur nid date de 1120 av. J.-C.

CI-DESSUS : En 1877, Claude Monet peignit de nombreuses toiles de la gare Saint-Lazare à Paris. À cette époque, le temps d'exposition photographique était trop long pour saisir le mouvement : seuls des croquis permettaient d'appréhender l'activité au sein de la gare.



semblait offrir davantage d'authenticité que le tableau achevé auquel il aurait pu aboutir. En outre, le développement de la mystique du génie donnait de l'importance au moindre tracé réalisé par l'artiste, et le croquis y gagna une forme de gloire. Impétueux, plus concerné par le geste que par la finition, esquissé par J. M. W. Turner ou d'Eugène Delacroix, il devint une catégorie artistique à part entière. Plus tard encore, l'ensemble de l'aventure impressionniste s'inscrivit à la frontière entre l'esquisse et l'œuvre achevée (voir p. 124-125). On demanda aux étudiants en art de remplir des carnets de croquis jusqu'à la fin du ^{xx}e siècle, époque où la nouvelle orthodoxie de l'art conceptuel ébranla l'ancienne vénération pour la coordination de la main de l'œil. ■



Ce dessin d'un nu masculin (vers 1535) de Polydore de Caravage était peut-être une étude préparatoire pour un tableau représentant une scène de martyre. Il retrace avec un soin particulier la dynamique des muscles.



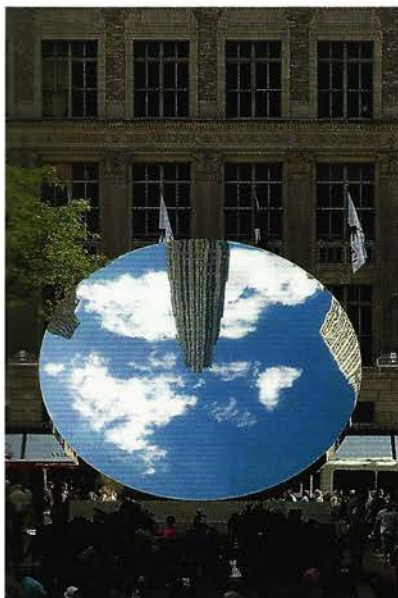
À partir du ^{xvi}e siècle, le miroir devint l'un des outils courants de l'atelier du peintre. Même si l'autoportrait existait déjà, pour le Parmesan et ses continuateurs, le miroir transforma l'observation de soi en véritable catégorie artistique.

IDÉE N° 37

LE MIROIR

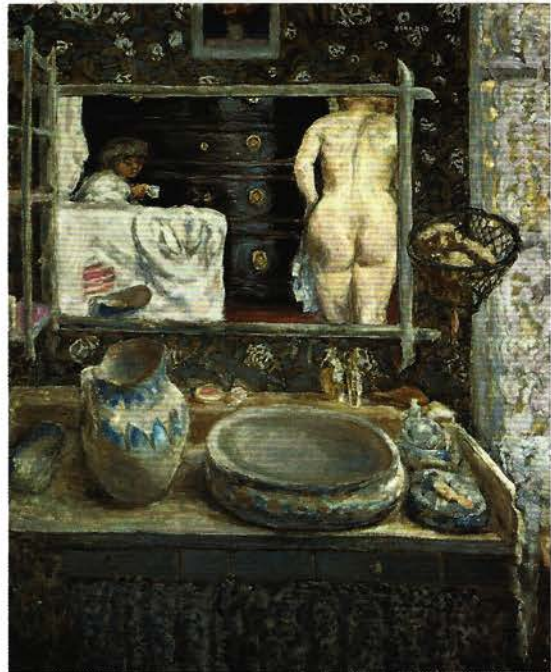
«L'esprit du peintre sera comme le miroir¹», conseillait Léonard de Vinci. À partir de la Renaissance, le miroir obsède la pratique et la théorie artistiques; qu'il soit métaphore, image, outil ou support, il semble être devenu un élément constitutif de l'art.

Bien que des miroirs de métal poli soient apparus dans le Moyen-Orient antique il y a près de 5000 ans et que leur usage soit répandu dans tout l'Empire romain, ils n'offraient qu'un reflet réduit et flou, suffisant pour se maquiller, mais pas pour refléter l'ensemble du monde. Même après l'invention au XV^e siècle par les verriers vénitiens de la plaque de verre transparente que l'on pouvait doubler d'une feuille de métal pour produire un reflet plus précis et plus grand, le miroir resta un objet de luxe, une idée plutôt qu'un objet quotidien pour la plupart des gens.



Les artistes de la Renaissance furent intrigués par ce que les miroirs de verre pouvaient faire et par ce qu'ils représentaient. *Les Époux Arnolfini* (v. 1434) de Jan Van Eyck montre un «miroir de sorcière» à l'arrière-plan dont la forme convexe reflète la scène de manière inversée et contient la silhouette de l'artiste, comme s'il constituait un sceau circulaire garant de l'authenticité de la toile. Dans ses écrits, Vinci déclarait que «le miroir est le maître du peintre²» et recommandait d'installer un miroir plat dans son atelier pour y regarder ses propres œuvres en chantier d'un œil neuf. Le miroir donna à l'autoportrait une dimension de scrutation de soi particulière, mais il devint aussi pour cette nouvelle intelligentsia de la Renaissance une manière de se présenter aux autres. *L'Autoportrait au miroir convexe* du Parmesan (1524) propose un paradoxe maniériste : si le miroir reflète et déforme simultanément la réalité, alors cette dernière ne peut se représenter que par le biais d'une distorsion.

Le regard caractéristique que l'autoportrait porte sur le peintre lui-même, pénétrant mais méfiant, comme celui d'un espion qui sait que son déguisement va être percé à jour, autorise à penser que les miroirs posent davantage de questions qu'ils n'en résolvent. Quand un miroir apparaît dans un tableau, les reflets qu'il contient sont souvent surprenants, comme si la réflexion y était moins une image de la réalité qu'une preuve que les apparences ne sont pas



EN BAS, À GAUCHE : Couleur, réflexion et transformation appartiennent à la grammaire usuelle du sculpteur anglais Anish Kapoor. Elles se combinent dans ses sculptures-miroirs, dont les 10 m d'acier inoxydable du Sky Mirror («Miroir céleste»), installé au Rockefeller Center de New York en 2006.

CI-DESSUS : Le Miroir de toilette de Pierre Bonnard (1908) évoque une intimité domestique ordinaire, mais le miroir signale aussi un décalage, en attirant l'attention sur le reflet des personnages féminins et pas sur leur présence réelle.

ce qu'elles semblent être. Dans *Un bar aux Folies Bergère* d'Édouard Manet (1882), un client dont nous ne voyons que le reflet parle à l'image reflétée de la serveuse, qui semble plus active que son original, apparemment solitaire et rêveuse.

Les sculptures à miroir hautement métaphoriques du plasticien Anish Kapoor confrontent les spectateurs à la distorsion de leur reflet. Comme regarder dans un miroir est un geste qui se pratique en général à l'intérieur, l'effet de cette dislocation est plus étrange et plus puissant sur les grands miroirs extérieurs de Kapoor, incurvés ou disposés suivant un angle qui reflète de larges pans de paysage ou fait descendre le ciel sur la terre (à gauche). L'artiste chinois Song Dong a tourné en 1999 une vidéo intitulée *Broken Mirror* («Miroir brisé») qui illustre la fragilité de toutes les tentatives artistiques pour refléter la réalité, alors qu'un coup de marteau suffit à détruire toute une rue. ■

1. *Les Carnets de Léonard de Vinci*, trad. L. Servicen, Gallimard, Paris, 1942, t. 2, p. 231.

2. *Ibid.*, t. 2, p. 252.

La possibilité de multiplier

IDÉE N° 38

LA GRAVURE ET L'IMPRESSION

La gravure permet de reproduire une image unique à de nombreux exemplaires et, pendant des siècles, elle fut le seul moyen de multiplier des œuvres d'art en deux dimensions. Elle permit aux images d'être aussi bien diffusées que le texte écrit. À l'ère du numérique, la gravure développa une esthétique spécifique et originale.

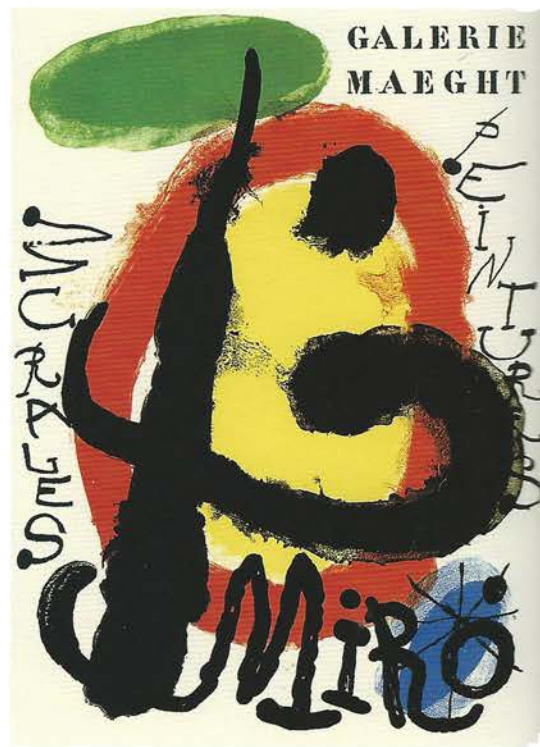
On réalise une gravure en transférant une image d'une surface à une autre, où elle apparaît inversée. Si un type particulier de gravure, le monotype, ne produit qu'une seule copie, le nombre d'exemplaires que l'on peut « tirer » d'un dessin original dépend de la vitesse à laquelle il s'use dans le processus d'impression. Les motifs gravés dans des blocs de bois ou des planches perdent de leur netteté beaucoup plus rapidement que ceux qui sont incisés sur des plaques de métal.

En Chine et au Japon, le développement de la gravure fut lié à celui de la fabrication du papier ; elle servit d'abord à diffuser des textes religieux plutôt que des images. On imprimait des couleurs et des formes, mais sur du tissu, pour des vêtements et des ornements. L'impression était plutôt un art destiné à la création quotidienne et éphémère qu'à des réalisations de prestige.

En Europe, à partir du ^{xv}^e siècle, les images jouèrent un rôle d'une nouvelle importance dans la vie sociale et culturelle. Les gravures illustraient les textes dans les livres, servaient à reproduire des œuvres d'art ou à diffuser de la propagande sur les nombreux conflits politiques et religieux qui ravagèrent le continent pendant deux siècles. La grande gravure d'Albrecht Dürer *Le Chevalier, la Mort et le Diable* (1513, page de droite) est une **allégorie** morale, une histoire conçue pour instruire par l'image. Le chevalier chrétien va son chemin vaillamment, au

milieu des horreurs et des tentations personnifiées par les figures effrayantes de la Mort et du Diable. Une fois imprimée, la gravure pouvait pénétrer dans une de ces nouvelles sphères intellectuelles et sociales nées de la Réforme.

Avec le développement des procédés photomécaniques, à la fin du ^{xix}^e siècle, il devint possible de reproduire des images en un nombre incalculable d'exemplaires. Les artistes réagirent en transformant la gravure en une forme d'art plus exigeante, en travaillant les différentes spécificités du support. On pouvait tirer des images plus grandes, aux lignes plus marquées, plus sombres ; les couleurs pouvaient être plus violemment saturées qu'avec les techniques photomécaniques qui, au début, produisaient surtout des images en noir et blanc. Les grands graveurs, comme Stanley Hayter, collaboraient très étroitement avec les artistes : ils mettaient leur habileté technique et esthétique au service des œuvres des autres. Ces dernières décennies, le **numérique** et les imprimantes à jet d'encre ont conduit l'impression dans une nouvelle dimension. Il suffit d'avoir un ordinateur de bureau ordinaire, un scanner et une imprimante pour reproduire des images ; les artistes cherchent à s'approprier le procédé, en réalisant des tirages énormes ou hautement personnels : ils doivent être capables de retenir l'attention d'un public saturé d'images. ■



EN HAUT : La gravure sur bois d'Hokusai *La Grande Vague de Kanagawa*, de la série « Trente-Six Vues du mont Fuji » (v. 1831-1833), démontre le degré de perfection atteint par les graveurs japonais du ^{xix}^e siècle. Elle est de nos jours reproduite sur une multitude de supports, des affiches aux tatouages.

CI-DESSUS : Les gravures de Joan Miró ont diffusé sa vision personnelle du surréalisme auprès du public, qu'il s'agisse de lever des fonds en faveur de la cause républicaine pendant la guerre d'Espagne ou, comme cette affiche de 1961, d'annoncer une exposition.

PAGE DE DROITE : *Le Chevalier, la Mort et le Diable* (1513) illustre la subtilité des dégradés que l'on peut obtenir en gravure sur cuivre, avec des hachures créées grâce à une variété d'outils. Les gravures de Dürer prouvent qu'un chef-d'œuvre peut exister en plusieurs exemplaires.





L'incursion étonnante des rayons de soleil dans un intérieur obscur, sur *La Vocation de Saint Matthieu* (1599-1600) du Caravage, peinte pour l'église romaine de Saint-Louis-des-Français, contribua à lancer la carrière du jeune artiste.

IDÉE N° 40

L'ANATOMIE

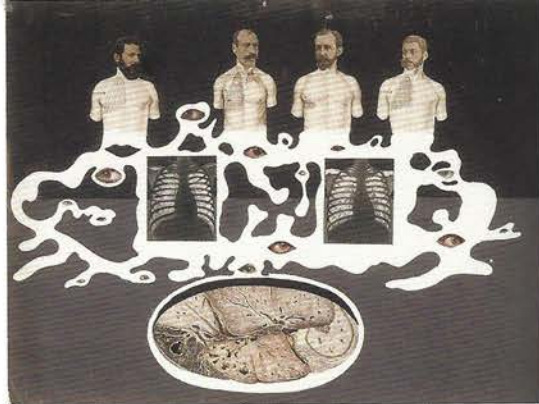
Ce furent les connaissances anatomiques qui permirent aux artistes, depuis l'Antiquité, de créer des représentations convaincantes du corps humain. L'idée que le corps peint ou sculpté devrait révéler ses complexités secrètes, hors de portée de l'observation superficielle, reflète les ambitions scientifiques de l'art de la Renaissance. Aujourd'hui encore, les œuvres d'art qui « regardent » sous la peau demeurent fascinantes.

Il y a quelque 3 600 ans, les médecins égyptiens fondaient leurs diagnostics sur des observations précises du corps. Les sculpteurs grecs des V^e et IV^e siècles av. J.-C. possédaient une connaissance détaillée de la construction musculosquelettique, mais ils semblent l'avoir

acquise par l'observation plus que par la dissection. Cette dernière (sens premier du mot grec *anatome*) fut pratiquée par des médecins arabes à partir du XII^e siècle et, à la suite des contacts avec le monde musulman entraînés par les croisades, fut adoptée par l'université de Bologne au siècle suivant.

Au XV^e siècle, la connaissance de l'anatomie, comme celle des **mathématiques** et d'autres disciplines, faisait partie des nouvelles bases intellectuelles de la pratique artistique. « J'ai disséqué plus de dix corps humains¹ », écrit Léonard de Vinci qui avait beaucoup étudié l'anatomie, même s'il admettait qu'il n'était pas évident pour un artiste de « passer les heures nocturnes en compagnie de cadavres taillés et lacérés, horribles à voir² ». Pourtant, cela en valait la peine : « Ayant appris à connaître la nature des nerfs, muscles et tendons³ », on pouvait restituer leur interaction au lieu de disposer les corps dans des positions improbables. La musculature expressive du nu selon Michel-Ange doit beaucoup à l'étude de l'anatomie.

À partir de 1543, les artistes eurent largement accès à des planches anatomiques, grâce la publication de l'ouvrage du jeune médecin flamand Vésale, *De humani corporis fabrica* (*La Structure du corps humain*). En montrant des écorchés qui posaient comme autant de sculptures



EN BAS, À GAUCHE : L'artiste autodidacte George Stubbs était un peintre de chevaux exceptionnel. Les gravures de *The Anatomy of Horse* (« L'anatomie du cheval », 1766) reproduisent les dessins qu'il réalisa pendant les dix-huit mois passés à disséquer des cadavres de chevaux dans une tannerie.

CI-DESSUS : En 1935, l'artiste espagnole Remedios Varo se lia avec les surréalistes parisiens. Son collage *La Leçon d'anatomie* (1935) révèle à la fois les secrets cachés de l'esprit (les rêves et les fantasmes) et du corps (par rayons X).

PAGE DE DROITE : Quand le docteur Tulp peint par Rembrandt montre l'action des muscles et des tendons de l'avant-bras, sa main gauche levée, à laquelle répond la main droite inerte du cadavre, crée une familiarité troublante entre le vivant et le mort.



dans des paysages, les gravures de ce livre fixèrent le modèle des illustrations anatomiques pour les trois siècles à venir. De nombreuses générations de peintres se familiarisèrent avec elles, puisque l'anatomie avait été intégrée au cursus des **académies** d'art. Cependant, l'anatomie, devenant discipline éducative, perdit le charme de la nouveauté et de la recherche : il ne s'agissait plus que de reproduire avec habileté des parties du corps. L'œuvre d'art la plus célèbre sur le sujet est *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt (1632, page de droite) ; elle montre une dissection publique devant la Guilde des chirurgiens d'Amsterdam.

Sonder les secrets du corps reste cependant une activité qui conserve des liens avec l'obscénité ou avec le surnaturel. La série controversée de « plastinations » de Gunther von Hagens (années 1990), de véritables cadavres, qui proviendraient de donations, transformés en sculptures, propose une adaptation moderne des planches de Vésale. Dans *Corps étranger* de Mona Hatoum (1994), une caméra endoscopique filme les cavités et les tubulures à l'intérieur du corps de l'artiste elle-même. ■

1. *Les Carnets de Léonard de Vinci*, trad. L. Servicen, Gallimard, Paris, 1942, t. 1, p. 175.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, t. 2, p. 257.



“Passer les heures nocturnes en compagnie de cadavres
tailladés et lacérés, horribles à voir.”



Comme l'argenterie ou la verrerie de table, le homard et le citron de cette nature morte de Willem Claesz Heda étaient des produits coûteux. La précision du détail rappelle qu'à l'époque de nouveaux instruments de mesure permirent de grandes avancées scientifiques.



Gustave Courbet admirait énormément Rembrandt. Comme lui, ce précurseur peignait les gens comme ils étaient, sans les idéaliser. Sa copie (1869, à droite) de l'autportrait de Rembrandt (1655, à gauche) tentait de percer le secret du réalisme.



La toile tendue sur un cadre en bois des Ménines (1656) paraît destinée à recevoir un portrait royal. Reflète dans un miroir au fond de la pièce. Philippe IV d'Espagne et son épouse Mariana semblent prendre la pose et observer la scène.

IDÉE N° 44

LA CAMERA OBSCURA

La *camera obscura* est une chambre hermétique dans laquelle un filet de lumière projette sur une surface plane une image que l'on peut reproduire. Le procédé connut son âge d'or au XVII^e siècle, mais intéresse encore les artistes contemporains. Il joua un rôle important dans l'invention de la **photographie**.

Le principe de la *camera obscura*, « chambre noire » en latin, fut décrit par Aristote qui remarqua comment un rayon de soleil passait à travers le tressage d'une vanne. Dans sa forme la plus simple, elle se présente comme une boîte dans laquelle la lumière réflétiée par les objets entre par un petit orifice et projette une image inversée de l'extérieur sur la surface qui se trouve à l'opposé. Dans ses versions ultérieures, plus sophistiquées, la présence d'une lentille convexe et de miroirs permettait de redresser l'image et de la projeter sur une feuille de papier où l'on pouvait la dessiner.

Les astronomes du Moyen Âge utilisaient une *camera obscura* sommaire pour observer les éclipses (ci-dessous). Elle devint un outil pour relier de manière convaincante la réalité extérieure à sa représentation au XVI^e siècle, époque à

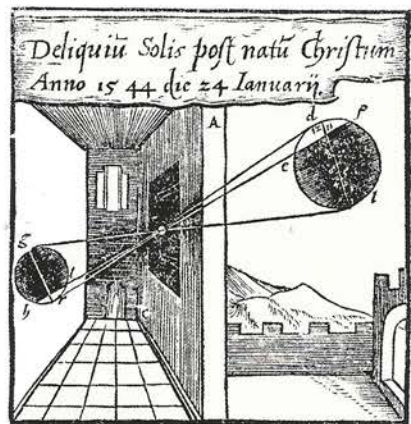
laquelle le problème tourmentait les peintres. Léonard de Vinci découvrit que l'œil fonctionnait comme une *camera obscura* et que la rétine recevait une image inversée. Dès 1558, un traité du physicien napolitain Giambattista Della Porta donnait des conseils pratiques aux artistes sur la manière de dessiner avec cet outil et, dès le début du XVII^e siècle, il était largement utilisé pour cet usage.

Avec sa faible profondeur de champ (la distance entre l'objet le plus proche et l'objet le plus lointain précisément définis), la *camera obscura* ne pouvait jouer un grand rôle dans les recherches sur la perspective, cette organisation des objets dans les profondeurs de l'espace pictural, qui occupa tant la Renaissance. Elle s'avérait en revanche parfaitement adaptée au gros plan d'une **nature morte** ou d'une scène d'intérieur, genres qui devinrent populaires dans l'Europe du Nord au XVII^e siècle. Le peintre néerlandais Johannes Torrentius s'aidait très certainement d'une *camera obscura* pour réaliser ses natures mortes étonnamment réalistes. Le roi d'Angleterre Charles I^{er} les appréciait tellement qu'il fit pression pour qu'on libérât le peintre des prisons flamandes où l'avait envoyé un procès pour sorcellerie. Johannes Vermeer était fasciné par les distorsions que la *camera obscura* faisait subir à des formes qu'elle semblait, à première vue, reproduire très fidèlement. La perspective faussée et le halo ténu de *L'Officier et la Jeune Fille riant* (page de droite) permettent de deviner



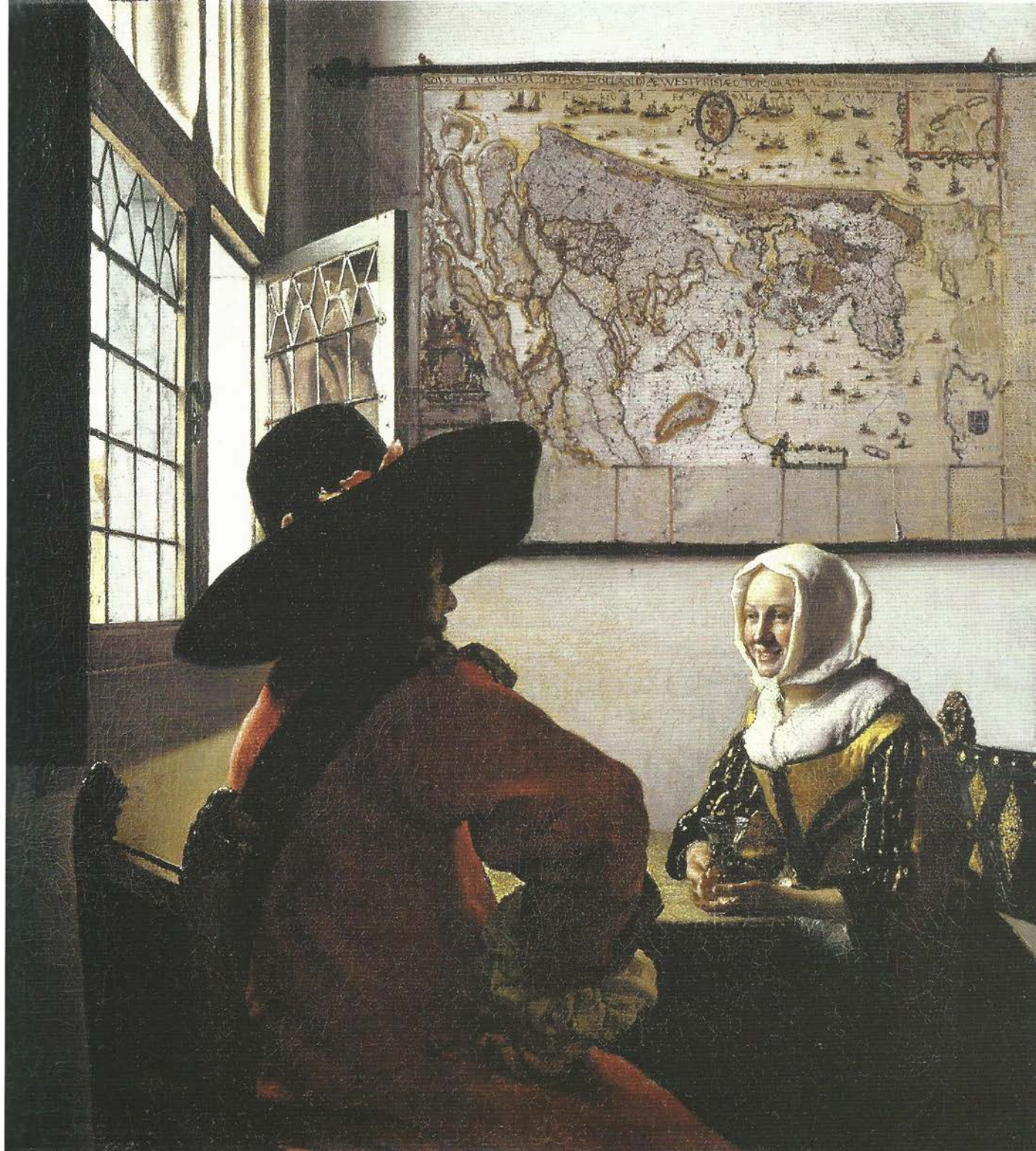
EN BAS, À GAUCHE : L'une des premières représentations d'une *camera obscura*, parue en 1561, montre une image inversée de l'éclipse totale du Soleil de janvier 1544, projetée par un petit trou dans une pièce sans lumière.

CI-DESSUS : L'artiste anglais Chris Drury a conçu cette Sky Mountain Chamber (« Chambre de la montagne du ciel ») en forme de ruche, qui fonctionne comme une *camera obscura*. Une ouverture dans le mur sud projette sur le sol l'image du paysage montagneux italien environnant.



ner derrière la lentille un artiste qui note les différences entre la réalité et sa projection.

Par la suite, les artistes se montrèrent moins sensibles au décalage que l'appareil révélait entre la réalité et son image. Canaletto s'en servit vraisemblablement pour dessiner, mais pas pour peindre ses panoramas de Venise, dans lesquels il modifiait la topographie de la ville pour obtenir une ressemblance plus vraie que nature. La *camera obscura* n'était plus la boîte magique qui capturerait le monde, mais un outil de reproduction dont le fonctionnement n'offrait plus de surprise. Ce système devenu banal engendra pourtant, au début du XIX^e siècle, une nouvelle forme d'art, la photographie, littéralement « dessin réalisé avec la lumière » : en 1827, disposant une plaque couverte de bitume de Judée dans une *camera obscura*, le savant français Nicéphore Niépce captura la vue par sa fenêtre. Cette image granuleuse d'une géométrie de toits et de murs est la plus ancienne photographie connue. ■



Alors que d'autres peintres corrigeaient des distorsions visuelles provoquées par la camera obscura, Vermeer les reproduisait avec soin.
Le personnage au premier plan de L'Officier et la Jeune Fille riant (vers 1657) n'est pas à une échelle compatible avec le deuxième plan.

IDÉE N° 48

LA COLLECTION

La pratique de la collection est universelle. On regroupe des objets qui constituent des talismans, des souvenirs, des sources pour une étude, ou pour d'autres raisons pratiques ou sentimentales. À certaines époques, les collections ont exercé une influence sur l'enseignement de l'art.

Les collections romaines de peintures et de sculptures prélevées sur des territoires conquis, en particulier en Grèce, constituèrent un répertoire de modèles pour les artistes romains. Plinius l'Ancien évoque la collection de « plusieurs excellents ouvrages¹ » du palais d'Auguste. Il revient souvent aux œuvres grecques qui ont inspiré sculpteurs et peintres romains.

À partir du XV^e siècle, le désordre des trésors royaux du Moyen Âge laissa place aux collections prestigieuses de la Renaissance. Ces dernières devaient témoigner du savoir, autant que de la richesse et du pouvoir du collectionneur. Les artistes purent avoir accès, grâce aux collections éclectiques de leurs protecteurs, à des sources d'inspiration d'une extrême importance. Laurent de Médicis conçut la collection de sculptures antiques qu'il fit installer dans le jardin de son palais comme une pépinière de modèles qui devait provoquer l'émergence d'une nouvelle génération de sculpteurs florentins. Ce fut là, selon Giorgio Vasari, que Michel-Ange sculpta sa première œuvre, une copie en marbre d'une tête de faune. Laurent possédait également un *studiolo*, pièce privée où l'on pouvait se retirer pour profiter d'objets rares et précieux.

Tout à la fois chambre aux trésors et pièce dans laquelle peintures et sculptures se mêlaient à des spécimens d'histoire naturelle, de géologie ou à des objets exotiques rapportés de voyages d'exploration, le *studiolo*, *Kunstkammer* ou cabinet de curiosités devint une des caractéristiques

des résidences princières européennes. Riche en allusions à la poésie, à la mythologie et l'art antique, le *Bacchus et Ariane* de Titien, peint pour le *studiolo* d'Alphonse d'Este, contribuait à présenter le collectionneur comme un intellectuel. Quand la bourgeoisie imitant l'élite se mit, elle aussi, à collectionner, elle demanda aux artistes de peindre des toiles qui représentaient le contenu de leurs collections.

À l'époque des Lumières, la collection joua de plus en plus le rôle de conservatoire de spécimens qui servaient à des classifications scientifiques, en même temps que de modèles aux artistes. Les académies contenaient quantité de moulages de statues antiques, dont les originaux se trouvaient dans les collections royales et aristocratiques, ou encore dans les musées nationaux récemment fondés. L'apprentissage de l'art supposait désormais un long travail de copie et d'étude de ces œuvres ; sur une toile d'Hubert Robert peinte en 1781, un dessinateur travaille, humblement accroupi devant un ensemble chaotique de statues antiques à l'extérieur d'une galerie du Louvre.

Il existait d'autres collections, sans doute moins exhaustives et moins directement utilisables, mais plus révélatrices d'une personnalité individuelle, celles des artistes eux-mêmes. Matisse légenda affectueusement une photographie de quelques quarante objets quotidiens qui figuraient sur nombre de ses peintures en soulignant qu'ils lui avaient servi toute sa vie. Picasso accumulait de manière obses-

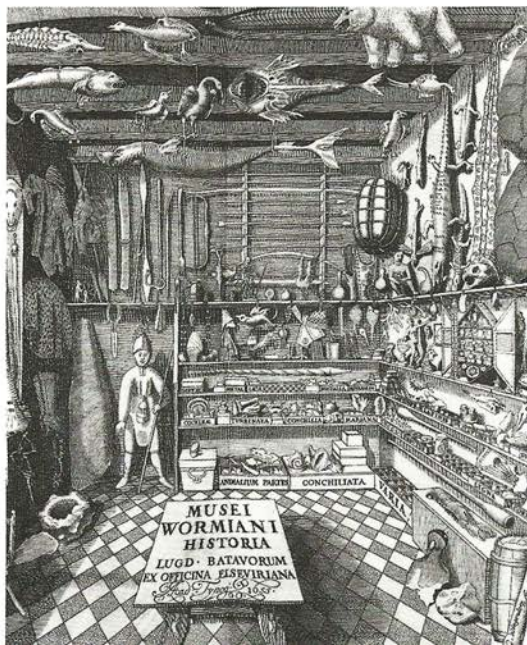


PAGE DE DROITE, À GAUCHE : Cette gravure de 1655 montre la collection d'histoire naturelle du médecin Olaf Worm. Elle fut intégrée au cabinet de curiosités royal du Danemark. Ce genre de collection combinait des intérêts culturels et scientifiques.

PAGE DE DROITE, À DROITE : Picasso et son marchand, Daniel-Henry Kahnweiler, à la villa La Californie, près de Cannes, en 1957. Des masques africains aux trouvailles qu'il transformait en sculptures, la collection d'art et de rebuts de Picasso ne cessait de féconder son travail.

sionnelle et sa collection lui procurait des matériaux avec lesquels il construisait des œuvres. Certains exemples d'installation, dont les *Rooms* (« pièces » ou « chambres ») de Louise Bourgeois, reproduisent l'atmosphère d'une *Kunstkammer* ou d'une collection personnelle éclectique. Lors de sa performance de 2001 *Break Down* (« Cassage »), le sculpteur anglais Michael Landy détruisit les 7227 objets qu'il possédait, geste qui paraît protester contre l'esprit de la collection. ■

1. Plinius l'Ancien, *Histoire naturelle*, trad. É. Littré, Firmin-Didot, Paris, 1855, XXXV-21.



LE ROMANTISME

L'écrivain allemand Friedrich Schlegel définit l'art romantique comme un art qui « ne souffre aucune loi¹ ». Cette conception, accueillie dans les années 1790 comme une vision radicalement nouvelle, prônait la liberté contre l'autorité et l'inspiration contre la raison. Son héritage continue à influencer les pratiques artistiques et la manière de percevoir l'art.

Le romantisme devint bientôt un concept efficace pour décrire un ensemble de facteurs qui non seulement changèrent la manière dont les peintres, les écrivains et les musiciens imaginaient leurs rôles, mais encore, pensait-on, modifiaient l'idée que l'on avait de l'humanité elle-même. À l'origine, le mot « romantique » vient des « romances », poèmes narratifs médiévaux, et le concept conserva des liens avec la légende et le fantastique, la violence ou la passion et avec la figure du jeune héros souffrant qui traverse un paysage sauvage à la poursuite de son idéal. Cette vision

recoupait la nouvelle image de l'artiste, qui émergea dans les années 1790, un personnage solitaire et héroïque dont la seule loi était de suivre son génie, à qui l'imagination donnait accès à des vérités impossibles à découvrir par la raison seule. Or la raison avait précisément été la valeur centrale de l'époque immédiatement antérieure, celle des Lumières.

La révolution américaine, puis la Révolution française, et les guerres napoléoniennes qui les suivirent de 1800 à 1815, amenèrent un degré d'incertitude et de chaos, auquel l'art sorti des académies n'apportait pas de réponse. Avec un mépris insolent pour l'institution assez caractéristique du romantisme, William Blake (ci-contre) se moquait de l'opinion soutenue par le président de la Royal Academy, sir Joshua Reynolds, qui pensait que l'on pouvait enseigner le génie.

Les artistes du début du XIX^e siècle s'emparèrent du mot romantisme pour nommer leurs aspirations personnelles. Eugène Delacroix, que Baudelaire dans ses essais critiques saluait comme l'archétype du romantique alors qu'il refusait l'étiquette, affirma cependant : « Si l'on entend par mon romantisme la libre manifestation de mes impressions personnelles, mon éloignement pour les types invariablement calqués dans les écoles et ma répugnance pour les recettes académiques, je dois avouer que non seulement je suis romantique, mais que je l'étais même à quinze ans. » Sa *Liberté guidant le peuple* (voir p. 75) dépeint le grand thème romantique des énergies refoulées qui émergent brutalement.

EN BAS, À GAUCHE : Cette illustration extraite du recueil de poèmes de William Blake *Songs of Innocence and Experience* (*Chants d'innocence et d'expérience*) représente « les deux états opposés de l'âme humaine ». À la différence de ses contemporains académiques, Blake privilégiait les visions et l'imagination.

PAGE DE DROITE, EN HAUT : Dans le *Lever de lune sur la mer* (1820-1826) de Caspar David Friedrich, trois citadins assis sur une côte déserte regardent deux vaisseaux fantomatiques approcher dans le crépuscule. Le paysage évoque une émotion plutôt qu'il ne représente un lieu précis.

PAGE DE DROITE, EN BAS : Les vieux arbres hivernaux de l'œuvre de Mariele Neudecker *I Don't Know How I Resisted the Urge to Run* (« Je ne sais pas comment j'ai résisté au besoin de fuir », 1998) rappellent ceux des paysages de Friedrich. Pourtant, ces arbres enfermés inversent la manière dont les paysages romantiques rendaient la silhouette humaine minuscule.



dant le peuple (voir p. 75) dépeint le grand thème romantique des énergies refoulées qui émergent brutalement.

Écrivant en 1846, Baudelaire décrit le romantisme comme une « manière de sentir », qui ne se découvrait qu'en regardant à l'intérieur de soi. « Qui dit romantisme, écrit-il, dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts. » On peut lire cette phrase comme un manifeste en faveur d'une subjectivité énergique, qui fut partagée par nombre de courants ultérieurs. Si l'on se fiait à la définition de Baudelaire, le fauvisme, les distorsions de l'expressionnisme et la peinture gestuelle de l'expressionnisme abstrait relèveraient du romantisme. L'art postmoderne incorpora parfois des citations romantiques, comme la vitrine de Mariele Neudecker qui évoque les paysages romantiques de Caspar David Friedrich (page de droite, en haut). Pourtant, l'héritage du romantisme survit malgré son anachronisme dans l'importance accordée à la créativité individuelle et à la liberté artistique. La maxime de Joseph Beuys, « Tout homme est artiste² », partage la même énergie démocratique que la foule sur la barricade de Delacroix. ■

1. *Fragments critiques*, dans *L'Absolu littéraire*, trad. P. Lacoue-Labarthe, Seuil, Paris, 1978, p. 112.

2. Joseph Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, trad. O. Mannoni et P. Borassa, L'Arche, Paris, 1988.





Personne ne doute que **Snow Storm**
- Steam Boat Off a Harbour's
Mouth («Tempête de neige en mer»)
est un véritable tableau de Turner,
mais l'anecdote selon laquelle l'artiste
se serait attaché au mât pour pouvoir
le peindre a sans doute été inventée
pour ajouter une touche d'authenticité.

IDÉE N° 53

L'AUTHENTICITÉ

L'art manipule tant d'illusions et d'imaginations que la question de la distinction entre ce qui est authentique et ce qui ne l'est pas n'est jamais évidente. Cependant, la valeur que nous accordons à l'idée d'authenticité influe sur notre rapport avec les œuvres, réalité que les artistes ont à leur tour exploitée.

Les questions d'authenticité provoquent des querelles virulentes entre les croyants et les sceptiques. Pour les protestants de la Réforme, dans le nord de l'Europe au XVI^e siècle, les milliers d'éclats de bois présentés comme des fragments de la Vraie Croix ou de l'arche de Noé n'étaient que des morceaux de bois inertes. En revanche, pour ceux qui les croyaient authentiques, leur aura sacrée et leur pouvoir de guérison restaient intacts. Ce fonctionnement psychologique s'applique également à l'art. La conviction qu'une œuvre d'art est authentique, qu'elle a bien été créée par tel artiste, ou qu'elle provient bien de tel lieu ou qu'elle date de telle époque, ou encore qu'elle restitue une expérience réelle, joue un rôle central dans la manière dont le spectateur investit le rapport qu'il entretient avec elle. D'où le sentiment de déception

et de trahison, lorsqu'une œuvre d'art s'avère ne pas être ce qu'elle semblait.

La manière dont le romantisme considérait les expériences personnelles (de préférence extrêmes) de l'artiste comme le critère de l'authenticité d'une œuvre est perceptible dans la déclaration de J. M. W. Turner sur sa marine tumultueuse *Snow Storm – Steam Boat Off a Harbour's Mouth* («Tempête de neige en mer», 1882, page de gauche) : «J'ai demandé à des marins de m'attacher au mât pour l'observer [...] et je ne pensais pas survivre¹.» Avec le temps, le public s'intéressa moins à la véracité du récit de Turner, la force de cette tempête ne tenant pas à son exactitude documentaire. Pourtant, l'idée romantique que l'art doit rendre compte d'une expérience authentique demeure. Les textes de l'artiste Richard Long racontent les longues randonnées qu'il a entreprises pour ses œuvres. Si l'on refuse de croire que Long a effectivement parcouru tous ces kilomètres, ses créations perdent une part importante de leur impact, faute d'authenticité.

Nombre de rôles assumés par des artistes du XX^e siècle, le révolutionnaire, l'enfant terrible, l'exhibitionniste, le chaman, supposent un pacte avec le public : il faut croire que les objets que l'artiste authentique touche ou fabrique deviennent authentiquement de l'art. L'illustration la plus frappante de ce phénomène est sans doute offerte par



EN BAS, À GAUCHE : Art conceptuel ou escroquerie ? Quelques années avant d'avoir supposément mis ses excréments en boîte, Manzoni avait déclaré que l'artiste doit regarder profondément en lui-même pour découvrir « la zone authentique des valeurs » (Contre rien, trad. M. Cardelli, Allia, Paris, 2002, p. 11).

CI-DESSUS : En 1991, un petit tableau dévotionnel, précédemment considéré comme une copie de la Vierge aux œillets de Raphaël (v. 1506-1507), fut reconnu comme l'original. Il fut acheté en 2004 quelques milliers de fois plus cher que ce qu'il avait valu en tant que copie.

les quatre-vingt-dix boîtes de conserve de Piero Manzoni (1961, à gauche) dont l'étiquette spécifie en italien, allemand et anglais « merde d'artiste » et qu'il réussit effectivement à vendre pour l'équivalent de leur poids en or. Selon son collaborateur Agostino Bonalumi, les boîtes étaient en réalité remplies de plâtre, ce qui fait passer l'œuvre du statut de relique presque sacrée à celle d'un paradoxe spirituel, dont le matériau n'était pas des excréments, mais l'idée d'authenticité elle-même.

Les concepts d'authenticité et de valeur, tous deux souvent liés à des propriétés assez imaginaires de l'œuvre, sont indissociables sur le marché de l'art. Quand un petit tableau de la Renaissance représentant une Vierge à l'Enfant fut attribué à Raphaël, sa valeur s'envola. La *Vierge aux œillets* (ci-dessus) devint célèbre, tout autant à cause des 22 millions de livres que son authenticité très contestée coûta à la National Gallery de Londres que pour ses qualités esthétiques. ■



1. Dans Eric Shanes, *La Vie et les chefs-d'œuvre de J. M. W. Turner*, trad. C. Capilla, Parkstone, New York, 2008, p. 229.

Artisan de talent ou génie créatif?

IDÉE N° 54

L'ARTISTE

Au sens premier, l'artiste est un praticien habile dans le domaine des arts, des sciences, etc. Dans l'usage moderne, le terme suppose le génie, l'originalité, une capacité à transformer les idées en objets ou en images ou simplement à rendre intéressantes et attirantes des choses sans valeur d'usage.

Construite sur des mythes anciens, la notion d'artiste connaît des glissements de sens permanents. Le concept grec de *tekhnè*, l'habileté, en latin *ars*, semble assez clair : sculpteurs, peintres et architectes étaient, comme les ferronniers ou les potiers, rémunérés pour leur savoir-faire. Pourtant, à la même époque, des sculpteurs grecs tels que Phidias ou Polyclète (voir p. 28-29) devinrent célèbres pour avoir repoussé les limites de la technique et donné forme à un idéal. L'artiste comme créateur novateur, dont la vision et la représentation du monde sont originales, date de cette époque.

Pourtant, malgré leurs talents, les artistes restaient considérés presque partout comme des travailleurs manuels. La hiérarchie qui classait l'art comme une activité inférieure aux activités intellectuelles, telles que la philosophie, ne fut

contestée qu'à partir du *xv^e* siècle en Italie. Alberti, Léonard de Vinci et d'autres artistes et théoriciens conseillèrent aux peintres d'étudier les mathématiques, la littérature et l'optique. Dès le début du *xvi^e* siècle, les paysages mystérieux de Giorgione ou les toiles mythologiques de Titien témoignaient d'un bouleversement complet de l'image de l'artiste : le peintre ou le sculpteur était devenu un penseur et un poète.

Les aspirations des artistes de la Renaissance, en partie motivées par la volonté d'améliorer leur statut, se concrétisaient dans l'enseignement dispensé par les académies (voir p. 108-109). Cependant, ces institutions subordonnaient la curiosité et l'expérimentation à la production des copies fidèles. Cette déférence envers le passé concordait avec le rôle dévolu aux artistes dans l'Europe du



CI-DESSUS : À partir de 1962, Andy Warhol exécuta la plupart de ses tableaux en transférant des sérigraphies de photographies sur un fond peint. Dans sa succession d'ateliers new-yorkais tous baptisés *The Factory*, ces œuvres étaient réalisées à la chaîne, avec l'aide de nombreux art-assistants.

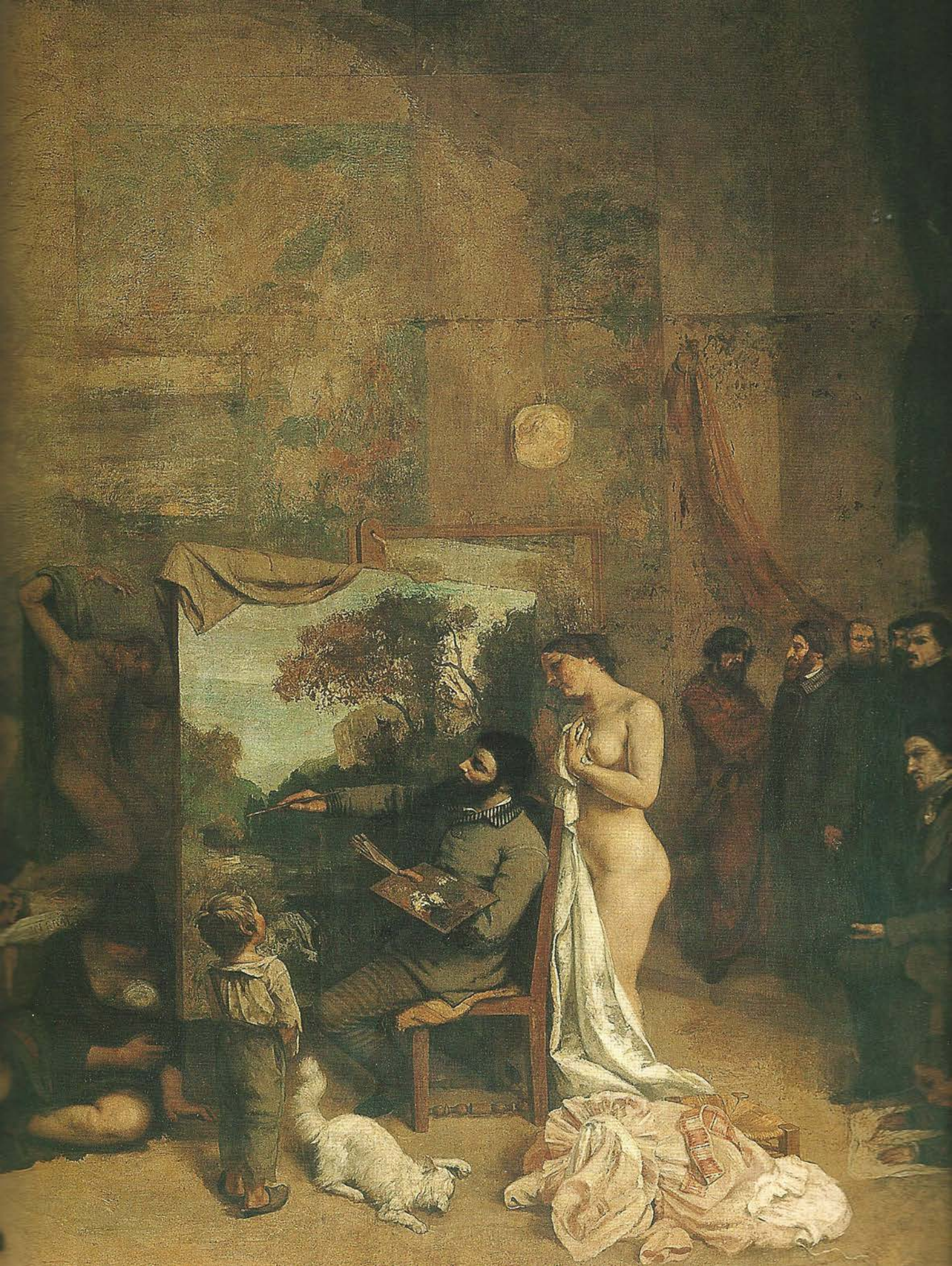
PAGE DE DROITE : Ce détail du tableau de Courbet *L'Atelier du peintre* (1855) montre l'artiste en train de peindre un paysage, observé par un modèle féminin nu, avec à sa droite les gens qu'il appelait « les actionnaires », ses amis et ses soutiens dans le monde artistique.

EN BAS, À GAUCHE : Dans cette scène peinte sur l'extérieur d'une kylix (coupe à boire) du *v^e* siècle av. J.-C., des orfèvres grecs travaillent à des statues, dont une semble être un athlète dont il faut encore souder la tête.

xviii^e siècle : façonner l'image des élites à la convenance de ces dernières. Dès la fin du siècle, cependant, l'idée romantique du génie transforma la fonction de l'artiste : d'un personnage socialement utile, il devint une force de la nature, un poète, dans un sens plus violent, plus héroïque, qu'à la Renaissance. Les artistes passaient pour posséder un accès à la vérité où à la beauté, que la seule raison n'aurait pas permis. Pourtant, au moment où les artistes se préoccupaient des spectacles grandioses de la nature, des montagnes, des mers démontées, ce furent les philosophes qui théorisèrent sur ces sujets et les classèrent dans la catégorie du « sublime ».

À partir du milieu du *xix^e* siècle, les artistes renforcèrent leur position en ajoutant à leur palette le commentaire social ou même l'activisme politique. Gustave Courbet écrivit à propos de *L'Atelier du peintre*, toile qui contient son autoportrait : « C'est ma manière de voir la société dans ses intérêts et ses passions [...]. C'est le monde qui vient se faire peindre chez moi. » Si Courbet se peignit au centre de la société, au *xix^e* siècle, l'artiste était plutôt un personnage de la marge, critique de la société ou anticonformiste. Le concept d'artiste est aujourd'hui une réalité protéiforme : qu'il soit professeur et chaman (comme Joseph Beuys) ou bien amuseur (comme Damien Hirst), la définition de son rôle précis devient une des missions de l'œuvre d'art. ■





IDÉE N° 55

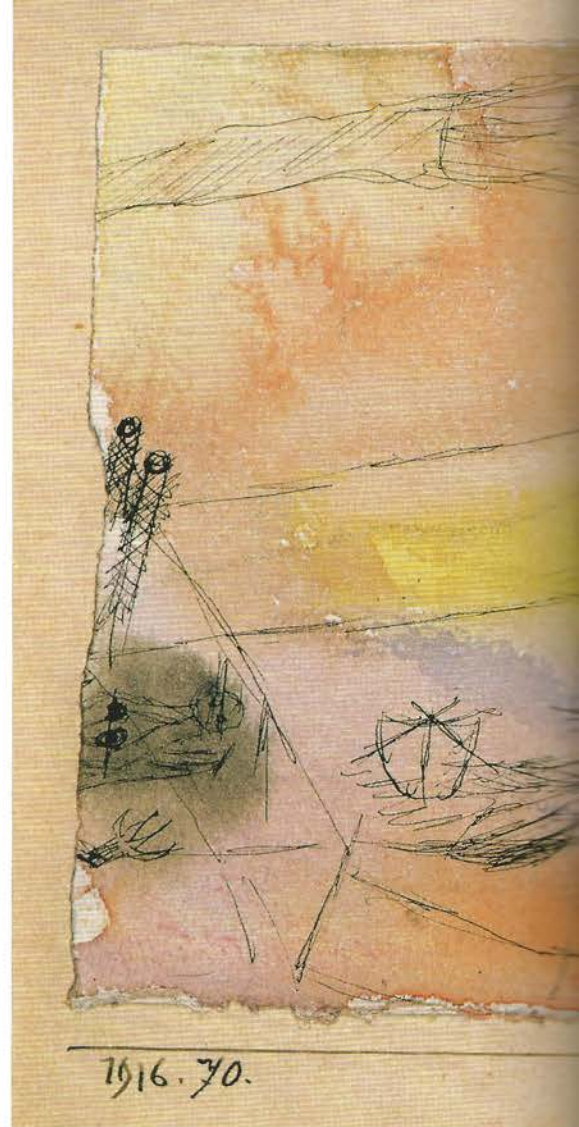
L'AQUARELLE

Alors que la **peinture à l'huile** requiert un véritable savoir-faire, les couleurs solubles dans l'eau permettent d'obtenir des effets convaincants même sans beaucoup de pratique. À partir du XVIII^e siècle, l'aquarelle devint donc la technique favorite des peintres amateurs, de plus en plus nombreux. Cela nuisit à sa reconnaissance en tant que technique artistique à part entière, même si la réalité historique est plus complexe.

Les couleurs de l'aquarelle sont fabriquées avec des pigments que l'on mélange à de l'eau et à un liant, gomme arabique ou jaune d'œuf, pour leur permettre d'adhérer. Lors de l'application, la peinture est délayée une nouvelle fois à l'eau pour atteindre le degré d'opacité ou de transparence souhaité par l'artiste. Alors que la peinture à l'huile sèche lentement, par évaporation, l'aquarelle est en générale appliquée sur une surface perméable, du **papier** par exemple, sur laquelle la couleur se fixe rapidement, si bien que l'on peut ajouter des couches

de lavis rapidement, sans gâter la peinture. Les divers degrés de dilution offrent une grande variété dans les densités de couleurs, du lavis transparent au bloc opaque, et la fluidité de l'aquarelle permet de travailler rapidement.

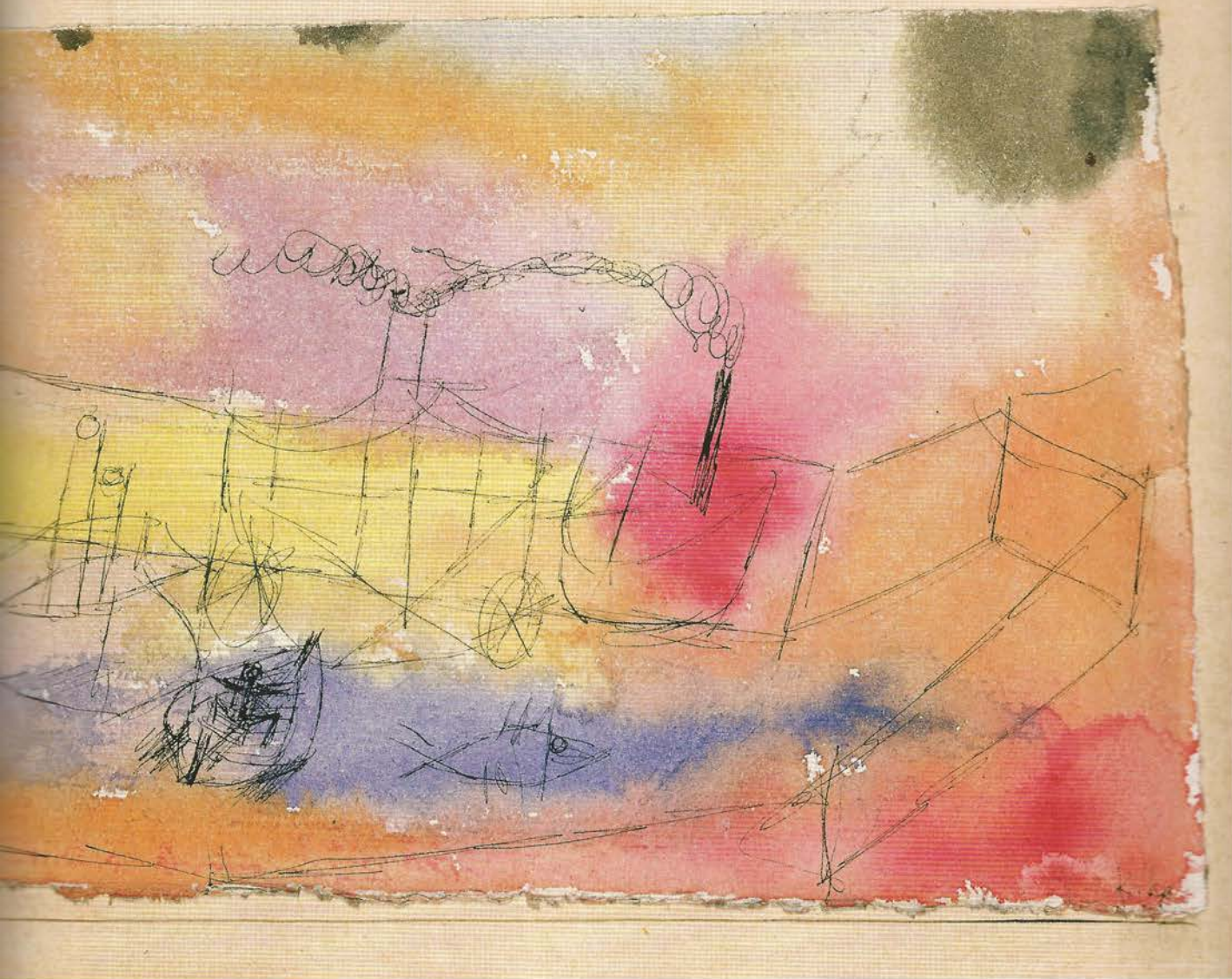
Les couleurs à l'eau étaient le procédé le plus employé dans l'Égypte ancienne, en Chine et dans beaucoup d'autres pays. En Europe, on les utilisait pour peindre des décors muraux, des panneaux de bois et des manuscrits, mais il fallut attendre la fin du XV^e siècle avant que les peintres n'exploitent vraiment les spéci-



ficités de l'aquarelle. En effet, les artistes européens tardèrent à préférer le papier au vélin, mais sa légèreté et son adaptabilité étaient idéales pour ceux qui, comme Albrecht Dürer, devaient voyager et tenir au courant des protecteurs lointains. Les aquarelles de plantes très finement observées de Dürer reproduisent les feuilles et les pétales en couleurs vives, mais avec une délicatesse aérienne, très différente des catalogues ornementaux de la peinture naturaliste à l'huile du début du XVI^e siècle.

Avant l'invention de la **peinture en tubes** en 1841, l'aquarelle était la seule solution adaptée à la peinture en extérieur, en plein air. Au XVII^e siècle, Claude Lorrain avait réalisé des esquisses rapides de la campagne romaine à l'encre et au lavis, et il les utilisait par la suite dans son atelier pour peindre ses paysages mytho-





logiques (voir p. 98-99). Les **esquisses de paysages** à l'aquarelle commencèrent à être considérées comme des œuvres d'art à partir de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Les peintres de l'époque, en particulier en Grande-Bretagne, avec des artistes comme John Cozens ou Francis Danby, obtenaient avec des lavis d'aquarelle des teintes subtiles et brumeuses qui restituaient la luminosité des paysages. Dans les aquarelles de J. M. W. Turner, les effets atmosphériques devinrent beaucoup plus importants que les points de repère topographiques identifiables. Enfin, au début du XIX^e siècle, on commença à exposer des aquarelles en tant que véritables œuvres d'art achevées.

Alors que les couleurs à l'huile restent là où on les pose, l'aquarelle se diffuse et tache. Cela permet au peintre de travailler sur la fine frontière qui sépare

le contrôle du **hasard**, en peignant par exemple sur du papier humide. L'aquarelle s'adaptait mieux au jeu rapide de l'intelligence et de la fantaisie que l'huile, plus opaque et plus despotique. Les scènes visionnaires peintes par William Blake dans les années 1790 partagent avec les paysages oniriques évocateurs de Paul Klee ou les abstractions lyriques modernes d'Helen Frankenthaler une utilisation de l'aquarelle qui combine l'intensité des couleurs avec le charme de la fugacité et de la rêverie. ■

PAGE DE GAUCHE John Constable exposa en 1836 à la Royal Academy une aquarelle de Stonehenge, un lieu qu'il décrivait comme « le mystérieux monument qui se dresse solitaire sur une lande dénudée et sans limites ». Elle est réalisée à partir d'une esquisse, elle aussi à l'aquarelle, peinte seize ans plus tôt.

CIESSUS Parmi les artistes de l'avant-garde du début du XX^e siècle, Paul Klee présente l'originalité d'avoir beaucoup expérimenté avec l'aquarelle. Le Poisson dans le port (1916) joue sur le contraste entre des lavis colorés expressionnistes et un dessin trompeusement capricieux.

L'IRRUPTION DE LA RÉALITÉ

Souvent utilisé dans les histoires de l'art, en général avec un sens vague, le « réalisme » caractérise à l'origine une nouvelle vision du rôle de l'artiste qui trouve ses racines en France au milieu du XIX^e siècle. Elle rejetait l'idéalisation et les conventions académiques pour prôner une représentation précise, sans concessions, de la réalité sociale contemporaine.

Les personnages miteux qui hantent les tavernes du Caravage ou les coins de rue de Velázquez appartiennent à la réalité quotidienne de leur époque, mais ces artistes n'auraient pas décrit leur mission avec les mots qu'employa Gustave Courbet en 1855 dans ce que l'on appelle « le manifeste du réalisme ». Les imposantes scènes de groupe de Courbet intitulées *Un enterrement à Ornans* ou *Les Paysans de Flagey revenant de la foire*, qui communiquent à des événements provinciaux la solennité de la grande **peinture d'histoire**, lui avaient déjà valu l'épithète de « réaliste ». Son but était, écrivit-il, de « traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque [...] en un mot faire de l'art vivant ».

Il ne s'agit pas seulement de reproduire les apparences, ce que l'art pratique depuis l'époque paléolithique. Pour l'écrivain Fernand Desnoyers, en 1855 également, le réalisme est la vision d'un artiste « sincère et clairvoyant » par opposition avec celui qui « s'obstine, de bonne ou de mauvaise foi, à regarder les choses à travers les verres de couleur ». C'était simplement, disait Courbet, « l'art démocratique ». Pour les penseurs progressistes, l'idée que les peintres devaient s'attaquer à la réalité contemporaine sans l'idéaliser ni l'enjoliver plaçait l'art à l'avant-garde du progrès. Dans le futur rêvé au moment de la Révolution française qui ne s'était

EN BAS, À GAUCHE : L'artiste colombienne Doris Salcedo utilisa des ossements humains, un siège d'enfant et des portes pour réaliser *La Casa Viuda VI* (1995). Le titre signifie « la maison de la veuve » et renvoie aux disparitions causées par des violences politiques.

PAGE DE DROITE : Ernest Meissonier peignit *La Barricade, rue de la Mortellerie*, juin 1848, à partir d'une aquarelle réalisée sur les lieux, lors de la répression des émeutes ouvrières à Paris. Théophile Gautier y voyait une « vérité vraie que personne ne veut dire ».

pas encore réalisé, « Tout travailleur doit devenir artiste dans la spécialité qu'il a choisie », écrivait le philosophe Pierre-Joseph Proudhon en 1846.

La conviction que l'art pouvait contribuer au progrès social survécut longtemps après le remplacement du débat sur le réalisme par de nouvelles controverses avant-gardistes. On baptisa *Neue Sachlichkeit* (Nouvelle Objectivité) le travail de peintres comme George Grosz (voir p. 150), Max Beckmann ou Otto Dix (voir p. 59) qui portaient sur la société politiquement fragile de l'Allemagne des années 1920 un regard cruellement désillusionné mêlé de satire. Dans *Hommes du XX^e siècle*, un immense projet documentaire de leur contemporain August Sander, le réalisme au sens que lui donne Courbet (« l'aspect de mon époque ») trouve son langage naturel avec la photographie. Sander entreprit de photographier des Allemands de tous les âges et de tous les métiers, jusqu'à ce que cette galerie de milliers de visages pas spécialement aryens lui attire l'inimitié de la propagande raciste nazie. À l'ère des politiques sociales interventionnistes, on confia aux photographes plus qu'aux peintres la tâche officielle d'affronter la réalité, comme en témoignent les images presque bibliques que Dorothea Lange prit des travailleurs ruraux américains de l'époque de la Grande Dépression, pendant les années 1930.

La nature exacte de la réalité décrite par l'art fait débat, mais les ambiguïtés de sa définition constituent justement le champ de réflexion naturel de l'art. Les portraits de Chuck Close détaillent chaque imperfection de la peau, chaque ride sur le visage de ses modèles, rappelant la maxime démocratique de Proudhon : « Toute figure, belle ou laide, peut remplir le but de l'art. » ■





IDÉE N° 57

LE MÉDIÉVISME

À la fin du XVIII^e siècle, l'art européen entra dans une nouvelle phase qui poussa les artistes à s'intéresser à l'architecture gothique et aux thèmes médiévaux, parce qu'ils évoquaient la pureté et la force que l'on attribuait à la chrétienté préindustrielle. Durant plus d'un siècle, le médiévisme devint l'un des traits saillants de la culture visuelle occidentale.

La réinvention de l'art médiéval entamée à partir de 1780 environ allait de pair avec la revalorisation du sentiment et de l'imagination prêchée par le **romantisme**, en opposition à l'idéalisme rationalisé de l'art classique. Avec le début de l'industrialisation, le Moyen Âge pouvait aussi incarner un monde perdu, stable, uni et croyant, celui du travail des artisans anonymes qui avaient bâti les cathédrales gothiques.

En réponse à la modernité industrielle, le médiévisme ressuscita les antiques idylles champêtres en distribuant les rôles à des chevaliers et à des demoiselles plutôt qu'à des bergers ou des nymphes. En 1848, un groupe de jeunes peintres anglais fonda la Pre-Raphaelite Brotherhood, dans l'idée de revenir à la « nature », tout en rejetant ce qu'il considérait comme une tradition académique remontant à Raphaël et à

la Renaissance antiquisante. Dans la *Mariana* (page de droite) de John Everett Millais, le vitrail et le velours communiquent une ambiance de confort bourgeois à une scène qui exprime la langueur sexuelle. Le médiévisme, comme la sculpture néoclassique, permet à l'art de traiter de la sexualité sans sombrer tout à fait dans le voyeurisme.

Politiquement, le médiévisme finit par être associé au sentiment national dans plusieurs pays d'Europe du Nord. La cathédrale de fantaisie qui figure sur la toile de Karl Friedrich Schinkel *Ville médiévale au bord d'un fleuve* (ci-dessous), peinte l'année de la bataille de Waterloo, en 1815, est un pur théâtre politique dont les tours inachevées témoignent de l'aspiration à une Allemagne unifiée. Tout au long du XIX^e siècle, le néogothique resta en vogue : son iconographie permettait d'apporter la sanctification



EN BAS, À GAUCHE : Alors que les peintures antérieures de paysages idéaux comportaient forcément des ruines antiques, Schinkel plante une cathédrale médiévale dans une lumière d'orage au centre de la scène. Cet édifice gothique incarne la résurrection de l'État prussien, une vision du futur projetée dans le passé.

CI-DESSUS : Le roi Louis II de Bavière était obsédé par les légendes médiévales allemandes et par la musique de Wagner. Il s'identifiait au chevalier au cygne de l'opéra de Wagner Lohengrin, représenté ici sur la fresque de Heckel (1882-1883) dans le château de Neuschwanstein.

PAGE DE DROITE : Inspiré d'un poème d'Alfred Tennyson, la *Mariana* de Millais désespère de revoir son amant et aspire à la mort. Le corps sinueux qui s'étire aurait sans doute paru inconvenant dans un décor contemporain.



de l'histoire à des thèses morales ou politiques parfois contestables, en les costumant. Parmi les exemples les plus remarquables figurent les plans de l'architecte A. W. N. Pugin pour les chambres du Parlement à Londres, ou, dans une version plus onirique, le château de conte de fées du roi Louis II (ci-dessus), Neuschwanstein en Bavière.

Cette architecture s'imposa jusqu'aux écoles, aux musées, aux chapelles, aux bibliothèques dans toute l'Europe, en Amérique du Nord et dans les enclaves coloniales anglo-saxonnes du monde entier. De même, on retrouva des fenêtres en **vitrail** jusque dans les pavillons de banlieue. À partir du début du XX^e siècle, cependant, le style moyenâgeux évoquait plutôt la prétention, l'hypocrisie, et tout ce qui était poussiéreux. Cette tradition fut efficacement rejetée par l'élan moderniste après la Première Guerre mondiale, et la géométrie, les surfaces brutes sans ornements en firent table rase en architecture et en peinture. ■





Boutiquiers ou faiseurs de rois?

IDÉE N° 58

LE COMMERCE DE L'ART

Les marchands d'art, intermédiaires entre les artistes et les acheteurs, jouent un rôle central dans l'estimation des prix des œuvres. Depuis deux siècles, la manière dont ils opèrent a exercé une influence non négligeable sur la réputation des artistes ou sur les modes artistiques.

Quand l'empereur romain Hadrien rassembla sa collection d'œuvres d'art, au III^e siècle apr. J.-C., les marchands d'art participaient déjà à un commerce international d'objets rares. Le goût des Romains pour les œuvres d'art grecques requérait des intermédiaires spécialisés et fournissait par ailleurs du travail à des artistes en les sollicitant pour réaliser des copies de chefs-d'œuvre.

En Europe, dès le XVI^e siècle, la relation directe entre artistes et acheteurs commençait à être remplacée par un marché de l'art du type de celui qui nous est familier aujourd'hui, dans lequel les vendeurs ne sont pas forcément les artistes eux-mêmes. Les gravures, en particulier, étaient vendues dans des boutiques et les œuvres d'artistes célèbres comme Albrecht Dürer ou Rembrandt atteignaient des prix élevés. Certains artistes possédaient une activité parallèle de marchand d'œuvres exécutées par d'autres :

au début du XVII^e siècle, par exemple, les voyages de Rubens d'une cour européenne à une autre pour exécuter des commandes royales facilitaient son activité de marchand d'art pour les mêmes clients.

Avant le XIX^e siècle, le stock d'un marchand comprenait des antiques, des originaux ou des copies des grands artistes du XV^e au XVII^e siècle, et des gravures. Les marchands parisiens comme Paul Durand-Ruel furent à l'origine d'une pratique couramment répandue aujourd'hui, la manipulation des prix et de la disponibilité des œuvres d'artistes contemporains, avec lesquels on maintient des liens personnels. Les ventes aux enchères devinrent une caractéristique de la scène artistique, avec leurs enchères soigneusement calculées pour maintenir les prix à un niveau élevé. Durand-Ruel achetait les œuvres par lots, pour les exposer et pour les vendre à des collectionneurs qui se fiaient à son jugement. Il contribua à faire de



L'ambiance arrosée de champagne capturée par Martin Parr à la Basel Art Fair de 1997 rappelle la description d'une vente aux enchères parisienne par Octave Mirbeau un siècle plus tôt : « des tas d'or, des yeux luisant de convoitises, et des échine courbées de respect ».

l'impressionnisme un mouvement commercialisable, en achetant des œuvres de Degas, Manet, Renoir, Pissarro et d'autres. « Sans Durand, raconta Monet, nous serions morts de faim. »

Dans les années 1930 et 1940, l'héritière américaine Peggy Guggenheim incarna un nouveau type de collectionneur et de marchand, qui faisait aussi fonction de conservateur. La galerie new-yorkaise de Guggenheim, Art of This Century, avec ses expositions conçues dans le style des installations surréalistes, promouvait une idée de l'art moderne. Quand Guggenheim ouvrit son palais vénitien au public, sa collection d'œuvres d'artistes comme Jackson Pollock, dont elle avait soutenu la carrière en tant que galeriste, devint un musée qui présentait une version de l'histoire de l'art du XX^e siècle qui exerça une grande influence.

Aujourd'hui, le marché de l'art, qui fait la fortune d'une poignée d'artistes dont les œuvres sont vendues à des prix hautement surévalués, fonctionne un peu comme la finance : il permet des manipulations lucratives. L'agitation médiatique provoquée par les prix atteints maintient le nom des artistes sous les yeux du public. Une majorité de créateurs, cependant, considèrent ce genre de pratiques, comparables à celles qui provoquèrent la crise de la fin des années 2000, comme nuisibles aux perspectives d'avenir de l'art. ■



PAGE DE GAUCHE : Parmi les artistes représentés par l'éditeur et marchand d'art Ambroise Vollard figuraient Cézanne, Van Gogh, Rouault, Picasso et Matisse, ou encore Renoir, qui peignit ce portrait de lui en 1908. Vollard achetait parfois l'intégralité du contenu d'un atelier pour le vendre plus tard.

CI-CONTRE : Henri Matisse (à gauche), avec Étienne Bignou à la galerie Georges Petit, à Paris, en 1931. Bignou venait d'acquiescer des parts dans la galerie et organisait la plus grande exposition Matisse en France à ce jour.

IDÉE N° 59

LA SAISIE DE L'INSTANT

En 1874, le critique Ernest Chesneau fit l'éloge d'un tableau de Claude Monet parce qu'il capturait d'une manière encore inédite « l'insaisissable, le fugitif, l'instantané du mouvement ». L'idée que ces qualités puissent constituer le sujet principal d'une œuvre était neuve et serait baptisées peu après, à cause d'une autre toile de Monet, « impressionnisme ».

Les peintres dont on dit qu'ils travaillent « sur le motif », c'est-à-dire qui peignent ce qui est réellement présent devant eux, sont particulièrement sensibles au caractère éphémère de l'instant. Même une **nature morte** change continuellement au fur et à mesure que la lumière du jour se modifie. Alors que le public préfère parfois l'ignorer, les artistes savent que l'instant fugace capturé par un tableau comme celui de Chardin (ci-dessous) exige de nombreuses heures de travail.

Avant 1800, l'idée que l'art, qui réclame de la patience, de l'observation et du talent, devrait épouser le moment, aurait semblé absurde. Cependant, le **romantisme** se caractérisait déjà par son

intérêt pour le processus, la transformation : l'élan originel semblait souvent plus intéressant, l'esquisse rapide réalisée en extérieur plus authentique que le tableau soigneusement élaboré dans l'atelier.

Cinquante ans plus tard, alors que la vénération romantique pour la sensibilité individuelle se trouvait tempérée par l'influence du réalisme, Chesneau écrivit les mots cités un peu plus haut à propos du tableau de Monet *Boulevard des Capucines* (page de droite), qui représente une vue d'une rue moderne depuis une fenêtre à l'étage, peut-être l'une de celles de la galerie parisienne où se tint la première exposition impressionniste. Monet ne s'intéressa pas aux détails de ce paysage urbain, il se serait d'ailleurs moqué des peintres anglais contempo-

ci-dessus : Les études de nuages au-dessus d'Hampstead Heath, à Londres, peintes par John Constable en 1821-1822, sont si précises que l'on peut les comparer aux archives météorologiques de l'époque. Ici, l'objet de l'art n'est pas la permanence du paysage, mais « l'insaisissable, le fugitif ».

PAGE DE DROITE : « L'animation prodigieuse de la voie publique, le fourmillement de la foule » sur le Boulevard des Capucines de Monet (1873-1874) frappèrent Ernest Chesneau comme une nouveauté. Les gens, les bâtiments, les véhicules, tout était traité avec des touches de pinceau rapides et courtes.

rains qui peignaient « brique par brique ». À l'inverse, ses arbres, sommairement esquissés, semblent s'agiter « dans la poussière et la lumière ». En s'inspirant du titre d'une marine de Monet, *Impression, soleil levant*, le critique d'art Jules Antoine Castagnary baptisa cette nouvelle approche « impressionnisme ». Le but de cette école était de transcrire « non le paysage, mais la sensation » produite par le paysage ».

La peinture de Claude Monet et de ses amis, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas et Berthe Morisot, s'attachait en effet à capturer les impressions communiquées par l'instant, un peu comme une plaque photographique les aurait captées. La relation entre l'impression, subjective, et la reproduction objective ou photographique préoccupait les artistes et les intellectuels du temps. La question est au cœur du grand roman de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*, dans lequel les impressions sensibles constituent le matériau de base de la mémoire. Bien sûr, la problématique de la saisie de l'instant ne disparut pas avec l'impressionnisme. Le cubisme s'appliqua à rendre ce qu'il y avait d'insaisissable dans la perception, sans être sensible à la question de la fugacité. Les évocations picturales de la vitesse et du mouvement inventées par le futurisme furent critiquées par Marcel Duchamp qui y voyait « un impressionnisme du monde mécanique ». ■



Le caractère éphémère de l'instant prend une signification morale. Jean-Siméon Chardin emprunta le thème des Bulles de savon (1734), dont il existe plusieurs versions, à des natures mortes flamandes antérieures qui invitaient à réfléchir à la fugacité de la vie.







L'aspect réaliste de La Petite Danseuse de quatorze ans de Degas (coulée en bronze après sa mort) choqua les visiteurs de l'exposition impressionniste de 1881. Ses traits tirés, son air obéissant auraient signalé, écrivit le critique Paul Mantz, «un caractère [...] profondément vicieux».

IDÉE N° 60

L'ASSEMBLAGE

L'assemblage est à la sculpture ce que le collage est à la peinture : l'artiste construit une œuvre d'art à partir d'objets ou de fragments trouvés. Le mot est utilisé pour la première fois par Jean Dubuffet dans les années 1950 pour décrire des collages réalisés à partir d'ailes de papillon, mais la pratique elle-même est antérieure ; elle se veut un défi lancé à la distinction entre les matériaux artistiques et non artistiques.

La distinction entre les matériaux destinés aux beaux-arts (peinture, toiles), aux arts décoratifs (poterie, joaillerie) et aux objets utilitaires (roues de bicyclette, boîtes d'allumettes) étant étrangère à bien des cultures, l'assemblage peut être perçu comme une technique de sculpture très répandue. Les statues religieuses du passé, qui survivent sous la forme de sculptures en pierre, en métal ou en bois dans les musées, portaient à l'origine de véritables vêtements, des bijoux ou des armes. Mais quand, en 1881, Edgar Degas transgressa les conventions en habillant d'une perruque en crin de cheval, d'un

tutu en mousseline et de ballerines de soie une statue en cire d'une jeune danseuse (page de gauche), le public parisien trouva incompréhensible ce montage inhabituel d'une œuvre d'art et d'objets réels.

De tels assemblages, ou les tableaux des impressionnistes (voir p. 124-125), auxquels ils étaient associés, et ceux du mouvement réaliste qui les précéda (voir p. 118-119), tentaient d'abolir la frontière que l'académisme avait tracée entre l'art et la vie quotidienne. L'utilisation de matériaux ordinaires, poussée ultérieurement jusqu'aux **objets trouvés**, permettait aussi de dissiper l'atmosphère de servilité politique qui régnait autour de l'art académique en cette fin de XIX^e siècle.

Le goût prononcé des surréalistes pour les incongruités révélatrices, ou pour « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », formule empruntée au poète Lautréamont, se matérialisa sous la forme d'assemblages, tout comme sous la forme plus familière du **collage** photographique. Kurt Schwitters qui, avec ses complices du mouvement dada, Raoul Hausmann (ci-dessus) et Hannah Höch, fit du photomontage l'un des outils modernes les plus importants de critique et de satire, imagina une forme d'assemblage qu'il baptisa *Merzbilder*. C'était à la lettre « une image réalisée à partir de Merz », mot inventé par Schwitters, qu'il définissait comme « l'assemblage à des fins artis-



EN BAS, À GAUCHE : En 1913, la Roue de bicyclette de Marcel Duchamp, une roue insérée dans un tabouret, transforma l'assemblage en une nouvelle grammaire dans laquelle l'esthétique était confiée à des objets de tous les jours.

CI-DESSUS : Selon Raoul Hausmann, « un homme de tous les jours n'avait que les capacités que le hasard lui avait collées sur le crâne » (dans Serge Lemoine, Dada, Hazan, Paris, 2005, p. 36). Son Esprit de notre temps, Tête mécanique est formé d'une marotte de coiffeur et d'autres objets trouvés.



tiques de tous les matériaux imaginables [...] La roue d'une voiture d'enfant, un treillis métallique, de la ficelle ou de la ouate [...]. Merz vise la libération de toute entrave¹. L'aboutissement de la recherche de Schwitters fut le *Merzbau* (voir p. 158), un assemblage architecturé qui finit par remplir sa maison de Hanovre, mais qui fut détruit pendant la Seconde Guerre mondiale. Il existe deux grandes familles d'assemblage, illustrées par Duchamp (à gauche) et Schwitters : l'humour conceptuel du premier et le plaisir que le second prenait à annexer des textures et des matières nourrirent la sculpture des XX^e et XXI^e siècles. Louise Nevelson assembla sa *Sky Cathedral* (« Cathédrale céleste ») à partir de palettes et de chutes de bois qu'elle peignit uniformément en noir, si bien qu'elles évoquent un bas-relief antique. *Car Door, Ironing Board and Twin-Tub with North American Indian Head-Dress* (« Portière, planche à repasser, machine à laver avec une coiffe d'Amérindien », 1981, voir p. 202), de Bill Woodrow, propose une variante du surréalisme pour l'ère du consumérisme, construite à partir de rebus ménagers. ■

1. Kurt Schwitters, Merz, Écrits, suivi de Schwitters par ses amis, trad. M. Dachy et C. Graber, éd. Gérard Lebovici, Paris, 1990, p. 45.

IDÉE N° 61

LE DESIGN COMMERCIAL

Quand le design des produits devint un facteur important du capitalisme, l'esthétique « artisanale » de l'art trouva un rôle dans le processus industriel. Cependant, le développement que connurent la publicité et le packaging au ^{xx}e siècle incita les artistes à inverser le phénomène en empruntant à leur tour des images aux biens de consommation industriels.

Dans les années 1860, William Morris tenta de rassembler des artistes et des artisans pour inventer un mode de production mi-industriel mi-artisanal. Le mouvement Arts and Crafts de Morris, ainsi que d'autres tentatives parallèles, exercèrent une influence sur l'aménagement intérieur et sur le design pendant près de soixante ans, mais Morris fut forcé de reconnaître que, malgré l'authenticité des produits manufacturés par sa société, son activité revenait à « permettre aux riches de se vautrer dans le luxe ».

La concurrence industrielle entre la Grande-Bretagne, la France et l'Allemagne suscita une série d'initiatives dans le domaine des arts. Le South Kensington Museum (devenu le Victoria and Albert

Museum) inauguré en 1857 voulait fournir aux artistes une banque de référence de modèles historiques qui donnerait à l'industrie britannique une avance déterminante. L'éducation artistique dispensée par les académies, avec sa dimension intellectuelle, fut complétée par la fondation d'autres établissements à vocation plus utilitaire, au service de l'industrie et du commerce. Le manifeste écrit par Walter Gropius en 1919 pour l'université du Bauhaus s'inspirait de l'idéalisme de l'Arts and Crafts, mais embrassait l'esthétique moderniste.

Les objets produits en série ne bénéficiaient pas du prestige de l'œuvre d'art traditionnelle unique. Si l'art jouait un rôle dans la production de masse moderne, il ne le faisait qu'au prix d'une aliénation du rapport entre l'artiste et sa propre création. Au ^{xix}e siècle, les affiches lithographiées en couleurs d'Henri de Toulouse-Lautrec (page de droite) s'inspiraient des gravures sur bois japonaises qui arrivaient souvent en France comme simple emballage jetable de marchandises importées. L'hermétisme de certaines théories artistiques ne les empêcha pas de participer au design de produits. Pour Piet Mondrian, l'art était « une pure représentation de l'esprit humain¹ » qui devait s'exprimer par l'abstraction. Mondrian influença Theo Van Doesburg, dont la revue *De Stijl* portait le mot d'ordre « Le but de l'homme est le style ». L'un de ses contributeurs, l'architecte et designer



EN BAS, À GAUCHE : Gerrit Rietveld pensait que « nos chaises, tables, placards [...] sont les images (abstraites-réelles) de nos intérieurs du futur ». Sa Chaise rouge-bleu (c. 1923) est conçue à partir d'un prototype non peint qu'il élaborait en 1918.

PAGE DE DROITE : Toulouse-Lautrec avait déjà exposé au cabaret du Moulin Rouge quand il conçut sa première affiche pour le lieu en 1891. Elle le vendit célèbre à Paris.

CI-DESSUS : La pochette pour le disque des Beatles Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band conçue par Peter Blake et Jann Howarth est nourrie de la passion de Blake pour la culture populaire. Cette image constitutive de l'identité du rock psychédélique des années 1960 devint son œuvre la plus célèbre.

Gerrit Rietveld, conçut une chaise appliquant le mysticisme de l'abstraction selon Mondrian à un objet utilitaire.

Dans les années 1960, le design commercial s'adressa au marché de la jeunesse avec une iconographie qui faisait l'éloge de la créativité individuelle. La pochette du disque Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band des Beatles (1967, ci-dessus), conçue par Peter Blake et Jann Haworth, fusionnait le photomontage surréaliste avec des typographies rétro et des motifs floraux, évoquant à la fois le mouvement hippie et la culture des villes de province. Les pochettes originales de Sgt. Pepper se vendent aujourd'hui comme autant d'œuvres d'art, ce qui inverse le processus qui menait d'une œuvre originale à une production en série. Les stylistes de mode comme Issey Miyake, dont le premier défilé s'intitulait *A Poem of Cloth and Stone* (« Un poème de tissu et de pierre »), développèrent l'idée que les vêtements pouvaient être des œuvres d'art. Les Young British Artists (YBAs) des années 1990, cependant, transformèrent l'idéal romantique du créateur rebelle, inadapté et solitaire en une forme de marque personnelle hautement commercialisable. ■



1. Piet Mondrian, dans Serge Lemoine, *Les Avant-Gardes*, trad. M. Seuphor, Hazan, Paris, 1991, p. 31-32.

M **MOULIN ROUGE** **CONCERT**
MOULIN ROUGE **BAL**
MOULIN ROUGE **TOUS Les SOIRS**
LA GOULUE



TOUS LES SOIRS
MOULIN ROUGE

les **Mercredis** et **Samedis**
BAL MASQUÉ

H. L. 1908

CH. LEVY 10 Rue Martel Paris



L'immortalité à portée de la main

IDÉE N° 62

LA PEINTURE EN TUBES

En 1841, le portraitiste américain John G. Rand inventa une manière de conditionner la peinture à l'huile déjà mélangée dans des tubes en zinc flexibles. Ces tubes permirent aux peintres d'emporter avec eux une grande variété de couleurs pour les utiliser partout, même à l'extérieur.

Avant même l'invention de Rand, le maniement des couleurs à l'huile avait beaucoup changé depuis l'épanouissement de la technique dans l'Europe du Nord au ^{xv}^e siècle. La plupart des peintres ne fabriquaient plus leurs couleurs eux-mêmes en broyant les pigments, mais les achetaient à des détaillants spécialisés. La chimie avait aussi étendu la palette des couleurs disponibles. Le cadmium, découvert en 1809, permit des composés qui produisaient des jaunes ou des rouges intenses.

Des artistes comme Albrecht Dürer avaient travaillé en plein air bien avant le milieu du ^{xix}^e siècle, et peint des paysages réels et non imaginaires. Pour les peintres de paysage romantiques, l'aquarelle avait déjà mis à disposition des couleurs adaptées au travail en extérieur. Le désir de peindre directement d'après nature, plutôt qu'en s'inspirant de cro-

quis aquarellés sur place pour réaliser ensuite une toile à l'huile en atelier, fut stimulé par le goût pour les paysages et par les théories réalistes qui poussaient à reproduire l'apparence exacte des choses. Le maniement des couleurs à l'huile sur le terrain ne se montra jamais aussi commode que celui des couleurs à l'eau, mais les tubes de peinture étaient tout de même plus pratiques. La peinture en tube ne tarda pas à intéresser les distributeurs de matériel artistique; ils développèrent une gamme de produits portatifs à vendre avec les tubes, des toiles déjà préparées et tendues et des chevalets pliants que le peintre pouvait installer devant son sujet, comme le photographe son trépied. Les artistes pouvaient enfin travailler en plein air à des toiles destinées à être exposées puis vendues, ce qui n'était pas toujours le cas des aquarelles.



PAGE DE GAUCHE : La série de tableaux de peupliers sur les rives de l'Epte peints par Claude Monet en 1891 représente la même scène à différentes heures de la journée, avec des éclairages dissemblables.

EN BAS, À GAUCHE : Carl Larsson se mit à la peinture en extérieur lors d'un séjour dans une colonie d'artistes scandinaves qui vivaient non loin de Fontainebleau. Son Peintre de plein air (1886) illustre sa détermination à poursuivre cette pratique même sous le climat rigoureux de sa Suède natale.

CI-DESSUS : Le peintre anglais abstrait Patrick Heron se dispensait à l'occasion des pinceaux et dessinait directement sur le papier avec des tubes de peinture à l'huile ou de gouache, comme cette gouache sur papier intitulée 2 July: 1995.

L'impressionnisme, qui s'intéressait surtout aux effets de lumière changeants des ciels variables du nord de la France, n'aurait pas existé sans la peinture en tube. Comme les paysans des tableaux de Jean-François Millet et de Jules Bastien-Lepage, les peintres de plein air et leur équipement portatif devinrent des personnages susceptibles de figurer dans un paysage peint.

La consistance collante de la peinture en tube entraîna l'utilisation de pinceaux raides, en soies de porc, dont les touches étaient d'une texture plus franche, aisément identifiable. La technique impressionniste reposait sur de petites touches de couleur vive. Quand la peinture était appliquée avec rapidité et spontanéité, plutôt que construite patiemment avec une succession de glacis dilués, la touche de pinceau restait visible, témoignant d'un instant éphémère et du geste artistique, deux caractéristiques qui allaient avoir des résonances particulières au ^{xx}^e siècle. Même si la peinture à l'acrylique (voir p. 162-163), qui combine la fluidité de l'aquarelle et la densité de couleur de l'huile, est devenue la technique favorite des peintres de l'abstraction d'après guerre, on continue à expérimenter avec les huiles en tube (ci-dessus). ■

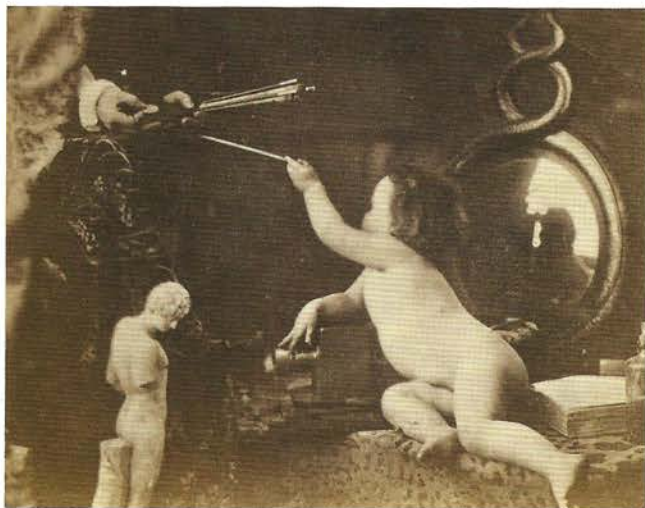
IDÉE N° 63

LA PHOTOGRAPHIE

Dans les années 1840, la photographie frappa l'imagination du public : cette nouvelle technologie presque magique promettait de remplacer l'art figuratif. Il lui fallut pourtant un siècle pour être acceptée en tant qu'art. L'histoire de la photographie est faite d'allers et retours créatifs entre les moyens mécaniques et manuels de fabriquer une image.

Le mot « photographie », littéralement « dessin à la lumière », fut inventé par le savant anglais John Herschel en 1839. La photographie améliora le procédé de la *camera obscura* en y introduisant un matériau sensible à la lumière sur lequel l'image projetée des objets pouvait être captée puis extraite pour aboutir à un cliché. Les photographies pouvaient être accrochées au mur comme des tableaux, ou rangées dans des albums, comme les gravures. Comme les dessins, elles permettaient d'enregistrer un spectacle sous un format portable. Cependant, la photographie ne dépendait pas de l'habileté de l'artiste à réaliser une copie de l'image, des processus mécaniques et chimiques y subvenaient.

Dans les premières années de la photographie, ce que l'appareil « voyait » ressemblait souvent à un tableau. Portraits, natures mortes, paysages, scènes de rue, les photographies semblaient confirmer que l'univers visuel était cadré et organisé comme de l'art. La relation était réciproque : les artistes appréciaient la photographie en tant que matériau documentaire de référence. Une allégorie des années 1850, due à Oscar Rejlander, montre « l'enfant photographie » offrant à l'artiste « un pinceau additionnel » (ci-dessous). Le cadeau fut accepté par des artistes comme Gustave Courbet qui peignit le nu de *L'Atelier du peintre* (1855, voir. p. 115) à partir d'une photographie et non d'un modèle vivant.



Les artistes réagirent également à la photographie en peignant ce que l'appareil ne pouvait capter, par exemple les jeux de lumière à la surface de l'eau ou à travers les feuillages. Les touches de pinceau des impressionnistes, qui donnaient l'illusion d'un mouvement imperceptible, et leurs couleurs très évocatrices dépassaient de loin les capacités de la photographie. Pourtant, les impressionnistes imitaient certaines conventions de cet art émergent : Edgar Degas préférait les cadrages coupés, avec des scènes qui semblent apparaître momentanément dans le cadre plutôt que posément installées à l'intérieur. Dans l'ensemble, cependant, la peinture et la photographie suivirent des parcours parallèles et distincts jusqu'au début du XX^e siècle ; à cette époque, l'avant-garde se livra à une réévaluation du rôle de



l'art et l'élargit considérablement, tant en termes de sujet, d'interprétation, que de matériau et de contexte.

Les artistes dada et surréalistes utilisaient le photomontage, un type de **collage** formé de plusieurs photographies découpées et assemblées pour créer une nouvelle image. Le procédé sabotait le fonctionnement naïf de la ressemblance et provoquait des incohérences oniriques. À partir de ce moment, la distinction entre l'art et la photographie, telle que Rejlander l'avait illustrée, devenait caduque.

Les artistes interprétèrent de manière variée le dialogue entre l'image mécanique et l'œuvre d'art réalisée à la main. Dans les années 1960, Gerhard Richter (voir p. 105) remarqua : « J'utilise la photo comme Rembrandt le dessin¹. » Pour lui, la différence entre la photographie et la

peinture est un sujet légitime : « La photo documente la spatialité réelle bien qu'elle n'en possède aucune puisqu'elle est image² », cependant, « peint, un assassinat est sans aucun intérêt, photographié, il touche tout le monde³ ». Les photographies démesurées d'Andreas Gursky, tirées sur imprimante à jet d'encre (ci-dessus), subvertissent la convention qui veut que la photographie respecte sagement le format de la page d'un livre. ■

PAGE DE GAUCHE : Tôt dans sa carrière, le portraitiste anglais Oscar Rejlander abandonna la peinture et se tourna vers la photographie. Celle-ci (v. 1856) porte la légende « L'enfant photographe donne au peintre un pinceau supplémentaire », ce qui suggère que le futur repose sur le plus jeune des deux arts.

CI-DESSUS : L'échelle et le détail des tirages photographiques d'Andreas Gursky, comme 99 Cents (1999) qui mesure 2 m sur 3,3 m, en font des ersatz d'environnement, trop vastes pour être intelligibles d'un seul coup d'œil.

1. Gerhard Richter, *Textes 1962-1993*, trad. C. Metais-Bürhendt, Les Presses du réel, Dijon, 2013.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

IDÉE N° 64

LES COLONIES D'ARTISTES

Les colonies d'artistes apparurent à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle dans l'Europe du Nord. Le désir ancien d'échapper à la ville pour embrasser une existence campagnarde plus simple se combina avec la conviction utopique qu'une communauté d'artistes pourrait inventer un mode de vie plus satisfaisant que ce qu'offrait la société industrielle moderne.

Les colonies d'artistes constituaient une version pacifique du colonialisme endémique que pratiquaient la Grande-Bretagne, la France et l'Allemagne. À Worpswede près de Brême, à Pont-Aven et Concarneau sur les côtes de Bretagne, à Newlyn et St Ives en Cornouailles, à Abramtsevo en Russie et dans d'autres lieux éloignés de la sphère d'influence des grandes métropoles, le même modèle s'imposa. Des groupes d'artistes éduqués dans les villes fréquentaient régulièrement ces lieux ou y séjournaient pour de longues périodes, parfois en utilisant comme atelier des bâtiments agricoles

ou industriels inoccupés et souvent en peignant en plein air. Les colons aimaient participer à la vie de la communauté rurale qui les accueillait et peignait ses moments clés, le retour des champs le soir, la rentrée des pêcheurs, les habitants en costumes traditionnels.

Dans les années 1880, l'art cherchait encore à promouvoir la société plus juste que Gustave Courbet et ses contemporains progressifs avaient rêvée trente ans plus tôt (voir p. 118-119). Les colonies d'artistes constituaient autant de communautés alternatives, dans lesquelles les artistes pouvaient, en théorie, bénéficier d'une camaraderie professionnelle, tout en vivant en harmonie avec des gens que n'avait pas corrompus la modernité industrielle. La promesse d'une immersion dans un mode de vie plus vrai et plus **primitif** exerçait un attrait puissant sur des gens qui se percevaient comme des individus en marge, comme Paul Gauguin, qui fit plusieurs voyages en Bretagne (page de droite). À l'automne 1888, il rejoignit Vincent Van Gogh avec lequel il forma une colonie éphémère de deux personnes à Arles. Comme souvent dans l'histoire des colonies d'art, leur créativité fut stimulée, leurs discussions enthousiasmaient Van Gogh, mais elles étaient parfois d'une «électricité excessive» et le bénéfice qu'ils pouvaient en retirer pâlit devant ce que Gauguin nomma «une incompatibilité d'humour». En 1891, Gauguin quitta l'Europe



CI-DESSUS : Les membres des colonies d'artistes installées à la campagne choisissaient le site environnant et la population paysanne ou ouvrière comme sujets, produisant des images de labeur éreintant mais honnête, de paysages agraires ou des ports de pêche pittoresques, comme ce Newlyn (1906) de Stanhope Forbes.

PAGE DE DROITE : Bonjour Monsieur Gauguin (1889) témoigne de la fascination que la Bretagne exerçait sur Gauguin : «J'y trouve le sauvage et le primitif. Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends le ton sourd, mat et puissant que je cherche en peinture.»

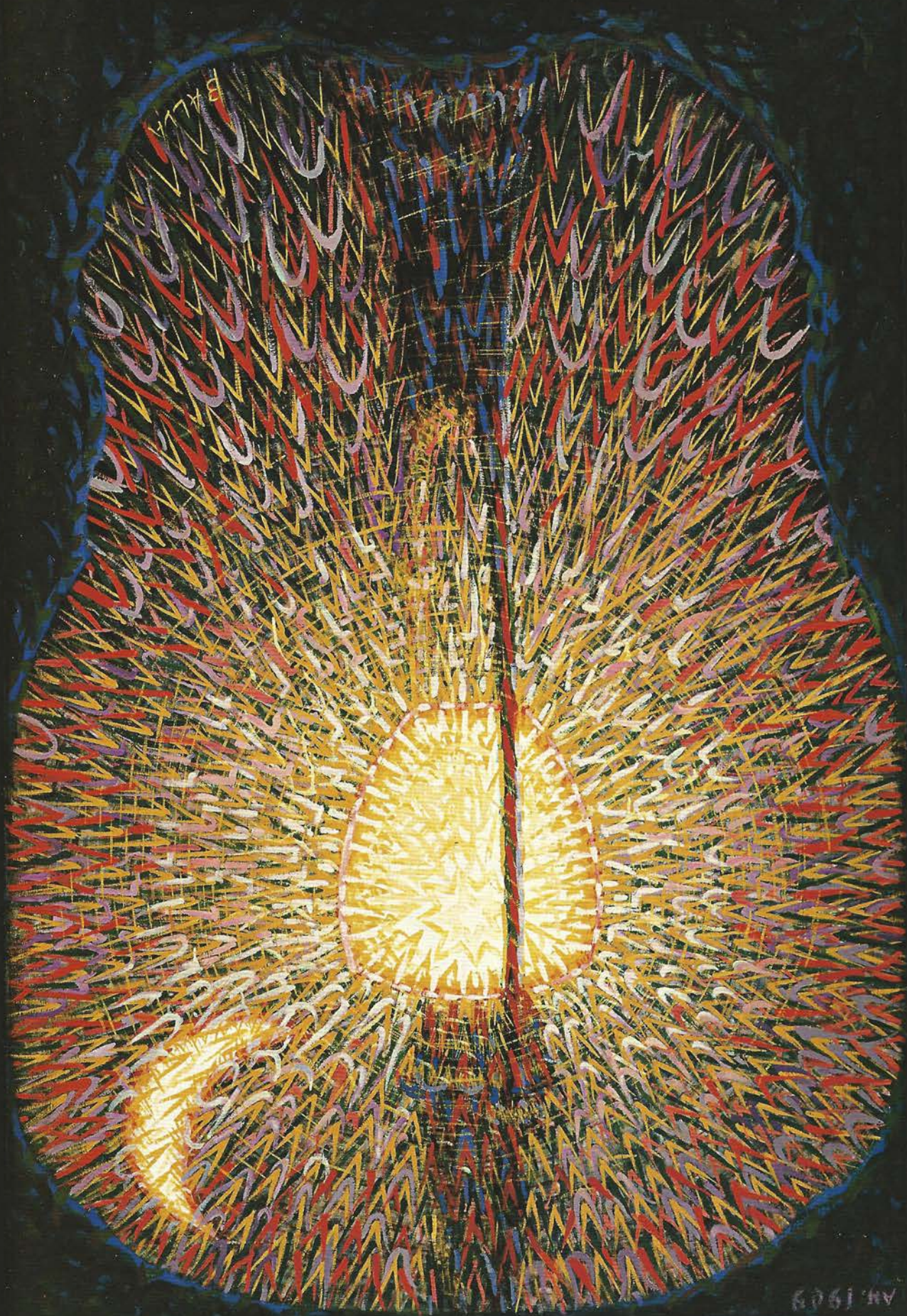
EN BAS, À GAUCHE : Stanhope Forbes fut l'un des premiers «gentlemen artistes» à s'installer dans le village de Newlyn en Cornouailles, au milieu des années 1880. Sur une photographie de 1906, les gens du cru semblent trouver amusant d'être transformés en œuvre d'art.



pour Tahiti, à la recherche d'une Arcadie exotique, où il espérait trouver les «heureux habitants des paradis ignorés de l'Océanie» qui ne «connaissent de la vie que les douceurs» : il sera déçu.

L'idéal de partage des communautés artistiques connut aussi une version citadine. En 1902, le sculpteur académique Alfred Boucher installa un ensemble d'ateliers en bordure de Paris, auquel la forme particulière du bâtiment valut le nom de «la Ruche». Ce modèle de collectivité, qui voyait des artistes vivre et travailler tout près les uns des autres, sans pour autant faire partie du même atelier, s'installa dans de nombreux quartiers urbains où les loyers étaient bas et où l'on pouvait trouver de l'espace pour travailler. Régulièrement, des agents immobiliers, arrivés dans leur sillage, rénovaient et propulsaient le prix du mètre carré au-delà des moyens des gens dont la présence même avait mis le quartier à la mode. ■





IDÉE N° 65

LA LUMIÈRE ARTIFICIELLE

Les peintres des grottes du paléolithique, privés de lumière naturelle, travaillaient à la lueur d'un feu ou d'une lampe primitive ; des artistes modernes tel Francis Bacon préféraient l'éclairage électrique à celui du jour, tandis que d'autres utilisèrent la lumière artificielle comme matériau à part entière.

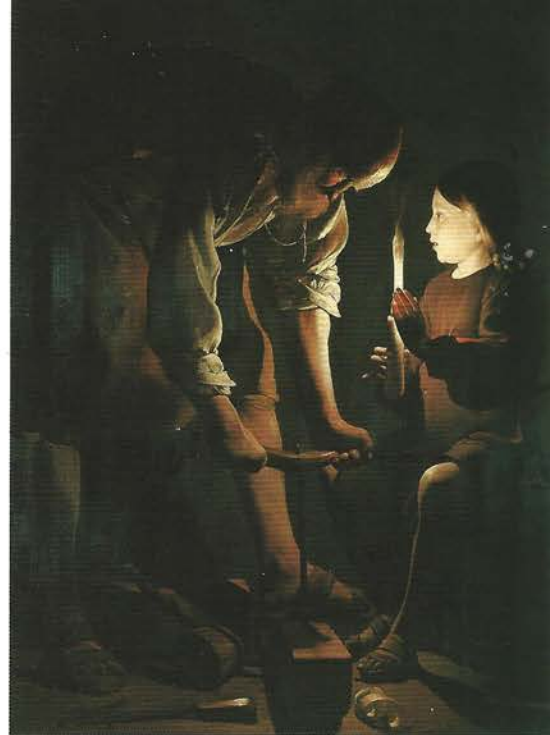
Quand les théories de l'art parlent de lumière, il s'agit en général de celle du jour, cependant la lumière artificielle constitue souvent un élément important de la pratique artistique, mais aussi de l'expérience du spectateur. Avant l'éclairage au gaz, puis à l'électricité, au XIX^e siècle, la lumière artificielle se limitait à l'éclat chétif d'une chandelle. On pense que la flamme dansante à la lueur de laquelle travaillaient les peintres du paléolithique et qui permettait de voir leurs peintures pouvait participer à l'effet voulu, en donnant aux formes d'animaux sur les murs de la grotte une mystérieuse illusion de mouvement.

En général, les artistes de l'ère préindustrielle travaillaient à la lumière du jour, comme tout le monde à l'époque. L'enseignement, cependant, pouvait se prolonger après le coucher du soleil, comme le montre une gravure d'Enea

Vico représentant les disciples de Baccio Bandinelli, à Rome, dans les années 1530, assis autour d'une table, copiant une statuette antique à la lueur d'une bougie (voir p. 108). S'ils recouraient à un éclairage artificiel, c'était le signe qu'ils n'étaient plus de simples artisans, mais aussi des érudits, travaillant tard dans la nuit, comme les philosophes. En outre, se livrer à une quelconque activité à la lueur d'une bougie pouvait bien être un signe d'élévation sociale. Quand Goya inclut un autoportrait à la chandelle dans le tableau qui représentait la famille de son protecteur, l'infant d'Espagne Louis Antoine de Bourbon, il soulignait son statut social tout autant qu'il illustrait sa manière de travailler.

En tant que sujet de peinture, la lumière d'une chandelle était chargée de nombreuses significations. Les bougies figuraient fréquemment sur les tableaux de **nature morte**, comme symbole de la brièveté de la vie humaine. À partir de la fin du XVI^e siècle, l'engouement pour le **clair-obscur** donna naissance à une multitude de scènes nocturnes, de la *Sainte Famille avec saint Joseph et saint Jean-Baptiste* (v. 1578) de Luca Cambiaso, où la Vierge lit à la lueur d'une unique bougie, aux toiles du Caravage ou de Rembrandt. En France, Georges de La Tour se spécialisa dans les tableaux nocturnes éclairés à la bougie (ci-dessus).

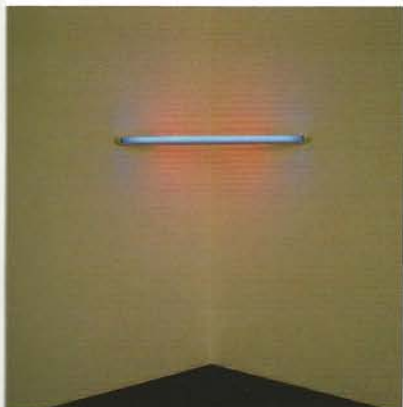
La lumière électrique vint libérer les artistes de leur dépendance envers la lumière naturelle. Sa généralisation



EN BAS, À GAUCHE : La photographie ne rend pas justice à l'altération de l'atmosphère et de l'état d'esprit que suscitent les installations lumineuses créées par Dan Flavin entre les années 1960 et 1990. *Untitled* (« Sans titre », 1970) consiste en un unique tube fluorescent bleu et rouge.

CI-DESSUS : Dans le *Saint Joseph charpentier* (v. 1640) de Georges de La Tour, le jeune Jésus tient une chandelle tandis que Joseph perce une pièce de bois, qui annonce la Crucifixion. La lumière de la chandelle intensifie le drame spirituel qui sous-tend cette scène apparemment banale.

PAGE DE GAUCHE : « Énergie » était l'un des mots-clés du Manifeste du futurisme écrit par Marinetti en 1909. Avec *La Lampe à arc* de Giacomo Balla (1909), l'énergie moderne de l'électricité fait vibrer la nuit, détrônant la lune à la fois comme source de lumière et comme symbole poétique.



coïncida avec la fin de la source unique de lumière dans les tableaux européens. À partir de Van Gogh et Gauguin, la préoccupation de la couleur, de la forme, de la manière de représenter l'espace, avec ou sans perspective, la détrôna. Pourtant, l'irruption de la modernité avec l'électricité ne tarit pas les anciennes connotations poétiques de la lumière. Malgré son allure très contemporaine, le réverbère jaune-orange de Giacomo Balla (page de gauche) date de 1909 et rappelle une critique du futurisme lancée par Duchamp : « un impressionnisme du monde mécanique ». Utilisée comme matériau, la lumière artificielle a beaucoup intéressé les artistes de la fin du XX^e siècle ; Dan Flavin (à gauche), par exemple, ou James Turrell, avec des effets qui vont du lyrisme ou du sublime jusqu'au clinique. ■

L'INCONSCIENT

À la fin du XIX^e siècle, Sigmund Freud expliqua que l'inconscient était la source des symptômes psychologiques dont on ne trouvait pas les causes dans les expériences conscientes du sujet. L'idée que l'esprit contenait une région cachée n'était pas nouvelle, mais Freud soutenait également que les rêves dévoilaient des désirs inconscients, avec des implications profondes pour l'art.

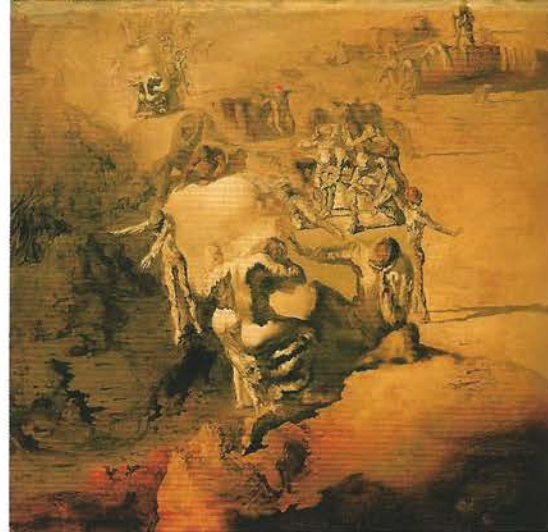
L'association de la créativité à une dimension obscure de l'esprit remonte à l'Antiquité. Pour Aristote, la mélancolie était le tempérament naturel des philosophes et des poètes. Leurs idées avaient beau être inspirées par des divinités, ils passaient pour fous aux yeux des autres mortels. Plus tard, l'art romantique fut profondément convaincu que le génie reposait sur des sources psychologiques dissimulées et l'associait à des états extrêmes d'angoisse ou d'exaltation. Selon l'image mémorable du philosophe allemand G.W.F. Hegel, la chouette de Minerve, déesse de la sagesse, ne prend son envol qu'à la tombée du jour. Dans la série de gravures de Goya *Los Caprichos* ou dans les tableaux de la même époque du peintre anglais né en Suisse Johann Heinrich Füssli (ou Henry Fuseli, page de droite), les rêves sont, comme Freud le dirait plus tard, le lieu où les désirs réprimés émergent et où les fantasmes se réalisent.

L'inconscient, tel que Freud le décrivit – « une région psychique particulière, isolée de tout le reste¹ » –, occupait une place centrale dans la topologie de l'esprit. Freud pensait que beaucoup de désirs, puisqu'ils contrevenaient à des tabous sociaux, ne pouvaient pas être assumés et se trouvaient par conséquent refoulés dans l'inconscient. L'accès à l'inconscient, refusé à l'esprit dans l'état de veille, passait par « la voie royale² »

de l'analyse du rêve. Pendant la Première Guerre mondiale, au moment où les idées de Freud se diffusèrent, l'espoir d'un avenir meilleur passait forcément par la prise en compte des désirs inconscients qui poussaient des nations entières à des actes de folie collective.

En tant qu'interne en médecine, André Breton pratiqua la psychanalyse freudienne sur des victimes de traumatismes dus à la guerre. Son *Manifeste du surréalisme* de 1924 insiste sur « la toute-puissance du rêve » et sur sa capacité à résoudre « les principaux problèmes de la vie ». Pour Breton et pour le groupe surréaliste dans les années 1920 et 1930, la psychologie freudienne et la théorie marxiste constituaient les deux piliers du renouvellement de la société. Les distorsions fantastiques et les images oniriques de l'art surréaliste (à droite, en haut) naissent de ces deux articles de foi. Ils trouvèrent sans doute leur expression la plus intense dans la peinture murale de Picasso *Guernica* (1937, voir p. 164-165), protestation antifasciste qui, avec son atmosphère nocturne, son cheval aux yeux écarquillés et ses formes humaines tordues, offre une version politique des visions de cauchemar privées peintes par Füssli.

La Seconde Guerre mondiale vit le vacillement du projet surréaliste. Il n'avait pas offert la « résolution » espérée. Après guerre, à l'Ouest, si Freud continuait à



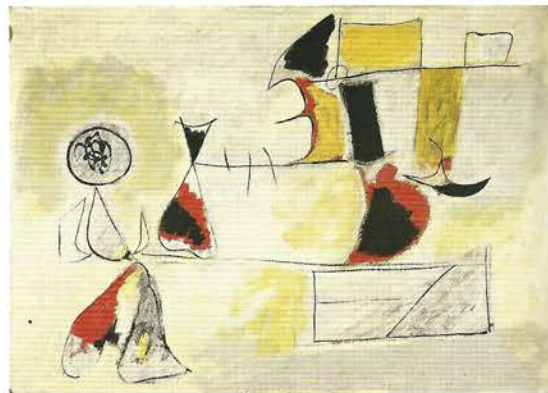
EN HAUT : Salvador Dalí expliquait sa méthode « paranoïaque-critique » comme une simulation de la paranoïa pour circonvenir la rationalité de l'esprit. Dans cet état, on peut voir toutes sortes de formes dans les objets familiers. Le *Grand Paranoïa* (1936) illustre cette méthode.

PAGE DE DROITE : Dans *The Nightmare* (« Le cauchemar », 1790), Füssli retrouva le tableau aux connotations érotiques qui avait fait sa réputation à Londres neuf ans plus tôt. Il s'inspira du sens étymologique de *mare*, une créature qui s'installe sur le dormeur pour l'étouffer.

exercer son influence sur la théorie critique, la pratique artistique, quant à elle, se tourna davantage vers des priorités sociales. Des artistes comme Anselm Kiefer s'intéressèrent plus à la mémoire collective qu'à l'inconscient individuel. Une grande partie des œuvres de Kiefer travaillent la mémoire refoulée du passé nazi de son Allemagne natale. La publicité, cependant, apprit à employer les mécanismes de la suggestion subliminale développée par les surréalistes. ■

1. Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Payot, Paris, 1962, p. 28.

2. Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, A. Rauzy, F. Robert, P.U.F., Paris, 2012, p. 517.



CEDESSUS : Le *Garden of Wish* (film d'Arshile Gorky, « Le jardin qui exauce les souhaits », 1944) rappelle un souvenir d'enfance en Arménie : « Mon père possédait un petit jardin avec quelques pommiers [...]. On l'appelait le Jardin qui exauce les souhaits. »



IDÉE N° 67

LE PRIMITIF

Les idées controversées associées à la notion de « primitif » ont joué un rôle important pour les artistes occidentaux. À la Renaissance, la nostalgie de l'innocence imaginaire de sociétés exotiques ou antiques hanta l'art européen. En même temps que se produisaient les pires abus de la colonisation, les artistes tentèrent de retrouver une vitalité « primitive » que l'Occident aurait perdue.

Dans la préface à ses *Vies*, Vasari remarquait à quel point « de simples enfants grossièrement élevés dans les bois [copiaient] sans autre guide que leur génie les vives peintures [...] de la nature¹ ». C'était, pensait-il, ainsi que « les premiers hommes » se mirent à l'art. Les premiers hommes, écrivit-il, étaient plus parfaits que leurs successeurs, parce qu'ils « étaient doués de facultés vierges² ». La conception du primitif dans les arts occidentaux chercha toujours à concilier deux mouvements, l'un vers les origines, l'autre vers le futur. Ainsi, les nus de Michel-Ange, la preuve pour Vasari que les artistes modernes pouvaient surpasser

les Anciens, constituaient également un lien vers l'époque où les hommes étaient encore tels que Dieu les avait faits.

Quand l'idée de progrès s'empara de la pensée européenne, à partir du XVIII^e siècle, la vision du « primitif » devint de plus en plus ethnographique. Les lettrés européens estimaient que les cultures « primitives », et par là ils entendaient la culture « folklorique » des campagnes ou celles des pays colonisés, représentaient un stade antérieur du développement humain. Elles étaient à la fois sauvages, ce qui supposait de les dominer, et préservées, donc susceptibles de donner un exemple à suivre. Ce paradoxe conceptuel stimula considérablement l'avant-garde artistique du début du XX^e siècle.

On pouvait trouver « injuste », pensait le critique d'art Roger Fry en 1920, que les sculpteurs sur bois africains « possèdent [le] pouvoir [de créer des formes plastiques expressives] à un plus haut degré que nous ». Quand Fry écrivit ces lignes, cela faisait déjà quelques années que les artistes européens voulaient s'approprier la puissance des masques africains ou des sculptures sur bois du Pacifique. *Les Femmes d'Alger* de Pablo Picasso (1907, page de droite) recèlent un véritable inventaire de traits « primitifs » empruntés à leur répertoire, tandis que la stylisation des têtes ou des formes d'oiseaux de Constantin Brancusi ren-



EN BAS, À GAUCHE : La Danaïde de Brancusi (v. 1918) est un portrait de la jeune étudiante Margit Pogany. Ses traits stylisés à l'extrême et son titre mythologique évoquent les statuettes antiques en marbre de l'art des Cyclades, que Brancusi admirait.

CI-DESSUS : Natalia Gontcharova (dite aussi Nathalie Gontcharoff) appartient au mouvement néo-primitiviste du début du XX^e siècle. Elle pensait que l'art moderne devait se tourner vers les arts populaires. Ses Paysans (v. 1911) s'inspirent du loubok, un type de gravures russes colorées.

voie à la sculpture antique ou populaire. Toutes les nations industrialisées s'y intéressaient : en Angleterre, Ben Nicholson s'enthousiasma pour le travail d'un pêcheur âgé, artiste autodidacte, Alfred Wallis ; en France, Picasso organisa un banquet en l'honneur d'Henri Rousseau, dit « le Douanier Rousseau », maître en scènes de jungles exotiques.

La fascination pour l'art primitif s'étendit à d'autres domaines, après la Seconde Guerre mondiale, quand Jean Dubuffet choisit l'expression « art brut » pour décrire les créations d'enfants, de patients d'hôpitaux psychiatriques ou d'autres autodidactes. Dans son propre travail, comme dans celui de ses contemporains du mouvement CoBrA, les silhouettes disproportionnées et les touches de pinceau volontairement maladroites reproduisent les visions prophétiques de l'artiste « naïf ». L'analyse des jeux de pouvoir pratiquée par la théorie critique de la fin du XX^e siècle, entre colonisateur et colonisé, a discrédité la notion de « primitif », trop chargée de connotations péjoratives ou sentimentales, cependant le goût des élites occidentales pour des formes brutes comme celles qu'offre le **street art** relève sans doute d'une nostalgie du primitif. ■



1. Giorgio Vasari, *Vie des peintres, sculpteurs et architectes*, trad. L. Leclanché, éd. J. Tessier, Paris, 1840, t. 1, p. 23.

2. Ibid.



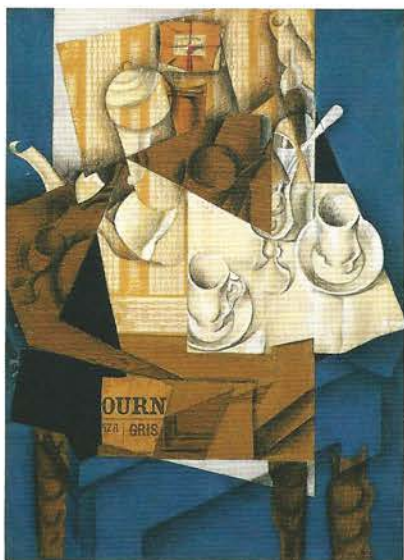
En voyant Picasso travailler sur
Les Femmes d'Alger (1935),
le poète André Salmon nota que
« les images polynésiennes ou
dahoméennes lui paraissaient
raisonnables » et qu'il « consultait les
enchanteurs océaniques et africains ».

IDÉE N° 68

LES POINTS DE VUE MULTIPLES

Dans les années 1900, à Paris, deux jeunes artistes, Georges Braque et Pablo Picasso, entreprirent de démanteler le point de vue unique de la perspective linéaire à laquelle la peinture de chevalet européenne avait obéi de manière plus ou moins continue pendant près de cinq siècles. « Cubisme » fut le mot utilisé pour décrire la multiplicité des points de vue.

Les règles de la perspective à point de vue unique élaborées au XV^e siècle définissaient des relations spatiales fixes entre l'observateur, le tableau, et les divers éléments répartis dans son espace illusoire. Ce procédé devint la règle : la peinture devait fonctionner comme une **fenêtre sur le monde** devant lequel l'œil de l'observateur restait immobile. Plusieurs siècles passèrent avant que l'on attaque cette convention, parce qu'elle ne reflétait pas la mobilité des impressions visuelles, leur reconfiguration permanente au fur et à mesure que l'on se déplace ou que le regard parcourt une surface, par exemple un plateau de table.



En 1900, la photographie avait déjà changé l'idée que l'image constituait une fenêtre sur l'objet représenté. Des trucs photographiques, dont la double exposition, mais aussi la photographie scientifique ou les clichés d'identité judiciaire, qui montraient différents aspects d'un objet ou d'une personne, à divers moments, firent prendre conscience que la vue n'était pas fixe, mais procédait par une multitude de regards vers la même scène, souvent sous des angles différents. À la même époque, l'avant-garde artistique modifiait les attentes en matière de fonctionnement de la peinture. Des peintres comme Paul Cézanne (ci-dessus) s'intéressèrent davantage à la capacité de la touche, de la couleur et de la ligne à créer une atmosphère ou une sensation qu'à imiter des formes en trois dimensions.

Les innovations de Braque et de Picasso jouaient d'une manière à la fois érudite et obsessionnelle avec les codes conventionnels de la représentation. « Nous avons gardé les yeux – et le cerveau – ouverts sur notre environnement », confia Picasso. Ils remplacèrent la profondeur de la perspective, derrière le plan de l'image, au moyen d'une illusion de volume, devant le plan de l'image, en enchevêtrant et en surimposant de manière ambiguë des formes, délimitées et fragmentées par des lignes ou des courbes, comme si l'ensemble était reflété dans un miroir brisé. Dans *Le Portugais* de Braque (1911)



CI-DESSUS : Dans ses paysages, tels que cette Montagne Sainte-Victoire (1904-1906), Cézanne utilisait de petites taches de couleur hachurée pour créer des effets de reliefs intenses, tout en laissant le spectateur libre d'interpréter la répartition précise des objets dans l'espace.

EN BAS, À GAUCHE : Le Petit Déjeuner de Juan Gris (1914) illustre la manière dont la nature morte cubiste se développa à la suite des expériences de Braque et de Picasso. Le cubisme, selon Gris, était « un état d'esprit » pour lequel l'analyse intellectuelle des objets importait davantage que les apparences.

BAGE DE DROITE : Celia's Children, Albert & George Clark, Los Angeles April 7th 1982 (« Les enfants de Celia, Albert et George Clark », 1982) de David Hockney est un joiner, un assemblage de plusieurs Polaroid. Hockney expliqua que ses composés « étaient inspirés par le cubisme, au sens où ce dernier distille les choses pour n'en laisser que l'essence ».

des indices disparates, vestiges de cordes de guitare, moustache, corde enroulée autour d'une forme cylindrique poussent le spectateur à reconstituer le sujet. C'était en réalité une version conceptuelle du divisionnisme de Seurat, une méthode analytique de traitement des couleurs. Le terme cubisme suggérait une rigueur toute géométrique, mais le jeu entre la surface et le volume à l'œuvre dans les étonnantes peintures de nature morte ou de personnages signées par Braque ou Picasso se montrait aussi mouvant et indéfinissable que celui des paysages de Cézanne. L'effet produit par le cubisme, signala Picasso, n'est pas rationnel et scientifique, mais « ressemble beaucoup à un parfum : il est devant vous, derrière vous, tout autour. L'odeur est partout sans qu'on puisse préciser d'où elle vient ».

La multiplicité des points de vue adoptée par le cubisme fut l'une de ses caractéristiques les plus radicales et les plus influentes, mais peu d'artistes surent retrouver l'esprit insolent des inventeurs du mouvement aussi bien que David Hockney dont les *joiners* (« composés ») sont assemblés à partir de plusieurs photographies du même modèle pris sous des angles légèrement différents. ■



Colin's children

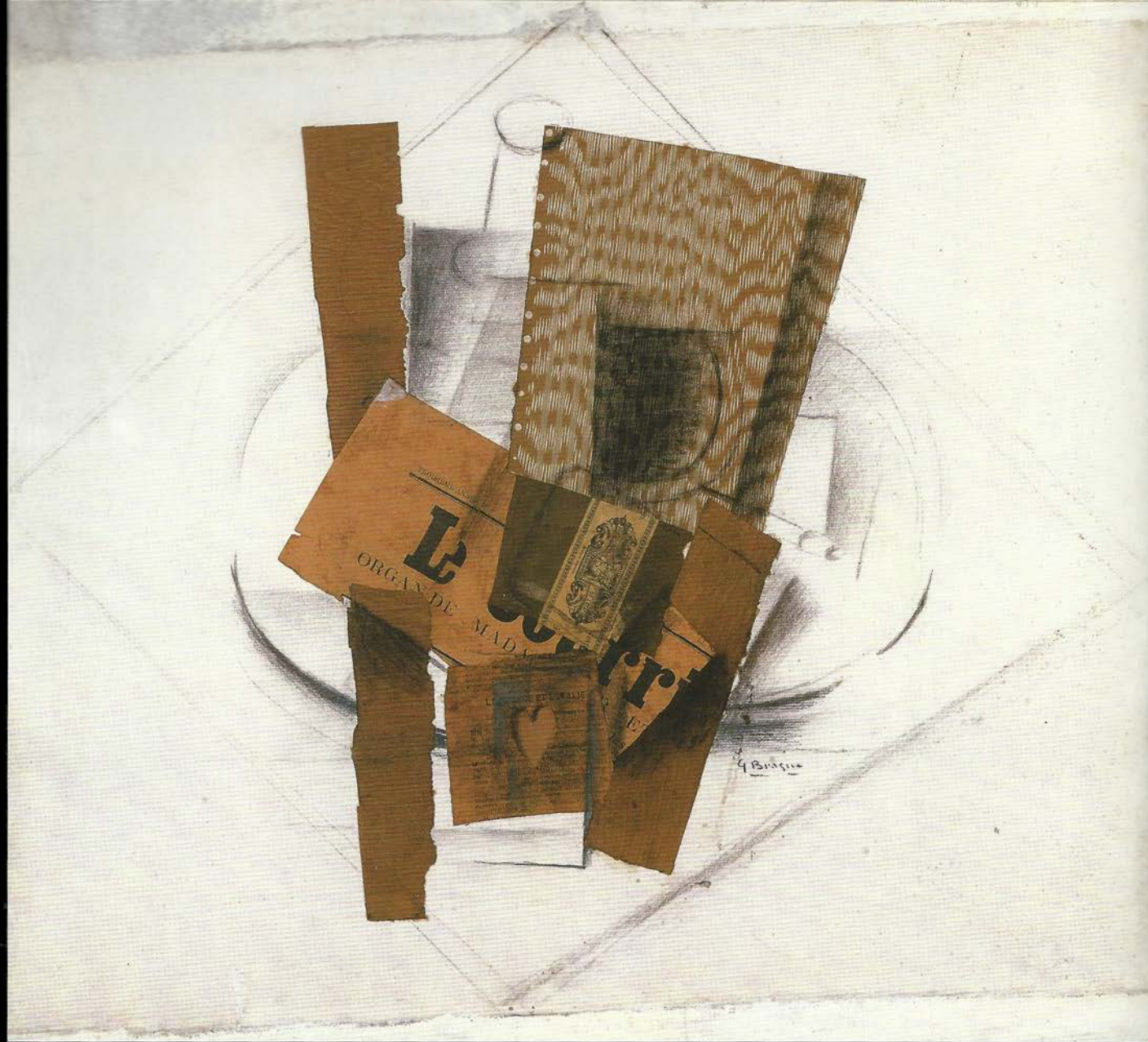
Albert + George

Clark

Los Angeles

April 7th 1992

U.S.



Les titres de journaux et le papier peint étaient les ingrédients favoris des collages cubistes, comme l'illustre *Le Courier* de Georges Braque (1913), qui combinait des matériaux empruntés avec des dessins au fusain. Braque avait appris à peindre des imitations de bois lors de sa formation de peintre décorateur.

“Braque et Picasso firent passer le collage du statut de jeu de salon à celui de technique d’avant-garde.”

IDÉE N° 69

LE COLLAGE

Pour réaliser un collage, on détourne des fragments de diverses provenances, coupures de journaux ou morceaux de papiers texturés, que l'on colle sur une surface plane pour les incorporer dans une image. Ainsi, l'artiste crée en organisant des matériaux préexistants, des *ready-made*.

Avant que les cubistes ne s'en emparent, le collage était un passe-temps pratiqué par nombre d'amateurs qui combinaient journal intime, souvenirs, reproductions d'œuvres d'art et photographies sur les pages d'un album. En 1912, Georges Braque et Pablo Picasso firent passer le collage du statut de jeu de salon à celui de technique d'avant-garde. Les expériences auxquelles ils se livrèrent cette année-là imposèrent auprès de l'avant-garde européenne le collage, le photomontage, puis une nouvelle forme de sculpture, la construction cubiste.

Comme la reformulation de la peinture à laquelle Braque et Picasso s'étaient livrés quelques années plus tôt, le col-

lage était essentiellement un jeu d'esprit poussé jusque dans ses dernières conséquences logiques. Ainsi que le peintre et théoricien Maurice Denis l'avait noté en 1890, la peinture n'était pas au premier chef une représentation de la réalité, mais un objet réalisé à base de peinture. Le collage allait encore plus loin, assemblant des images non pas peintes, mais empruntées directement à cette même réalité que la peinture était censée représenter depuis des siècles. Pourquoi peindre une page de journal, comme Degas l'avait fait dans *Le Bureau de coton* à La Nouvelle-Orléans (1873) quand on pouvait l'insérer directement dans l'œuvre?

On pense que la *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso (1912) est la première œuvre à accorder au collage le même degré de dignité qu'à la peinture. Le morceau de toile cirée imprimé d'un trompe-l'œil de cannage appartenait au type de matières réellement utilisées dans les cafés auxquels les objets peints sur le tableau, le journal, une pipe en terre, une tranche de citron, font allusion. Autour de la toile ovale, Picasso plaça une grosse corde qui imitait les faux tressages sculptés dans du bois utilisés dans l'encadrement traditionnel. L'année précédente, Braque avait déjà introduit le faux bois dans la peinture, et il n'allait pas tarder à l'adopter dans ses collages qu'il appelait des «papiers peints».

Alors que les collages cubistes refusaient les couleurs vives, préférant les



EN BAS, À GAUCHE : Même si les images copiées et collées par ordinateur imitent la technique du collage, elles ne peuvent reproduire les jeux de textures créés par la superposition et la juxtaposition de matières dont témoigne Pamela d'Alex Daw (2008).

CI-DESSUS : La Salle de bains de Circé (1954-1958) de Joseph Beuys fait référence à l'Odyssée d'Homère, mais aussi au roman de Joyce, Ulysse ; ils évoquent tous deux la magicienne Circé qui transformait des hommes en animaux. Le collage fait réfléchir aux surimpositions dans ces récits «trouvés».

tons bruns des journaux, du tabac ou du verre sale, Henri Matisse transforma le procédé en se préoccupant essentiellement du rapport entre la forme et la couleur. Les papiers découpés qu'il réalisa vers la fin de sa carrière, tout d'abord parce qu'ils étaient moins éprouvants physiquement que la peinture, devinrent un moyen de déployer des couleurs vives dans des configurations de formes semi-abstraites. Pour les artistes qui suivirent, comme Sandra Blow, pour qui la peinture abstraite n'était qu'une question d'équilibre visuel et non plus de représentation, le collage était une stratégie pratique et fluide pour travailler une image jusqu'à ce que chacune de ses parties ait trouvé sa place et soit définitivement collée.

Dans la suite du xx^e siècle, la plupart des collages semblent se préoccuper davantage de matières et de textures que de formes. Dans les collages de toile de jute d'Alberto Burri, un matériau utilitaire brut sert à humaniser des images d'une abstraction austère. À l'inverse, Robert Rauschenberg, qui avait rencontré Burri en Italie, employa des collages pour rendre le feuilletage complexe de la culture urbaine. ■



IDEE N° 70

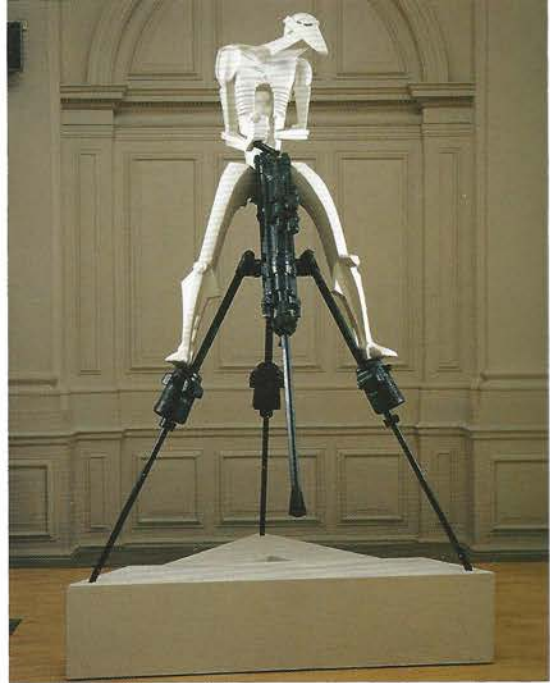
LES MACHINES ET LES FORMES

La production industrielle en série a radicalement modifié la relation que les gens entretiennent avec les objets qu'ils fabriquent et qu'ils utilisent. Pour certains artistes, la machine est démoniaque et inhumaine. D'autres, comme les futuristes italiens, dont l'art célébrait l'esthétique de l'ère du machinisme, étaient fascinés par sa puissance et ses lignes profilées.

Les artistes entretenaient souvent des relations ambivalentes avec les produits de l'industrie. Dans ses écrits, le critique de l'ère victorienne John Ruskin célébrait le sentiment d'élévation spirituelle communiqué par l'art gothique ou par l'observation de la nature ; pourtant, il confessa « l'humilité accablée avec laquelle [il] regarde parfois une locomotive qui souffle dans une gare ». Il comparait « l'anatomie infiniment complexe de l'acier animé » à sa « faible main qui apporte timidement une petite tache d'aquarelle à l'ombre imparfaite d'une autre chose ». La machine à vapeur, conclut-il, était une force artistique, « une dixième muse ».

Les artistes, à partir d'Alberti, insistaient sur la différence entre art et habileté artisanale, celle des peintres d'enseignes, par exemple, parce que le premier supposait un travail intellectuel. La production en usine rendit cette distinction plus aiguë. Dès les années 1840, Friedrich Engels observa « l'abaissement où l'utilisation de la vapeur, des machines et de la division du travail plonge le travailleur¹ ». Les artistes, en revanche, continuèrent à produire des objets uniques, réalisés à la main, à l'intention d'acheteurs fortunés.

Quant aux produits de décoration fabriqués en série, des poignées de porte en cuivre aux affiches Art nouveau, ils recouraient à un répertoire de formes « naturelles », pour dissimuler leur origine industrielle. Par réaction, une esthétique de la machine se développa en Italie, avant la Grande Guerre. Le manifeste des peintres futuristes de 1910, inspiré par Marinetti, annonçait que « l'admiration servile des vieilles toiles, des vieilles statues » devait laisser place à une beauté inspirée par « l'activité frénétique² ». Quelques années plus tard, servant dans le génie, Fernand Léger trouvait « qu'une mitrailleuse ou la culasse d'un 75 sont plus sujets à peinture que quatre pommes sur une table ». Pour Hannah Höch, la raison d'être des photomontages dada était « d'intégrer des objets du monde des machines et de l'industrie dans le monde l'art³ ».

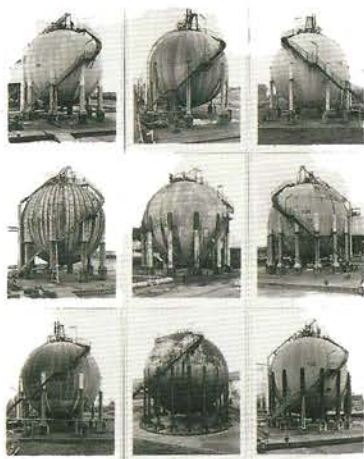


EN BAS, À GAUCHE : Les séries de photographies de Bernd et Hilla Becher établissent un catalogue européen des sites industriels et des machines. Leurs images multiples, comme ces Réservoirs de gaz (Ronds), présentés en 2000, semblent évoquer des monuments d'un âge disparu.

CESSUS : Dans la première version de *The Rock Drill* (« La foreuse ») de Jacob Epstein, exposée en 1915 (reconstituée ici par Ken Cook et Ann Christopher),

la silhouette qui enfourche cette authentique foreuse de mineur est modifiée : la machine, moitié humaine (un émouvant est niché dans sa cage thoracique).

PAGE DE DROITE : Les Hélices (2^e état, 1938) illustre « l'esthétique de la machine » selon Fernand Léger, composée de formes à moitié abstraites, anguleuses ou cylindriques. Léger pensait que l'art ne pouvait toucher les membres de la classe ouvrière que s'il évoquait le rôle que les machines jouaient dans leurs vies.



Dès le milieu du XX^e siècle, les formes des machines avaient envahi la culture et acquis un sémantisme complexe. Si tanks et avions rappelaient les massacres de la Seconde Guerre mondiale, les voitures et les biens de consommation représentaient la liberté ou la prospérité. L'exploration spatiale et autres avancées technologiques des décennies suivantes semblaient annoncer un monde où les machines résoudre les problèmes de l'humanité, ou bien apporteraient des envahisseurs extraterrestres originaires de planètes lointaines. Des sculpteurs comme l'Américain David Smith ou Edoardo Paolozzi en Grande-Bretagne coulèrent en bronze des œuvres formées d'outils et de morceaux de machines. Cependant, à la fin du siècle, l'industrie lourde et l'esthétique de la machine tendaient à devenir des reliques du passé. ■

1. Friedrich Engels, *La Situation de la classe laborieuse en Angleterre*, trad. G. Badia et J. Frédéric, éd. sociales, Paris, 1960, p. 52.

2. Dans Umberto Boccioni, *Dynamisme plastique peinture et sculpture futuristes*, trad. C. Minot et G. Lista, L'Âge d'homme, Lausanne, 1975, p. 109.

3. Dans Dawn Ades, *Photomontage*, trad. D. Pomerle, éd. du Chêne, Paris, 1976, p. 12-13.



IDÉE N° 71

L'ART ABSTRAIT

« Art abstrait » qualifie sans guère de discernement les œuvres qui ne semblent pas représenter des réalités observables. Ses défenseurs en proposèrent des définitions plus positives : l'abstraction libérerait l'artiste des contraintes liées à la représentation mimétique et donnerait forme à des réalités plus profondes que ne le permet l'imitation des apparences.

En tant que contraire du « figuratif », l'abstrait comprend toutes sortes de motifs et de formes. Cependant, les formes même les plus géométriques sont riches en connotations, si bien que nombre d'artistes affirment ne pouvoir établir de distinction ferme entre l'art abstrait et l'art figuratif. Le célèbre critique américain Clement Greenberg tranchait : « La présence ou l'absence d'une image reconnaissable n'a pas plus à voir avec la valeur d'une peinture ou d'une sculpture, que la

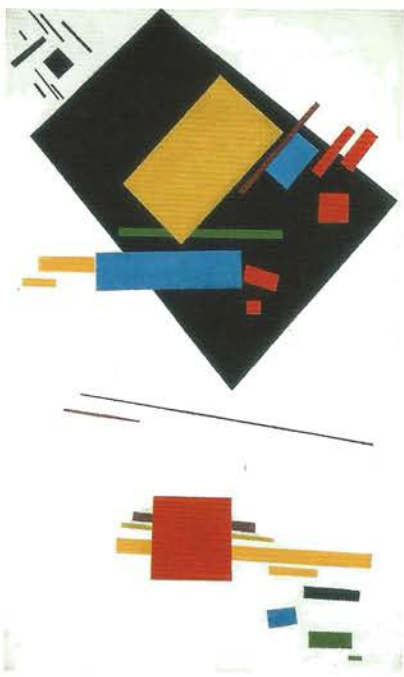
présence ou l'absence d'un livret n'a à voir avec celle d'une œuvre musicale¹. » Il expliquait l'essor de la peinture abstraite au début du XX^e siècle par le remplacement de la perspective illusionniste par la conscience plus aiguë que le tableau était essentiellement une surface plate décorée.

Qu'elles soient géométriques, biomorphiques, monochromes ou brillamment colorées, les peintures abstraites du début du XX^e siècle n'étaient jamais purement décoratives. Les artistes partageaient la conviction que l'art abstrait reposait sur des fondements philosophiques ou quasi mystiques, qu'il pouvait, mieux que l'art figuratif, transmettre une essence plutôt qu'une simple apparence. Le peintre russe Kazimir Malevitch décrit « le sentiment bienheureux de l'inobjectivité libératrice² » qui accompagnait la redécouverte de « l'art pur », dans lequel l'essence de la vie urbaine moderne, la sensation de la vitesse, les trajectoires des avions, pouvaient être restituées par le langage géométrique qu'il avait baptisé « suprématisme ». Le *Carré noir sur fond blanc* que Malevitch disait avoir peint en 1913 constituait une œuvre sans précédent, avec sa pure « inobjectivité » : ni soleil ni lune, ni trajectoire n'étaient discernables sur cette surface uniformément noire.

Pour Wassily Kandinsky, légèrement plus âgé que Malevitch, la peinture abstraite offrait un nouveau langage capable de communiquer des idées et des expériences inexprimables par tout



autre moyen. Piet Mondrian pensait que l'art abstrait était la forme la plus appropriée pour « la conscience changée » de l'homme moderne. « Comme pure représentation de l'esprit humain, l'art s'exprimera dans une forme esthétique purifiée, c'est-à-dire abstraite³. » Mondrian baptisa néoplasticisme sa vision de la peinture abstraite, formée de rectangles de couleur vive insérés dans une grille noire sur fond blanc pour créer des effets spatiaux amples et sereins.





Quand il écrivait en 1954, Greenberg était convaincu que «le meilleur de l'art abstrait est le meilleur de l'art de notre époque¹». Il songeait à l'expressionnisme abstrait de Jackson Pollock ou de Franz Kline, un terme déjà appliqué à Kandinsky car on pensait que ses vastes toiles exprimaient directement la psyché de l'artiste au moyen de tracés calligraphiques abstraits et spontanés, un peu comme l'écriture automatique surréaliste. Par la suite, les artistes insis-

tèrent moins sur la dimension spirituelle de l'abstraction, mais continuaient d'affirmer, dans la continuité de Kandinsky, son expressivité pure et puissante. ■

PAGE DE GAUCHE : Composition suprématisme, Trapèze noir et Carré rouge (après 1915) offre un exemple précoce du suprématisme de Malevitch qui est, selon lui, le début d'une nouvelle culture résultant des conquêtes de la technologie, et en particulier de l'aviation.

CI-DESSUS : Kandinsky pensait que la couleur pouvait être orchestrée pour délivrer un message, comme la musique. Sa Composition n° 7 (1913) applique cette théorie, avec une intensité musicale et des éclats de couleur localisés.

1. Clement Greenberg, *Art et Culture*, trad. A. Hindry, Macula, Paris, 1988, p. 152.

2. Dans Emmanuel Martineau, *Malevitch et la philosophie*, trad. E. Martineau, L'Âge d'homme, Lausanne, 1977, p. 200.

3. Piet Mondrian, dans Serge Lemoine, *Les Avant-Gardes*, trad. M. Seuphor, Hazan, Paris, 1991, p. 31-32.

4. Dans Thierry de Duve, *Clement Greenberg entre les lignes*, trad. A. Hindry, Dis Voir, Paris, 1996, p. 52.

IDÉE N° 72

LA SATIRE

L'art satirique déforme pour les critiquer certains aspects de la société ou certains individus. Les satires visuelles les plus frappantes sont à la fois émouvantes et cruellement observatrices, elles font rire et condamnent simultanément.

Au cours de l'histoire, les œuvres d'art furent contraintes d'offrir à ceux qui les commandaient ou les achetaient une image acceptable d'eux-mêmes et des valeurs auxquelles ils adhéraient. Avec la satire, pourtant, l'artiste devient un moraliste ou au moins en prend la pose, en travaillant sur la différence entre les apparences et la réalité sous-jacente. Plus l'hiatus paraît important ou bien injuste, plus l'énergie déclenchée par la satire est intense. Néanmoins, elle reste souvent assez conventionnelle d'un point de vue formel, puisque sa signification doit être clairement perceptible pour ses destinataires. Les critiques incisives de l'Angleterre du XVIII^e siècle auxquelles se livra William Hogarth (voir p. 100-101) constituent des exemples d'art narratif, déployés dans un langage formel conventionnel que chacun peut comprendre. Ainsi, la satire nous persuade d'accepter une étonnante subversion du message en général transmis par l'art.

Comme les animaux sont censés être incapables d'hypocrisie, les artistes ont recouru à l'imagerie animale depuis l'Antiquité pour se moquer des travers humains. Même si la référence précise de ce dessin satirique égyptien (ci-dessous) reste énigmatique, ses objectifs semblent familiers ; la pression sociale qui fait accepter des comportements prétentieux, pour ne rien dire de l'injustice, de la brutalité ou de l'oppression, a toujours rendu les soupapes de sûreté nécessaires.

La satire peut mettre en péril les artistes : le peintre et caricaturiste Honoré Daumier fut emprisonné pendant six mois pour avoir créé une image satirique sur laquelle le roi Louis-Philippe se gava et déféqua des brevets et des nominations. La représentation de ce qui est innommable offre une arme puissante à la satire ; elle tire souvent sa force d'invectives verbales métaphorisées, comme *Les Piliers de la société* de Georg Grosz (page de droite) où les têtes creuses des profi-



CI-DESSUS : Les sculptures hyperréalistes de Duane Hanson, comme cette *Supermarket Shopper* (1970), moulées en résine de polyester et fibre de verre à partir de véritables personnages, tracent un portrait ironique du mode de vie américain.

EN BAS, À GAUCHE : Les humains se transforment en animaux dans cette scène peinte sur un papyrus autour de 1100 av. J.-C. Comme dans l'Égypte antique, la satire contemporaine est souvent construite à partir de ces inversions.

PAGE DE DROITE : Les satires de Georg Grosz s'enracinent dans sa haine du militarisme, contractée en servant dans l'armée allemande pendant la Première Guerre. *Les Piliers de la société* (1926) dénoncent les groupes sociaux qui s'emparèrent du pouvoir après la guerre.

teurs et des gras potentats de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres sont à la lettre pleines d'ordures. Comme les pièces de théâtre de Bertolt Brecht, les satires de Grosz sont à la fois liées au lieu ou à l'époque, et universelles, puisqu'elles peignent la corruption dissimulée sous la respectabilité sociale.

La satire, si elle réagit souvent contre une situation, peut aussi être constructive, en imaginant une alternative plus satisfaisante que l'état des choses du moment. La série de gravures de Goya *Los Caprichos* (1799) combine caricatures fantasmagoriques et une forme de reportage, en dénonçant les côtés sombres de la société espagnole de la fin du XVIII^e siècle. La « vérité » satirique est partisane plus qu'absolue, elle est très dépendante des opinions du public auquel elle s'adresse. Par nature, elle offense facilement ceux qui en sont l'objet. La controverse internationale provoquée en 2005 par des caricatures danoises du prophète de l'Islam prouve la force des réactions qu'elles peuvent encore provoquer. ■





IDÉE N° 73

LES OBJETS TROUVÉS

Les objets trouvés illustrent la capacité de l'art à donner une signification à des objets ordinaires. Les artistes utilisent des choses aussi quotidiennes que des déchets, des selles de vélo ou même des armes, soit individuellement, soit en les incorporant dans des œuvres qui en rassemblent plusieurs, avec d'autres éléments aux formes et aux couleurs déterminantes.

Il y a plus de 250 000 ans, les hominidés ramassaient des ossements ou des pierres qui évoquaient des silhouettes humaines, et soulignaient leur ressemblance de quelques incisions rudimentaires. Ces « objets trouvés » constituent sans doute la forme la plus ancienne d'art, dans la mesure où ils semblent avoir été choisis et modifiés non dans un but utilitaire, mais pour signifier quelque chose. Par la suite, l'art de la trouvaille faillit disparaître complètement, tant l'admiration pour l'habileté de l'artiste reposait sur sa capacité à façonner des matériaux bruts pour les rendre éloquentes. Pourtant, ce dernier savait aussi rendre exceptionnel n'importe quel objet, aussi banal ou utilitaire fût-il.

Il y a quelque chose du prestige attaché à la relique dans l'enthousiasme avec lequel l'art du XX^e siècle s'est emparé des objets trouvés ; les choses les plus ordinaires, le rebut ou le fragment, gagnent de nouvelles significations quand ils sont choisis et disposés par un artiste. Ce type de production met en vedette ce que le poète romantique anglais William Wordsworth appelait « l'action créative » et qui réside dans la reconnaissance « d'affinités/Entre des objets que rien n'apparente dans les esprits ordinaires ». Quand le poète s'attache à un objet, celui-ci n'en est en rien modifié ; dans le cas de l'artiste visuel cependant, comme l'illustrent la roue de bicyclette de Duchamp ou la règle

d'Hausmann (voir p. 127), les objets sont isolés du contexte dans lequel ils sont trouvés et transférés dans celui de l'art.

Les objets trouvés offrirent un véritable filon aux surréalistes ; ils démontraient l'étrangeté du monde matériel quotidien et sa propension bizarre à refléter les états intérieurs de l'observateur. L'Exposition surréaliste d'objets à Paris en 1936 donnait une version moderne du cabinet de curiosités de la Renaissance, en présentant ensemble des œuvres d'art récentes, des objets trouvés ou provenant de cultures non occidentales. La sculpture réalisée avec un objet trouvé la plus étonnante de l'époque, et sans doute de tous les temps, est aussi l'une des plus simples : la *Tête de taureau* de Picasso (1942, page de gauche) se compose du guidon et de la selle d'un vélo. L'artiste qui attribue un sens nouveau aux objets participe forcément de l'art conceptuel. Cristóvão Canhavato, ou Kester de son nom d'artiste, confectionna son *Trône d'armes* (2001, ci-dessus) à partir d'armes retirées de la circulation après la fin de la longue guerre civile au Mozambique. Leur intégration à une œuvre d'art transforme ces instruments de mort en symboles de paix et d'espoir.

Depuis l'exemple fourni par le mouvement dada et en particulier par le concept de Merz (voir p. 127), dû à Kurt Schwitters, les objets trouvés devinrent une composante indispensable de beaucoup de genres artistiques. Les *combines*



Page de gauche : La Tête de taureau de Picasso (1942), en juxtaposant simplement des objets trouvés, produit un effet marquant qui évoque à la fois la puissance symbolique du taureau et les sculptures non occidentales qui avaient fasciné la génération de Picasso dans le Paris des années 1900.

Ci-dessus : À propos de son Throne of Weapons (« Trône d'armes »), Kester expliqua : « J'ai choisi les armes [...] qui étaient les plus expressives. Au sommet, on voit un visage souriant [...] qui semble dire "Aujourd'hui nous sommes libres." »

(« composés ») de Robert Rauschenberg, datant des années 1950, fusionnaient photographies et bric-à-brac, par exemple des animaux empaillés. Les artistes de l'Arte Povera italien, dont Michelangelo Pistoletto, utilisèrent abondamment le procédé dans leur tentative pour résoudre « la dichotomie entre l'art et la vie ». Dans les années 1980, la New British Sculpture était caractérisée par l'utilisation de produits de l'industrie, comme le montre le travail de Bill Woodrow (voir p. 202), de David Mach (voir p. 14) ou la carte de Tony Cragg réalisée à partir d'objets en plastique, *Britain Seen from the North* (« L'Angleterre vue du Nord », 1981).

Les *installations*, telle celle de Cornelia Parker qui recourut à des fragments de bois pour *Cold Dark Matter: An Exploded View* (« Froide matière noire : éclaté », 2001), emploient souvent d'importantes quantités de matériaux trouvés. ■

IDÉE N° 74

L'ART CINÉTIQUE

L'art cinétique, en introduisant le mouvement, bouleverse l'équilibre entre l'œuvre d'art et son spectateur. La mobilité de ses formes lui permet d'explorer l'espace. Sans rompre avec l'ancienne magie des merveilles de la mécanique, l'art cinétique moderne a cherché à refléter des changements psychologiques, sociaux ou scientifiques.

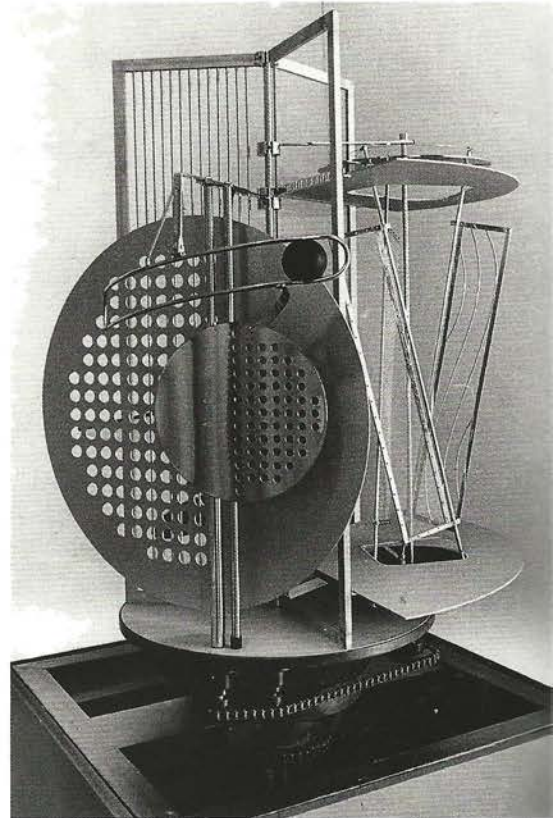
Les récits d'œuvres quasi miraculeuses, fabriquées par des artistes particulièrement habiles et inventifs, œuvres pour la plupart légendaires ou perdues à jamais, faisaient partie de l'héritage de la culture antique dont s'inspira la Renaissance. Vasari raconte que Léonard de Vinci, dont les talents d'ingénieur étaient aussi appréciés que sa capacité à peindre des tableaux étonnamment vivants, construisit des animaux volants et un lion mécanique.

La relation qu'entretenaient les arts et les sciences dans l'Europe des Lumières prit entre autres l'aspect de la fascination pour des automates extrêmement sophistiqués, comme *Le Flûteur automate* ou *Le Canard digérateur* conçus par Jacques de Vaucanson, qui appliqua par la suite ses talents à l'invention d'un métier à tisser automatique. À une époque qui imaginait Dieu comme un horloger divin, ayant construit le mécanisme de l'univers à partir de nombreux rouages imbriqués les uns dans les autres, ces automates représentaient un pas vers la nature profonde du vivant.

Au début du xx^e siècle, selon la doctrine du constructivisme formulée par Naum Gabo, le mouvement manifestait par analogie l'action de l'art dans la société. Considérant les objets comme « autant d'univers entiers avec leur propre rythme¹ », l'architecte et peintre russe proposait un véritable manifeste

de l'art cinétique : « L'espace et le temps sont les seules formes qui servent à la construction de la vie et devraient donc être les seules qui servent à la construction de l'art². » Gabo rejetait « l'échec » des impressionnistes et des cubistes qui n'avaient pas « affecté les fondements de l'art³ » pour affirmer « les rythmes cinétiques comme formes essentielles de nos perceptions du temps réel⁴ ». La *Construction cinétique (Vague dressée)* de Naum Gabo, datée de 1919-1920, consiste en un unique ruban de métal dont les oscillations rapides créent l'illusion d'une mince forme tridimensionnelle. Le *Moduleur d'espace lumière* de László Moholy-Nagy (1922-1930, ci-contre) fonctionne davantage comme une machine de l'ère des automates, tandis que les mobiles d'Alexander Calder (page de droite), avec leurs formes colorées suspendues à des fils, tournoyant dans les courants d'air, trouvent leur origine ailleurs. Leurs mouvements involontaires et hypnotiques rappellent les songes et les rêveries que suscite l'inconscient, véritable champ d'action de l'art selon les surréalistes.

L'élément cinétique, dans ces trois exemples, relève d'interprétations différentes des relations entre l'art et son environnement, mais ils inspirèrent à eux trois une bonne partie de l'art cinétique ultérieur. Les sculptures mécaniques de Jean Tinguely qui s'ébattent



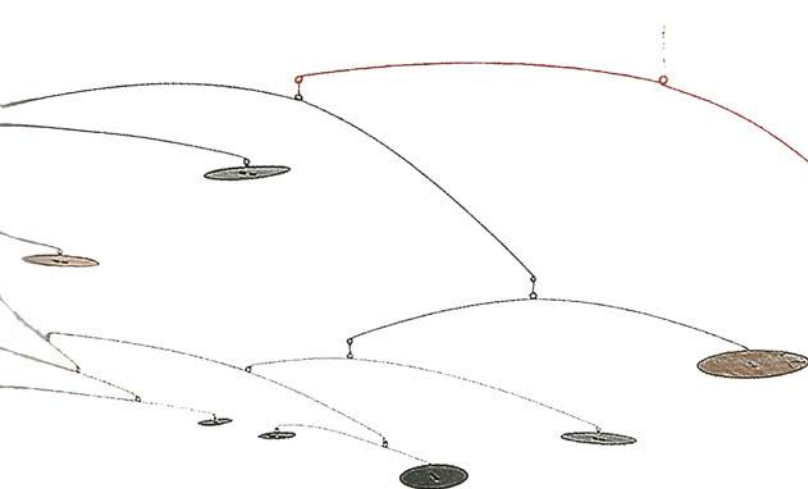
dans le bassin d'une fontaine près du centre Georges-Pompidou à Paris combinent le surréalisme de Calder avec la sorcellerie des automates de Vaucanson. Les *Cosmics Flares* (« Éclats cosmiques », 1965-1966) de Liliane Lijn possèdent la beauté sobre et précise d'une expérience de physique. « Il serait souhaitable, écrit-elle, que le dessin possède le même rythme que les forces cosmiques. » ■

1. Naum Gabo, *Manifeste réaliste*, trad. G. Conio, dans Gérard Conio, *Le Constructivisme russe, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1987, vol. 2, p. 28.

2. *Ibid.*

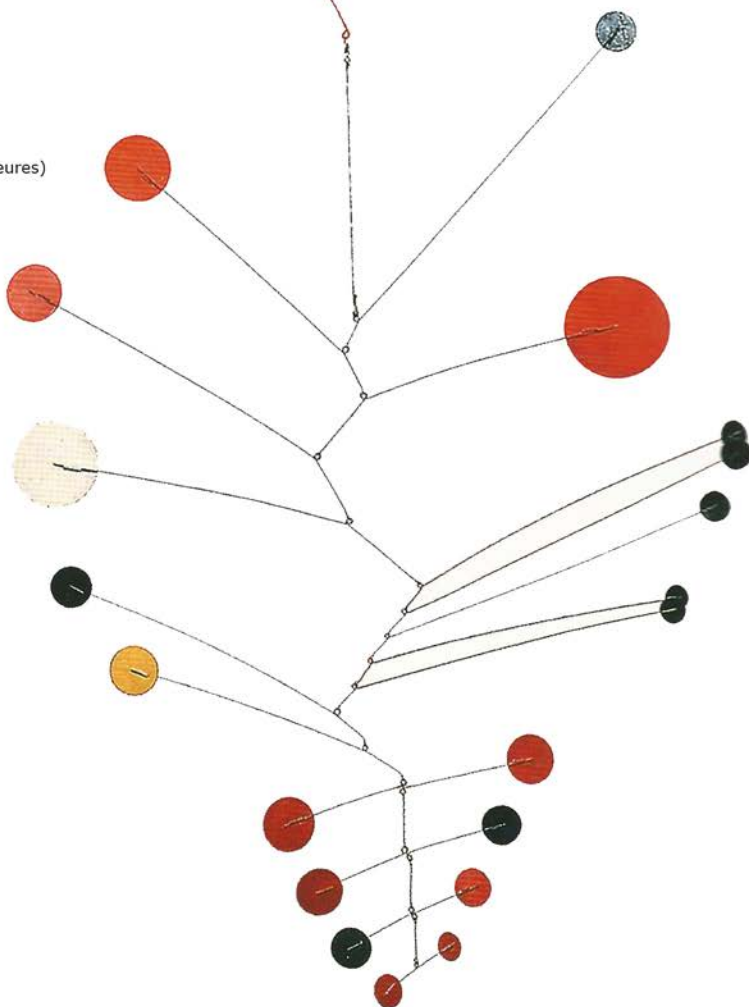
3. *Ibid.*

4. Naum Gabo, *Manifeste réaliste*, trad. N. Brunet, dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Musée national d'Art moderne, Paris, 1986, p. 365.



A gauche : Quand le Modulateur d'espace lumière de Laszlo Moholy-Nagy (1922-1930, avec les modifications ultérieures) fut mis en mouvement, la lumière qui le traversait projetait un théâtre d'ombres abstrait sur les murs.
Il fut utilisé pour animer l'éclairage d'un de ses films.

A droite : «L'idée de corps libres flottant dans l'espace (...) me paraît la source idéale de la forme», a écrit Alexander Calder.
La visite de l'atelier de Piet Mondrian et d'un planétarium lui inspira l'idée des mobiles dont ce Gamma (1947).



IDÉE N° 75

SCÈNES DE LA VIE QUOTIDIENNE

Bien qu'on ait demandé aux peintres, depuis la Renaissance, de dessiner dans leurs carnets ce qui les entourait, l'art présente rarement une image objective de la vie quotidienne. Les scènes familiales s'avèrent souvent teintées de didactisme, de fantasmes sur les classes inférieures ou d'autres interprétations subjectives ou convenues.

Les enfants qui jouent, les boutiquiers, les fermiers, la journée de labeur, l'intérieur ordinaire ont figuré dans divers genres d'œuvres à toutes les époques. On voit des cuisiniers préparer des mets ou un homme qui donne l'aumône à un enfant handicapé dans les marges du *Psautier de Luttrell* (XIV^e siècle), des femmes et des enfants dans une maison de bains sur les gravures *ukiyo-e* de l'artiste japonais Torii Kiyonaga (v. 1790); il y a aussi *Le Repas de nocé* (v. 1568) de Pieter Bruegel l'Ancien. Ces images donnent l'impression que l'artiste laisse momentanément de côté les modifications imposées par les codes esthétiques pour montrer la vie comme elle est. On ne peut cependant pas précisément parler de « réalisme », puisque l'accent n'est pas mis sur la dureté du travail ou sur la

pauvreté, comme l'aurait fait le réalisme de l'ère préindustrielle (voir p. 118-119). Celui qui regarde ces tableaux y ressent une observation affectueuse quoique légèrement distanciée ou amusée, qui ne requiert pas de déchiffrer des allusions érudites. L'art, pour une fois, semble dépourvu d'arrière-pensée.

La capacité à créer précisément ce genre d'impression permet de désarmer et de séduire le spectateur. *La Vieille Femme faisant frire des œufs* de Diego Velázquez (ci-dessus) ressemble à un instantané d'un coin de rue de Séville, mais en réalité l'offrande de nourriture a une valeur sacramentelle, qui trouve entre autres sa source dans les scènes des Évangiles où des gens ordinaires partagent leur repas. Si le Caravage dramatisait ses scènes en recourant à un **clair-obscur** radical, Velázquez utilisait le même éclairage, mais en s'approchant davantage, si bien que les objets et les actions les plus humbles possédaient, comme dans le récit évangélique du dernier repas du Christ, leur propre intensité.

Les tableaux des XVII^e et XVIII^e siècles regorgent de paysans, mais ils servent en général à évoquer une Arcadie utopique, un paysage idéal isolé de la souffrance ou de l'oppression sociale. Dès l'Antiquité grecque, les classes dirigeantes prirent goût aux scènes représentant une existence rustique sans soucis, nées dans l'imagination des artistes : rêver à la vie simple du fermier sans en



EN BAS, À GAUCHE : Le travail des femmes a souvent fourni des sujets à Edgar Degas, comme en témoignent ces *Repasseuses* (v. 1874-1876). Pour empêcher ses sujets de prendre la pose, Degas réalisait des croquis rapides sur place, à partir desquels il peignait dans son atelier.

CI-DESSUS : La théorie académique considérait les scènes de la vie quotidienne, dont cette *Vieille Femme faisant frire des œufs* de Diego Velázquez (v. 1620-1622), comme un genre mineur. Les scènes de « genre » de Velázquez possèdent la dignité et l'intensité que l'on associait en général à la peinture d'histoire.

faire l'expérience était l'un des plaisirs autorisés par la richesse. Les scènes de la vie quotidienne qui remplirent les tableaux impressionnistes (voir p. 124-125) de la France de la fin du XIX^e siècle, même si elles paraissent plus contemporaines, représentaient souvent une Arcadie bourgeoise d'abondance et de loisirs, dans les marges de la société industrielle moderne. Edgar Degas, cependant, mettait à l'épreuve la peinture en tentant de fixer des moments éphémères d'une grande banalité, une repasseuse qui bâille (à gauche), des femmes qui se baignent, des ballerines regroupées en coulisses, hors des feux de la rampe.

Ce fut la **photographie** qui convainquit le grand public que la vie quotidienne peut être saisie et même ressentie grâce aux images. Lorsque la photographie devint omniprésente, au XX^e siècle, certains peintres s'engagèrent dans une démarche opposée à celle des impressionnistes, insistant sur la durée indéfinissable de certains moments plutôt que sur leur caractère éphémère. Les tableaux d'Edward Hopper sur l'Amérique vide et terne du milieu du XX^e siècle (page de droite) communiquent un sentiment de dépossession avec des gestes en suspens dans un cadre très quotidien. ■





Ci-dessus : la femme qui figure dans Automat (L'automate, 1927) isolée dans l'éclairage d'un snack, incarne parfaitement les personnages solitaires et renfermés d'Edward Hopper. Alors que les blanchisseuses de Degas travaillent dur, elle semble réaliser les gestes requis par la vie moderne sans y être présente.

IDÉE N° 77

L'EXPRESSION DE LA SUBJECTIVITÉ

« L'art ne reproduit pas le visible, écrivit Paul Klee en 1920, il rend visible¹. » Dans l'Europe du début du xx^e siècle, cette conception de l'art, que l'on peut appeler l'expressionnisme, déchaînait les passions. À d'autres époques, dans d'autres contextes, religieux en particulier, rendre manifeste l'invisible était tout simplement la fonction principale de l'art.

La maxime de Klee, tirée de son « Credo du créateur », pourrait s'appliquer à toutes les formes d'art sacré. Le visage de Bouddha ou celui du Christ, les masques et costumes animistes africains sont autant de matérialisations de l'invisible. L'idée que l'art puisse représenter des forces invisibles ou des visions prit une intensité nouvelle à la fin du xviii^e siècle, quand le romantisme proclama la rupture entre l'artiste et le reste de la société. Les nouveaux rôles dévolus au créateur, génie soli-

taire ou rebelle bohème, n'en faisaient plus un porte-parole de la collectivité. Les artistes envisageaient plutôt leur fonction sociale sous l'angle prophétique : ils puisaient dans leur intériorité des vérités que la société ne reconnaissait pas encore faute d'images pour les identifier.

Les artistes novateurs du début du xx^e siècle écrivirent beaucoup sur leurs méthodes en des termes proches de ceux qu'employait Henri Matisse : « La composition est l'art d'arranger de manière décorative les divers éléments dont le peintre dispose pour exprimer ses sentiments dans un tableau » ou de ceux de Wassily Kandinsky : « la forme est l'expression extérieure du contenu intérieur² ». L'artiste allemand Max Beckmann affirmait qu'il cherchait un pont entre les données du présent et l'invisible. Son compatriote Emil Nolde pensait qu'une œuvre atteignait à l'art quand elle révélait les valeurs de la nature et reflétait la spiritualité du peintre. Cependant, le désir de rendre visible suppose quelqu'un pour regarder ce qui est apparu. D'où l'insistance des expressionnistes sur la capacité des lignes et des couleurs à signifier par elles-mêmes. Klee comparait l'action de dessiner une ligne à « la vraie haute tension³ » ; pour Kandinsky, « l'harmonie des couleurs doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine⁴ ». Devant une œuvre, le spectateur est invité à se demander lequel de ses désirs intérieurs l'artiste a exprimé.



CI-DESSUS : Les formes tordues et les couleurs viscérales du Village de Chaïm Soutine (v. 1923) font vaciller le monde des gens et des objets sous le poids d'une vie intérieure tourmentée.

EN BAS, À GAUCHE : Cette statue en calcaire, baptisée la Vénus de Willendorf, aurait entre 18 000 et 30 000 ans. Si l'on ignore son usage exact, sa chair débordante offre une distorsion du corps presque expressionniste.

PAGE DE DROITE : « Quand vous peignez quelqu'un, [...] vous essayez évidemment de vous rapprocher non seulement de son apparence mais aussi de la manière dont il vous a touché », confia Francis Bacon à David Sylvester (Entretiens avec Francis Bacon, trad. de M. Leiris, M. Peppiatt, F. Gaillard et P. Sylvester, Skira, Genève, 1996, p. 138). Le modèle de ce portrait de 1969 était Henrietta Moraes.



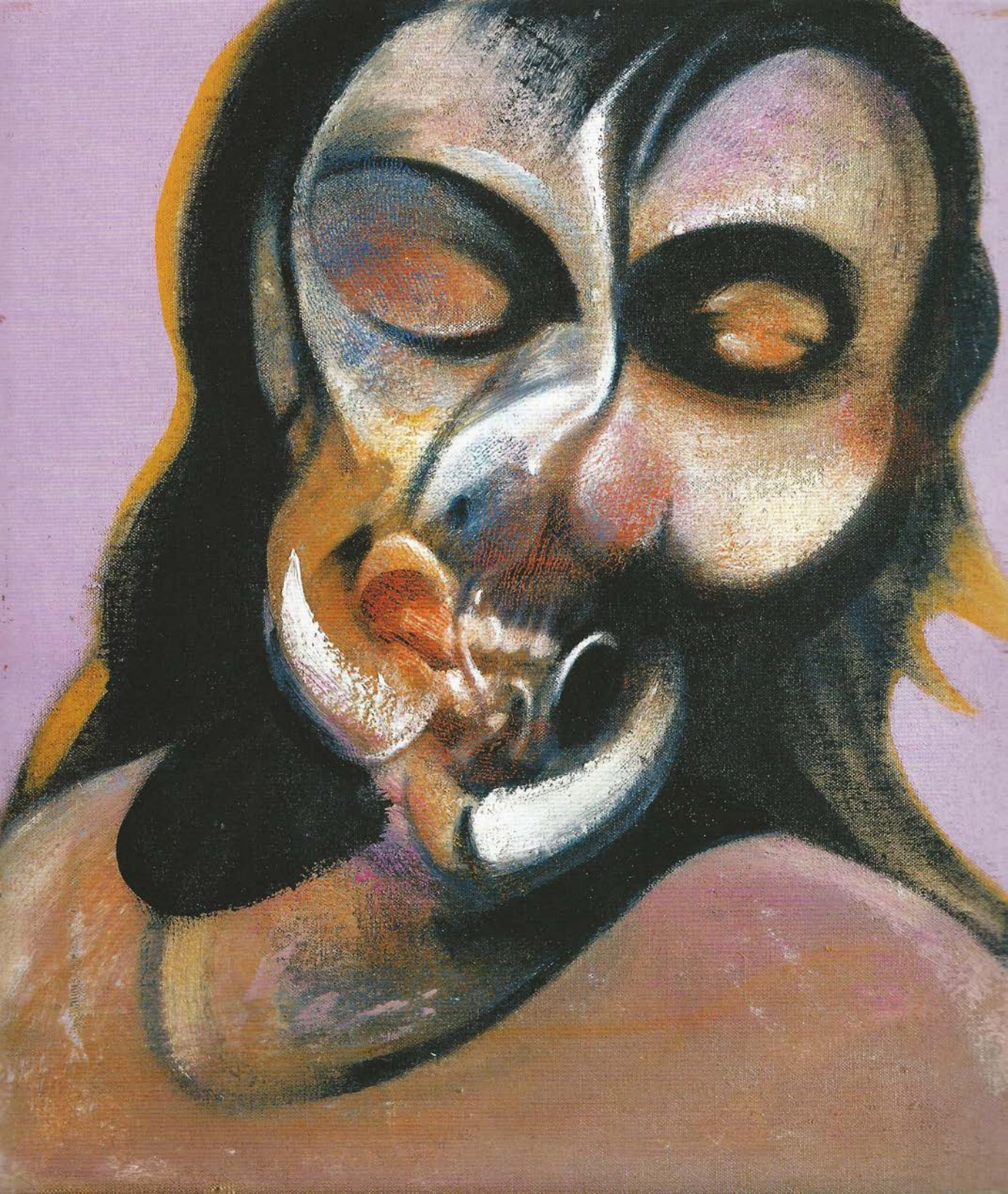
Pour le mouvement artistique du début du xx^e siècle connu sous le nom d'expressionnisme, en particulier le groupe de Dresde *Die Brücke* (« Le Pont ») et celui de Munich, *Der Blaue Reiter* (« Le Cavalier bleu »), l'idée que l'art devrait exprimer la subjectivité possédait des fondements philosophiques. Dans les œuvres de peintres ultérieurs, comme Chaim Soutine (ci-dessus), Marc Chagall ou Beckmann, le dynamisme expressif se mêle à des préoccupations plus autobiographiques ou plus sociales. Les scènes oniriques et les couleurs sensibles de Chagall rappellent le cadre social et culturel dans lequel il a vécu. Enfin, l'art expressionniste se trouva attaqué par une volonté totalitaire de contrôler les esprits ; la manifestation la plus tristement célèbre en fut l'exposition *Entartete Kunst*, « L'Art dégénéré », organisée par les nazis en 1937. Opposé à tous les conformismes, l'expressionnisme reste un geste politique, devenu souvent plus conscient de lui-même, comme le montre le nouvel expressionnisme de l'Allemagne des années 1970 et 1980, incarné par Georg Baselitz et ses disciples. ■

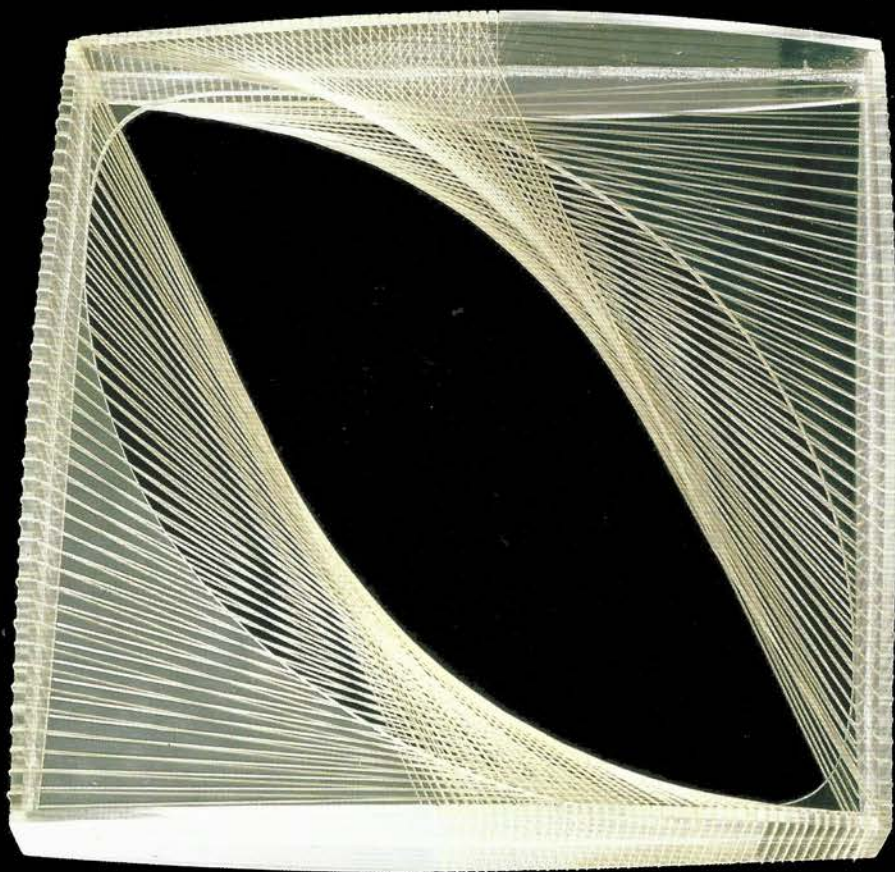
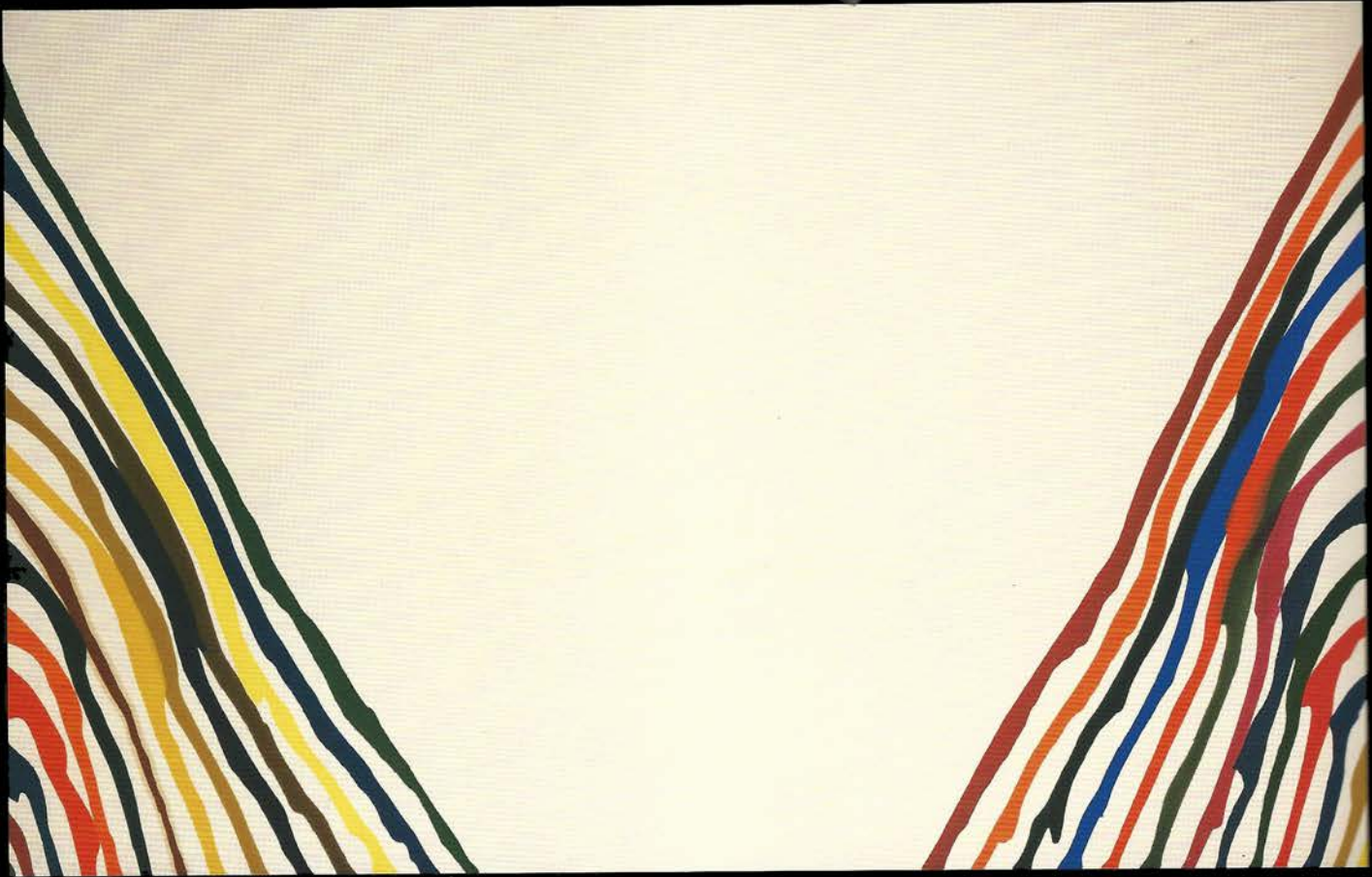
1. Paul Klee, « Le Credo du créateur », dans Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, trad. P.-H. Gonthier, Denoël-Gonthier, Paris, 1980, p. 34.

2. Wassily Kandinsky, *L'Almanach du Blaue Reiter*, trad. E. Dickenherr, C. Heim, N. Kociak, J.-C. Payen, A. Pernet, P. Sers, P. Volboudt, p. 192, Klincksieck, Paris, 1987, p. 192.

3. *Théorie de l'art moderne*, dans Paul Klee, trad. non précisé, Parkstone, New York, 2012, p. 183.

4. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, trad. P. Volboudt, Denoël, Paris, 1989, p. 112.





IDÉE N° 78

LES MATIÈRES PLASTIQUES

Le plastique désigne une gamme de polymères synthétiques à base de carbone que l'on peut mouler. Utilisé à l'origine comme substitut industriel aux matériaux naturels, le plastique a trouvé nombre d'applications dans le champ des arts, de la sculpture en Perspex à la peinture à l'acrylique.

Le premier polymère synthétique, une sorte de celluloïd, fut réalisé par l'inventeur britannique Alexander Parkes en 1855. Dès les années 1890, la société Eastman Kodak utilisait le celluloïd pour fabriquer des pellicules photographiques souples qui révolutionnèrent la photographie en permettant de remplacer les lourds appareils à plaques par de petits modèles. L'instantané, une image de la vie quotidienne saisie à la volée avec un appareil portatif, changea la manière dont les artistes observaient le monde. La passion pour les instantanés que partageaient Braque et Picasso nourrit l'invention du cubisme et son esthétique des points de vue multiples (voir p. 142-143).

Malgré la capacité exceptionnelle des matières plastiques à s'adapter à différents usages, on tarda à les envisager comme des matériaux artistiques, jusqu'à ce que Naum Gabo et son frère Antoine Pevsner commencent à s'en servir pour leurs expérimentations dans les années 1920. « Notre siècle, écrivit Naum Gabo, s'est enrichi de l'invention de très nombreux matériaux, [...] aucun interdit esthétique ne doit empêcher le sculpteur d'utiliser n'importe lequel d'entre eux. » La conception de l'espace comme une continuité dynamique poussa Gabo à des expériences avec les thermoplastiques, des plastiques que l'on peut sculpter en les chauffant, comme l'acétate de cellulose, le Perspex, ou les fils de nylon (page de gauche, en bas). Les plas-

tiques étaient légers et transparents, on pouvait les couper ou les mouler pour leur donner n'importe quelle forme, et ils répondaient à son désir de sculptures qui ne soient ni lourdement immobiles ni opaques. Puisqu'elles étaient issues de l'industrie, les matières plastiques témoignaient aussi d'un désir moderniste, partagé par bien des artistes européens, d'inscrire leur œuvre dans la société de masse contemporaine.

Si Gabo préférait les plastiques translucides, leur utilisation industrielle supposait en général l'addition de colorants. À partir des années 1940, la peinture acrylique, une résine de plastique diluée avec un solvant, se vit préférer à la peinture à l'huile par des artistes américains dont Helen Frankenthaler ou Morris Louis (page de gauche, en haut). La fluidité et la rapidité de séchage des couleurs acryliques, alors que l'huile était visqueuse et lente à sécher, en firent la technique favorite des peintres de l'expressionnisme abstrait, puisqu'elles permettaient une grande liberté du geste sur la toile, tout en se fixant aussi rapidement que l'encre. La génération suivante, celle du pop art, les adopta pour restituer les aplats de couleurs opaques du **design commercial** et les surfaces brillantes en plastique nombreuses dans les rues ou dans les intérieurs de l'époque. Roy Lichtenstein utilisa l'acrylique pour réaliser des versions géantes du langage des *comics* telles que *Blam* (1962, voir p. 174).



PAGE DE GAUCHE, EN HAUT : Morris Louis utilisait des couleurs acryliques diluées sur des toiles nues qu'elles imprégnaient. *Beta Lambda* (1960) provient de sa série « *Unfurled* » (« *Déployé* »), réalisée en versant des lignes obliques de couleur en travers des coins du tableau.

PAGE DE GAUCHE, EN BAS : La *Linear Construction in Space No. 1* (« *Construction linéaire dans l'espace n° 1* », 1942) de Naum Gabo est réalisée en fil de nylon et en Perspex, deux matériaux nouveaux dans les années 1940. Pour le critique Herbert Read, les constructions en plastique de Gabo représentaient une réalité située entre le visible et l'invisible.

CI-DESSUS : Le projet de Christo et Jeanne-Claude *The Gates in Central Park, New York City* (« *Les portes* », 1979-2005) reposait sur une combinaison de portes de vinyle couleur safran et de tissu de nylon flottant qui devait produire, écrivirent-ils, « l'impression visuelle d'une rivière dorée apparaissant et disparaissant à travers les branches nues des arbres ».

Les sérigraphies d'Andy Warhol sur fond coloré à l'acrylique imitaient l'aspect des images reproduites mécaniquement.

Si l'acrylique fut rapidement accepté comme technique artistique à part entière, les œuvres réalisées avec des feuilles de plastique coloré, des textiles artificiels ou en plastique dur moulé restent associées à la production industrielle de masse. Les sculptures de Claes Oldenburg (voir p. 19), suivies par celles de Jeff Koons et d'autres interprétations humoristiques ou kitsch du pop art (voir p. 174-175), jouent contre le préjugé qui défend au plastique de prétendre à l'art. En emballant des édifices publics comme le Reichstag à Berlin dans du plastique, Christo et Jeanne-Claude (ci-dessus) affirmaient qu'on pouvait « packager » jusqu'aux plus augustes institutions nationales. ■

IDÉE N° 79

L'ART ENGAGÉ

Quand la **satire** dévoile des réalités dissimulées, telles que la corruption ou l'hypocrisie, l'art engagé cherche sciemment à exercer une action politique en mobilisant l'opinion. Il prend à contre-pied la **propagande** d'État et propose une réponse subversive à l'iconographie officielle.

Pour que l'art engagé puisse exister, les artistes doivent être conscients qu'ils peuvent prendre parti, même s'ils reçoivent des subsides de l'institution contre laquelle ils protestent. En d'autres termes, il suppose que l'artiste soit libre, une situation qui prit forme pendant la Renaissance en Europe et se développa plus nettement à la fin du XVIII^e siècle. Par conséquent, l'art engagé ne possède pas une histoire aussi ancienne que la propagande d'État qui profita de ressources considérables pour contrôler l'imagerie officielle.

Goya offre le premier exemple d'artiste dont l'œuvre s'inscrit dans les cercles du pouvoir tout en se mobilisant contre eux. Le tableau sinistre qui représente le

massacre qui suivit la rébellion des Espagnols contre l'occupation de Madrid par les Français en 1808, le *Tres de Mayo* (1814, ci-dessous), transforme efficacement les conventions de l'**art narratif** historique ou religieux pour protester contre une guerre dans laquelle l'impuissance de l'administration espagnole à protéger son peuple la rend aussi coupable que le peloton d'exécution français, dont les tireurs sont penchés vers l'avant comme autant d'automates homicides.

Le *Guernica* de Picasso (page de droite) commémore des atrocités postérieures sur le sol espagnol, le bombardement de la population civile basque par des avions de guerre italiens et allemands en avril 1937. D'une manière plus délibé-



rément politique que Goya, Picasso mit son art au service de la cause républicaine pendant la guerre civile espagnole. *Guernica* fut exposé en tant que protestation monumentale contre le fascisme dans le pavillon républicain de l'Exposition internationale de 1937 à Paris. Sa puissance politique survécut aux années 1930 : une reproduction de *Guernica* sur une tapisserie à l'ONU fut recouverte pendant la conférence de presse qui présentait les raisons de l'administration Bush pour bombarder l'Irak.

Dans le contexte politique tendu de l'Europe des années 1930, au moment où artistes et écrivains croyaient encore contribuer à arrêter le fascisme, il leur paraissait normal de s'engager à gauche. Les surréalistes, en particulier, entretenaient des liens étroits avec l'Internationale communiste. Dans le photomontage de John Heartfield, *Un pangermaniste* (page de droite), ne s'exprime aucune intention satirique qui porte à sourire : l'image impose un monde surréaliste et cauchemardesque, transformé en réalité politique quotidienne à laquelle il faut





À GAUCHE : Peint après la restauration de la monarchie espagnole en 1814, le Tres de Mayo de Goya ne se contente pas d'élaborer une mythologie patriotique, il se révolte contre tout ce qui dans la nature humaine permet de tels forfaits.

CI-DESSUS : Le gouvernement républicain espagnol passa commande d'une œuvre à Picasso quelques mois avant que l'atrocité de Guernica n'en devienne le catalyseur. Si l'on ne savait rien de ce massacre, le tableau engagé de Picasso ressemblerait-il davantage à l'un de ses mythes personnels ?

CI-CONTRE : Au début des années 1930, John Heartfield (né Helmut Herzfeld) créa des photomontages pour l'hebdomadaire de gauche AIZ, un « Journal ouvrier illustré ». Un pangermaniste (novembre 1933) souligne combien il est nécessaire et urgent de s'opposer au nazisme, après la nomination d'Hitler au poste de chancelier.



s'opposer à tout prix ; c'est une révolte picturale contre ce que le philosophe et critique Walter Benjamin appelait « une esthétisation de la vie politique¹ ».

À partir des années 1960, l'interaction entre les arts et la culture de masse incita les artistes à investir tous les médias politiques et engagés, affiches, publicités, films, tracts et textes. Les militantes féministes des années 1970 inventèrent une stratégie pour s'en prendre aux institutions artistiques, comme le rappelle l'affiche du groupe Guerrilla Girls *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?* (« Les femmes doivent-elles se déshabiller pour pouvoir entrer au Met[ropolitan] Museum ? »). La conscience plus aiguë de la dimension politique de certains gestes a fait du documentaire ou du monument commémoratif, à la façon de *La Casa Vuida VI* de Doris Salcedo (voir p. 118), d'autres formes d'art engagé. ■

¹ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique*, trad. M. de Gandillac et R. Rochlitz, Allia, Paris, 2003-2007, p. 75.

IDÉE N° 80

LE DOCUMENTAIRE

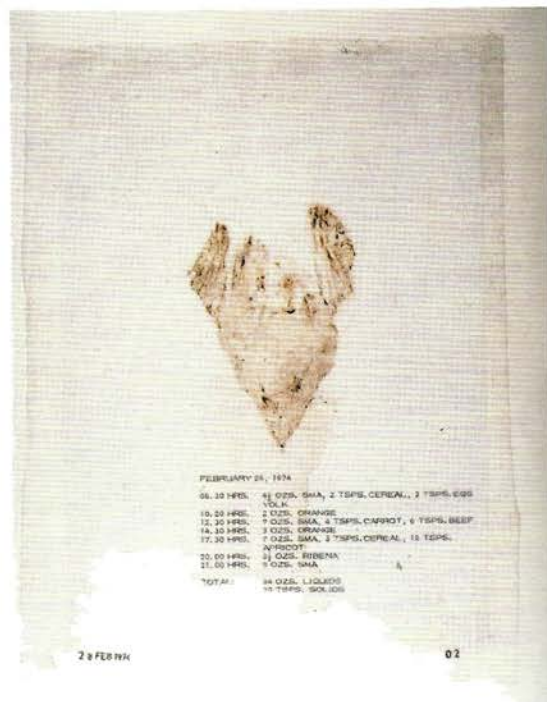
L'art a souvent exercé une fonction documentaire, censée fournir une image objective des faits et des événements. Pourtant, l'affirmation qui sous-tend toute œuvre documentaire, « cela s'est produit ainsi », ouvre sur une dimension imaginaire, intentionnelle ou accidentelle, qui n'a rien de neutre.

Si les documents, quelle que soit leur forme, sont souvent considérés comme des preuves factuelles, les informations qu'ils transmettent ne sont jamais neutres, en particulier lorsqu'ils les véhiculent sous forme d'images. C'est vrai du documentaire le plus brut, produit pour nourrir des enquêtes scientifiques ou diffuser la connaissance. Les illustrations des récits de voyage, les peintures représentant des blessures reçues sur le champ de bataille destinées aux études médicales ou encore les planches d'histoire naturelle sont investies par des fantasmes qui en font bien plus que de simples véhicules de l'information. Le manuscrit connu sous le nom de *Codex Mendoza* (commencé v. 1540) fut compilé par un scribe indigène après la conquête du Mexique pour servir de documentation aux nouveaux dirigeants européens. Le mélange de l'imagerie aztèque et du texte en espagnol en vint à signifier, comme nombre d'œuvres conçues à l'origine à des fins documentaires, l'ambiguïté profonde de l'art, dont le témoignage est toujours polysémique. Jan Van Eyck s'annexa le pouvoir de conviction du témoignage, qu'il soit véridique ou fabriqué, avec *Les Époux Arnolfini*, dans lequel sa signature prend la forme d'un graffiti, « Jan Van Eyck était ici ».

Le réalisateur écossais John Grierson décrit les documentaires qu'il avait tournés dans les années 1930 pour la GPO Film Unit, un service de la poste britannique, avec la formule « le traitement créatif

de l'actualité ». L'expression définit bien ce que fut le documentaire dans l'art du XX^e siècle, le premier dont la culture visuelle ait été dominée par la **photographie** et le cinéma ; les artistes apportaient précisément un « traitement créatif » du documentaire, souvent pour servir un idéal politique ou social. Pendant les deux guerres mondiales, on demanda aux artistes de produire des images du conflit. Les peintures de la guerre des tranchées de Christopher Nevison ou de Paul Nash, moins objectives qu'elles ne le paraissent, ne reflètent pas l'impression de profonde déchéance que l'on voit sur certaines photographies du front occidental. Alors que le peintre servait de médiateur, la photographie y emmenait directement les spectateurs. Les dessins qu'Henry Moore réalisa dans le métro londonien (page de droite) au moment où il servait d'abri pendant les bombardements nocturnes du Blitz étaient immédiatement identifiables comme des témoignages de première main, mais ils communiquaient également à la scène une monumentalité intemporelle.

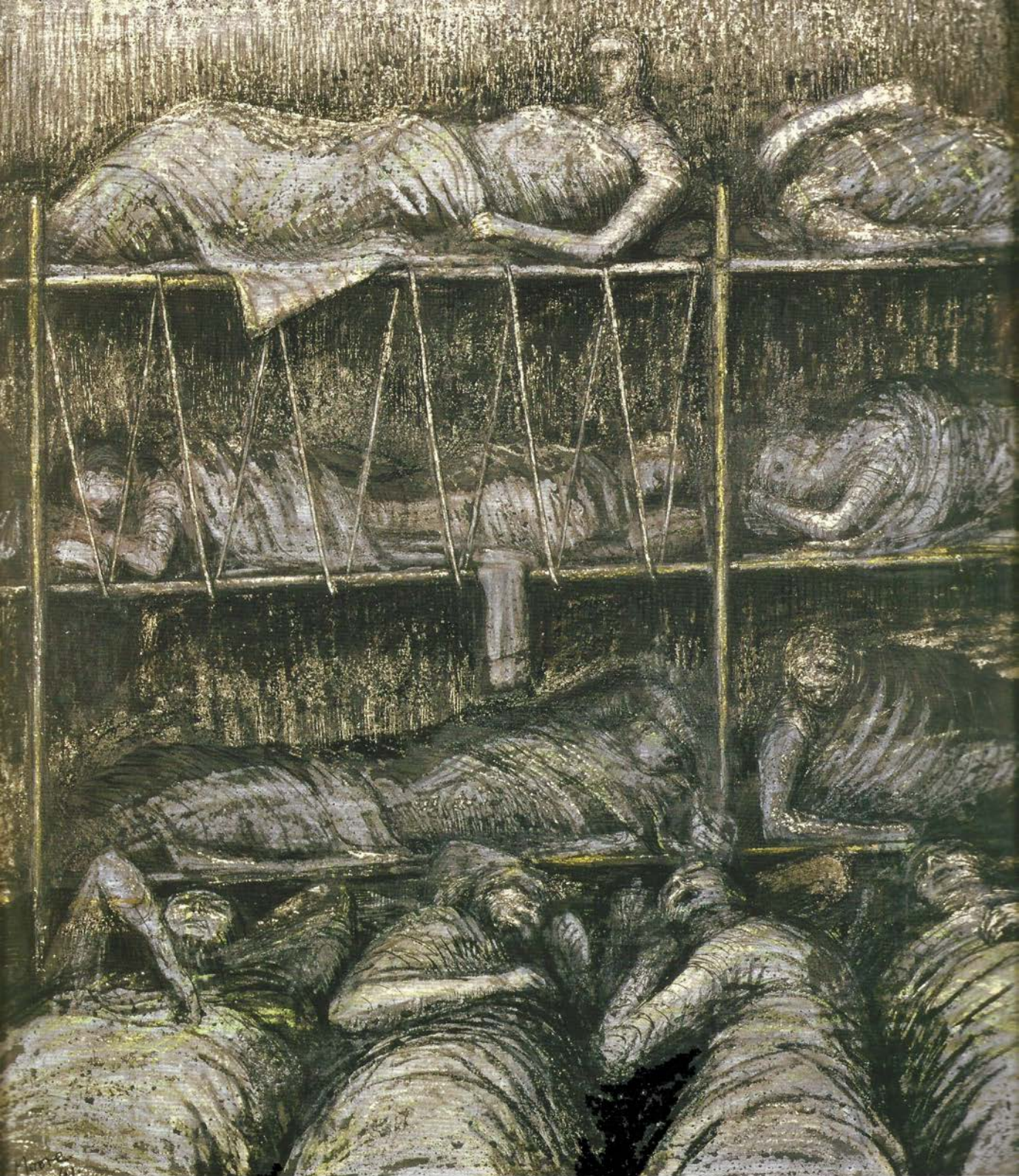
Quand la presse illustrée se multiplia et que la télévision devint le principal pourvoyeur d'images, l'actualité elle-même se trouva déterminée par la créativité des photographes et des cameramen. Les récits colportés par les nouvelles étaient traités comme des faits, ce à quoi les artistes rétorquèrent en s'interrogeant sur ce qui se passait réellement. La série d'œuvres de Richard Hamilton, construite



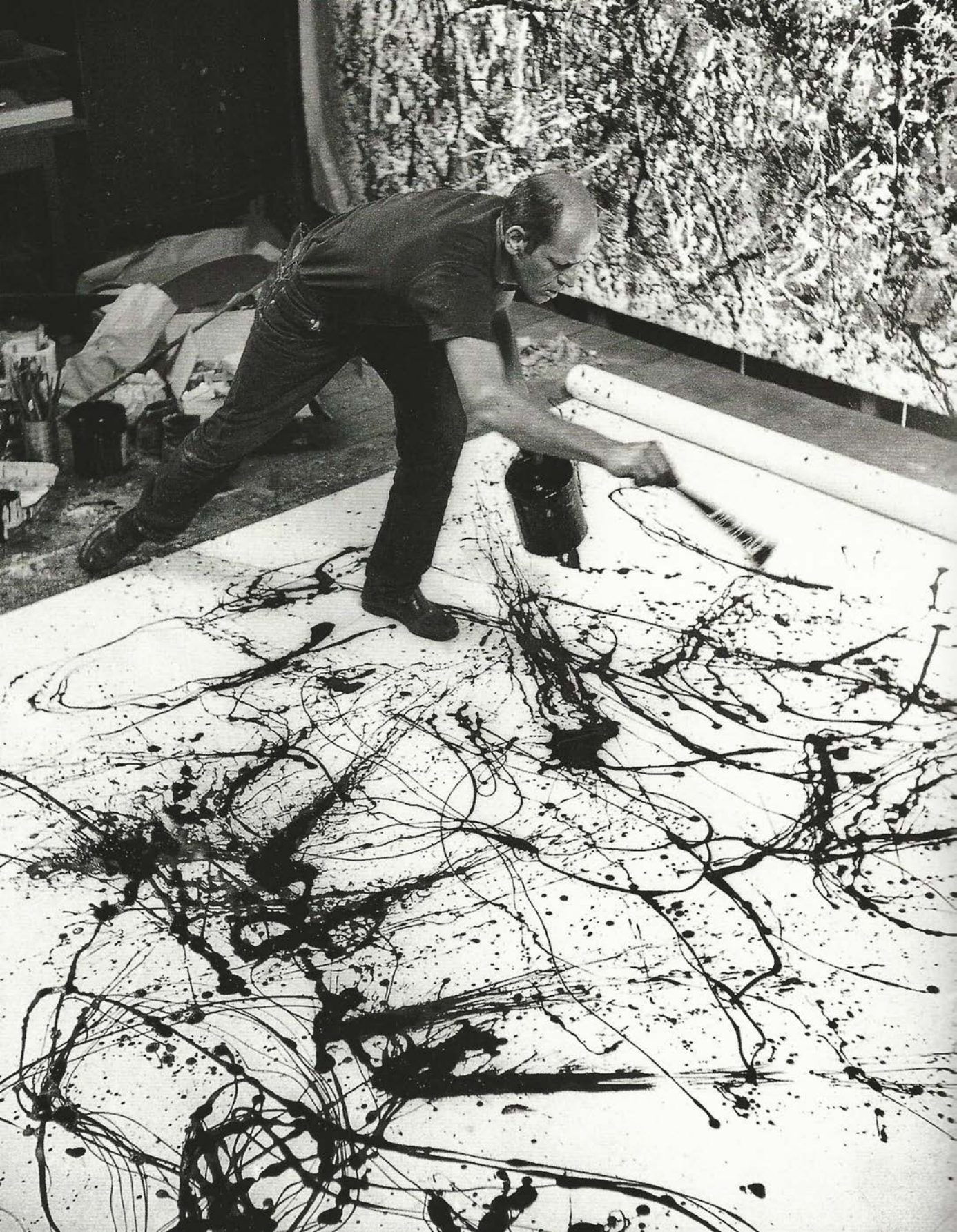
EN HAUT : Dans *Swingeing London*, 67 II (1968) de Richard Hamilton, dont le titre joue sur *Swinging London* et sur le mot *swingeing* qui signifie « rigoureux » ou « violent », Jagger et Fraser lèvent leurs mains menottées pour se protéger des flashes des photographes. Détaché de son contexte, le sensationnalisme laisse place à l'ambiguïté.

CI-DESSUS : Le *Post-Partum Document* (1973-1979) de Mary Kelly combine des documents objectifs sur le développement de son enfant, tels que sur la couche ou relevé des repas montrés ici, pour « dire l'investissement [...] de la mère dans ce projet que l'on intitule "maternité" ».

à partir de photographies d'actualités de Mick Jagger et du galeriste Robert Fraser au moment où ils étaient arrêtés pour possession de cannabis, exploite des documents factuels et révèle les jeux de l'autorité et de la rébellion, de la vie privée et de la célébrité, de la délinquance et du glamour. Le *Post-Partum Document* (1973-1979) de l'artiste conceptuelle Mary Kelly met en œuvre un processus inverse en recensant avec précision les documents sur un événement sans aucune dimension sensationnelle, le développement de son enfant. ■



Décrire l'utilisation du métro londonien comme abri anti-bombardement en 1941 intéressait Henry MOORE parce que la scène rappelait ses préoccupations artistiques :
«J'ai vu des centaines de Figures étendues d'Henry Moore allongées le long des quais».



IDÉE N° 81

LE HASARD

Pour un artiste, renoncer à tout contrôler paraît aller à l'encontre de son statut d'auteur. Pourtant, avec le ^{xx}e siècle, la méfiance envers les conventions culturelles et l'influence de la psychanalyse ont ouvert la voie à des pratiques artistiques dont les résultats, en théorie, dépendaient davantage du hasard que de la volonté.

« Tout se passe d'une manière très idiote », proclama Tristan Tzara, lors d'une conférence sur dada de 1922. Certes, l'art avait toujours contenu une part d'imprévisible, le changement des couleurs quand elles sèchent, les caractéristiques inattendues du grain de la pierre ou des fibres du bois. Avant le ^{xx}e siècle, les artistes européens luttèrent pour réduire la part de l'accidentel dans leur œuvre. Leur mission était de rendre le monde intelligible, en accord avec la théologie chrétienne et avec les normes figuratives grecques, ou autres, selon l'époque. La guerre de 1914-1918 ébranla leurs certitudes. Pour

l'artiste et poète roumain Tzara et ses amis expatriés à Zurich, en territoire neutre, les siècles de progrès qu'avait connus l'Occident n'aboutissaient qu'à un état de chaos auto-perpétué caractérisé par le massacre absurde et mécanique des jeunes gens de leur génération.

Comme son collègue dadaïste Jean Arp (ci-dessous) l'écrivait, « Depuis le temps des cavernes, l'homme se glorifie, se divinise et cause par sa monstrueuse vanité les catastrophes humaines. L'art a collaboré à ce faux développement¹ ». Le groupe de Zurich choisit de se baptiser « dada », un nom retenu pour ses consonances infantiles et parce qu'il ne signifiait rien. À l'ordre et à la rationalité, dada préférait le hasard et l'irrationnel. Ses performances anarchiques au cabaret Voltaire de Zurich attaquaient violemment les concepts bourgeois.

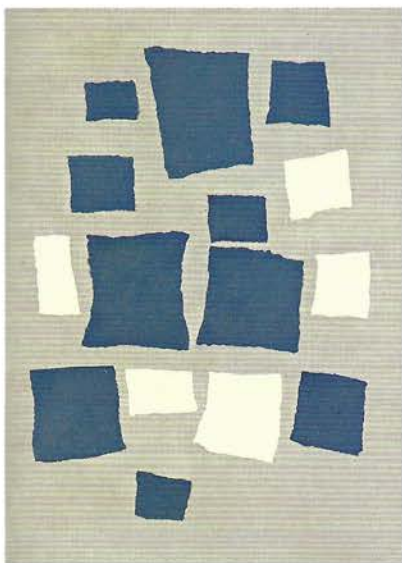
Ces pratiques s'appuyaient sur les théories psychanalytiques diffusées à la même époque. Si les artistes parvenaient à court-circuiter la conscience rationaliste pour accéder directement à l'inconscient, l'art qui en découlerait serait merveilleusement véridique et choquant, à l'opposé des productions conventionnelles. Nourri par les polémiques dadaïstes, André Breton et un cercle croissant d'artistes dont Max Ernst, Salvador Dalí et Man Ray fondèrent le surréalisme, voué dans les années 1920 à un « automatisme psychique pur [...] en l'absence de tout contrôle exercé par la raison ».



PAGE DE GAUCHE : Jackson Pollock en 1950, photographie de Hans Namuth. Au cours de la séance de photo sur Pollock travaillant à un dripping, le peintre dansait comme un chamane autour de sa toile posée sur le sol, jetant et versant la couleur puisée à même le pot.

CI-DESSUS : Ce *Tir de Niki de Saint Phalle* (1961) fut réalisé en déchargeant une carabine sur des sacs remplis de couleur liquide et couverts de plâtre, accrochés à un panneau de bois.

EN BAS, À GAUCHE : À l'ordre et à la rationalité, dada préférait le hasard et l'irrationnel. Les artistes dada concurent un « anti-art » qui réfutait explicitement les traditions artistiques, comme ce *Collage* arrangé selon les lois du hasard de Jean Arp (1916-1917).



Cet automatisme supposait de supprimer tout contrôle de la conscience sur le dessin, la peinture ou l'écriture, ainsi que de découvrir du sens dans les produits du hasard, taches d'encre ou motifs produits par frottage, en crayonnant une feuille posée sur une surface comportant des reliefs.

L'automatisme connut une renaissance en Amérique et en Europe, dans les années 1940 et 1950, avec la pratique de ce que le critique Harold Rosenberg appelait l'« action painting ». Le discours de l'action painting insistait sur l'interaction créative entre l'inconscient de l'artiste et son matériau. « Quand je suis dans mon tableau, dit Jackson Pollock (page de gauche), je ne suis pas conscient de ce que je fais. [...] Un tableau a sa vie propre². » ■

1. Jean Arp, *Jours effeuillés, poèmes, essais, souvenirs, 1920-1965*, Gallimard, Paris, 1966, p. 315.

2. Dans Jackson Pollock, éd. du Centre Pompidou, Paris, 1982.

L'énergie transgressive

IDÉE N° 82

LA PROVOCATION

La violence picturale possède une longue histoire. Les images médiévales de l'enfer, par exemple, voulaient convaincre les croyants de s'amender, en les effrayant. Mais l'idée que l'art puisse vouloir choquer son public, ou qu'une œuvre s'évalue à l'aune du scandale qu'elle cause, changea la pratique artistique au milieu du XIX^e siècle.

Dans le domaine de l'art, la provocation est un phénomène complexe. Tout d'abord, il faut faire un effort d'imagination, ce qui n'est guère compatible avec le fait d'être choqué, et bien connaître le contexte historique pour percevoir ce qui a pu scandaliser les gens dans la représentation d'une femme nue piqueniquant en compagnie de deux hommes habillés (Édouard Manet), d'un visage avec les deux yeux du même côté (Pablo Picasso) ou un urinoir renversé et signé (Marcel Duchamp). Aujourd'hui, ces artistes possèdent leur place au panthéon de l'art, parce que l'on comprend comment leurs œuvres ont choqué en transgressant les règles de leur époque.

Ce goût de la transgression est une caractéristique de l'art moderne, mais il faut être au moins deux pour jouer à ce jeu : il dépend moins de ce qui se passe dans l'atelier que du rôle particulier du créateur appartenant à une avant-garde. Selon la rhétorique de mouvements comme le futurisme, « Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif », écrivait Marinetti en 1909. Plus tôt, le discours du **romantisme** proclamait une indifférence souveraine pour le jugement du public ; c'était la prérogative du génie. « Personne n'a à se mêler d'aimer ce tableau », grogna J. M. W. Turner en réponse à un compliment sur son *Snow Storm* (« Tempête de neige en mer ») de 1842. Dans le Paris du milieu du XIX^e siècle, où le Salon annuel des œuvres

officiellement reçues constituait un événement important du calendrier de la bonne société, les artistes s'adressaient de manière plus nette et plus régulière à leur public. Peu des visiteurs du Salon des refusés (destiné aux artistes recalés par le Salon officiel), où Manet exposa *Le Déjeuner sur l'herbe*, comprirent les allusions du peintre aux scènes pastorales de la Renaissance. Ce qui les choqua, ce fut la juxtaposition d'un nu féminin et de deux messieurs habillés de costumes contemporains, ce qui rendait la nudité franchement sexuelle, sans la voiler d'un classicisme hypocrite.

Si le public bourgeois était dérangé par des œuvres qui le forçaient à prendre conscience de ses préjugés, alors l'art remplissait précisément la fonction sociale que lui avait assignée le penseur socialiste Pierre-Joseph Proudhon. La provocation, par ses effets, constituait un remède social, et elle ne tarda pas à s'intégrer à l'économie culturelle. Et puis le public finit par s'y attendre : au début du XX^e siècle, à l'époque où Paris était le centre d'une série de mouvements d'avant-garde, fauvisme, cubisme et surréalisme, ce qui était choquant était devenu chic. Accrocher un Picasso à son mur, c'était comme avoir une panthère dans son salon – rare, dangereux et exotique.

La provocation continua à faire partie du contrat entre l'artiste engagé et son public tout au long du XX^e siècle,



CLODESSUS : Défendant *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863) contre les accusations « d'intention obscène », Émile Zola reprocha au public de se focaliser sur le sujet et d'ignorer les qualités spécifiquement artistiques de l'œuvre.

PAGE DE DROITE : Plaisanterie ou provocation, La Nona Hora (« La neuvième heure », 1999) illustre la manière dont l'artiste conceptuel Maurizio Cattelan met à l'épreuve les limites morales et sociales. Le scandale provoqué par son travail a fait grimper sa cote sur le marché de l'art.

même si sa sphère d'action devenait plus générale et plus diffuse. Avec l'expérience des guerres de masse, des communications à l'échelle mondiale, et la libéralisation de la culture visuelle occidentale, il est devenu de plus en plus compliqué de trouver des publics que l'on puisse réellement choquer, ou encore de distinguer la différence entre un propos moral et de la pure fascination horrifiée.

En général, le pouvoir d'une œuvre qui veut choquer est assez limité et elle ne conserve pas longtemps son efficacité. Un mannequin du pape écrasé par une météorite (Maurizio Cattelan, page de droite), un portrait géant d'une meurtrière d'enfants réalisé avec des moulages de main enfantine (Marcus Harvey) conservent certes leur valeur transgressive pour nombre de gens, mais elle décroît avec le temps, au fur et à mesure que les références s'effacent et que les mentalités changent. ■



Révolution industrielle dans la sculpture

IDÉE N° 83

LA SOUDURE

La soudure consiste à chauffer les bords de pièces de métal jusqu'à ce qu'elles s'assemblent. Ce procédé technique ancien n'eut guère d'incidence directe sur l'art, jusqu'au début du ^{xx}e siècle, quand la soudure à très haute température, avec un chalumeau à l'acétylène, permit de travailler le métal à grande échelle.

Avant le ^{xx}e siècle, la réalisation de grandes sculptures en métal demandait de les fondre dans des moules réalisés à partir de modèles en terre ou en cire, une technique qui atteignit sa perfection dans la Grèce antique et donna des résultats éblouissants en Afrique et dans l'Europe de la Renaissance (voir p. 32-33). Les avancées techniques du ^{xix}e siècle permirent de découvrir qu'un mélange d'oxygène pur et d'acétylène pouvait porter la température de la flamme à 3500 degrés, ce qui autorisait à souder des pièces de métal de grande taille. Comme cette flamme était obtenue avec un simple chalumeau, on pouvait souder à l'extérieur ou dans un atelier quel-

conque. Avec la production massive d'armements pendant la Première Guerre mondiale, les postes à souder et le savoir-faire requis se répandirent largement. La technique entra dans le répertoire de l'art moderne à travers Julio González, jeune peintre arrivé à Paris au tout début du ^{xx}e siècle, à qui le travail du métal, appris auprès de son père, apportait un complément de revenu bien nécessaire.

Les essais de sculpture métallique de González (ci-dessus), avec des joints soudés entre les feuilles et les bandes de métal, reproduisaient les constructions cubistes de carton et de bois collés qu'avaient créées Picasso et Braque. En transférant les principes cubistes dans

une forme sculpturale pérenne, la soudure ouvrit la voie au développement d'une nouvelle forme d'art, des sculptures construites, plutôt que taillées ou modelées. Simultanément, la soudure pouvait satisfaire la quête surréaliste de conjonctions étonnantes de formes disparates en même temps que le désir, présent dans d'autres mouvements artistiques, que l'art reflète la vie moderne et la société industrielle. Les sculptures soudées constructivistes comme l'élégante *Nickelplastik mit Spirale* de László Moholy-Nagy («Sculpture de nickel avec spirale», 1921) reflètent les déclarations de Naum Gabo qui souhaitait qu'aucun matériau ne soit exclu de l'art.

CI-DESSUS : La Tête dite « Le Tunnel » (1933-1934) est l'une des œuvres pionnières de Julio González dans le champ de la sculpture de fer soudé. Elle naquit de sa collaboration avec Picasso sur des constructions métalliques à la fin des années 1920.

CI-CONTRE : Anthony Caro décrivit sa sculpture massive en acier soudé intitulée *Tundra* («Toundra», 1975) comme une réponse au changement, au moment où l'on quittait «les années 1960 pleines d'espoir» pour un monde qui semblait «plus terre à terre, plus enraciné dans nos problèmes».



CI-CONTRE : Roxy Paine travaillant à *Conjoined* (« Uni ») dans Madison Park à New York en 2007. Malgré leur taille gigantesque, les formes arborescentes entrelacées des « dendroïdes » de Paine se souviennent du rôle ancien de la soudure dans l'art décoratif miniature.

Le mariage du cubisme et de la soudure modifia profondément la sculpture du milieu du XX^e siècle. L'artiste américain David Smith se mit à la sculpture après avoir vu le travail de González. Après ses premières pièces, qui relevaient de l'assemblage, comme *Home of the Welder* (« Maison du soudeur », 1945), il développa des constructions sculpturales à l'échelle industrielle qui s'inspiraient de l'héritage cubiste, mais témoignaient aussi d'affinités avec la peinture expressionniste abstraite. Pour son jeune contemporain britannique Anthony Caro, ce fut Picasso qui « déploya » la sculpture en la traitant comme une forme de collage, « en prenant des morceaux et en les assemblant ». Caro conçut des sculptures à partir de feuilles d'acier et de poutrelles de taille standard, qu'il souda pour réaliser des configurations abstraites (page de gauche, en bas). Dans des œuvres comme *Early One Morning* (« Un matin tôt », 1962), l'assemblage minimaliste de pièces métalliques discontinues et colorées paraît d'une légèreté trompeuse ; il communique un certain lyrisme à des matériaux industriels. Plus récemment, avec des œuvres comme *Conjoined* de Roxy Paine (« Uni », 2007, ci-contre), la sculpture métallique soudée s'est éloignée des constructions inspirées par le cubisme ou par les formes industrielles viriles. ■



LE POP ART

« Pop » fut la dénomination choisie pour désigner un nouveau type d'iconographie et une nouvelle démarche artistique qui s'inspiraient du design commercial et de la publicité. Ces artistes partageaient la même détermination à travailler la culture visuelle populaire, par opposition à la culture élitiste, et transformèrent l'art occidental des années 1950 et 1960.

Au cours de la décennie qui suivit la Seconde Guerre mondiale, nombre d'observateurs constatèrent que la culture visuelle occidentale subissait une transformation. Quand l'Europe sortit enfin de l'austérité économique des années 1950, les produits, la publicité et le cinéma élaborés outre-Atlantique donnèrent le ton à la nouvelle société de consommation. Les couleurs séduisantes, les designs étudiés, les images vivantes et modernes semblaient parler une langue universelle venue d'une société sans classes, confiante et optimiste.

Ce moment coïncidait avec l'accession de New York au statut de capitale d'un marché de l'art international dont le fonctionnement ressemblait de plus en plus à celui de l'industrie de la mode. Les courants artistiques de l'après-guerre se succédèrent rapidement et l'expressionnisme abstrait fut rapidement éclipsé par le pop art à partir de 1960. En s'inspirant directement d'une case de *comics*, le *Blam* de Roy Lichtenstein (1962, ci-dessus) bouleversa les habitudes prises pendant un demi-siècle d'art occidental et l'idée que l'abstraction véhiculait des vérités universelles. S'il en était ainsi, sous-entendait le pop art, pourquoi la plupart des gens, en dehors d'une minorité d'artistes et d'intellectuels, trouvaient-ils l'art abstrait incompréhensible ? En outre, si l'art reflétait la réalité, ne devait-il pas refléter la réalité contemporaine, celle des bandes dessinées, des voitures,

des idoles de l'écran et, comme la sculpture en bronze de deux cannettes de bière de Jasper Johns ou les toiles représentant une boîte de thé Typhoo de David Hockney, les produits rangés dans les rayonnages des supermarchés ?

À la différence des mouvements artistiques qui l'avaient précédé au cours du siècle, du cubisme au constructivisme ou à l'expressionnisme abstrait, le pop art semblait réellement populaire. Aux États-Unis, le nom d'Andy Warhol et en Grande-Bretagne celui de David Hockney étaient célèbres à un point rarement atteint par leurs prédécesseurs. On ignorait souvent que le pop art possédait des fondements intellectuels élaborés. Quand, en 1957, Richard Hamilton, artiste et membre d'un groupe londonien de théoriciens baptisé l'Independent Group, définit le tout récent pop art comme « populaire, éphémère, remplaçable, grand public, jeune, spirituel, sexy, astucieux, séduisant, lucratif¹ », peu d'œuvres répondaient réellement à ces valeurs. Le photomontage d'Hamilton intitulé *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (« Pourquoi donc les intérieurs d'aujourd'hui sont-ils si différents, si séduisants ? », 1956) est davantage une satire de la culture publicitaire américaine qu'une adhésion à sa créativité dynamique. Les artistes anglais associés au pop art avaient une relation plus ambiguë avec l'iconographie publicitaire que Lichten-



Jasper Johns, né en 1930, Américain.
Deux Canettes de bière, 1960.

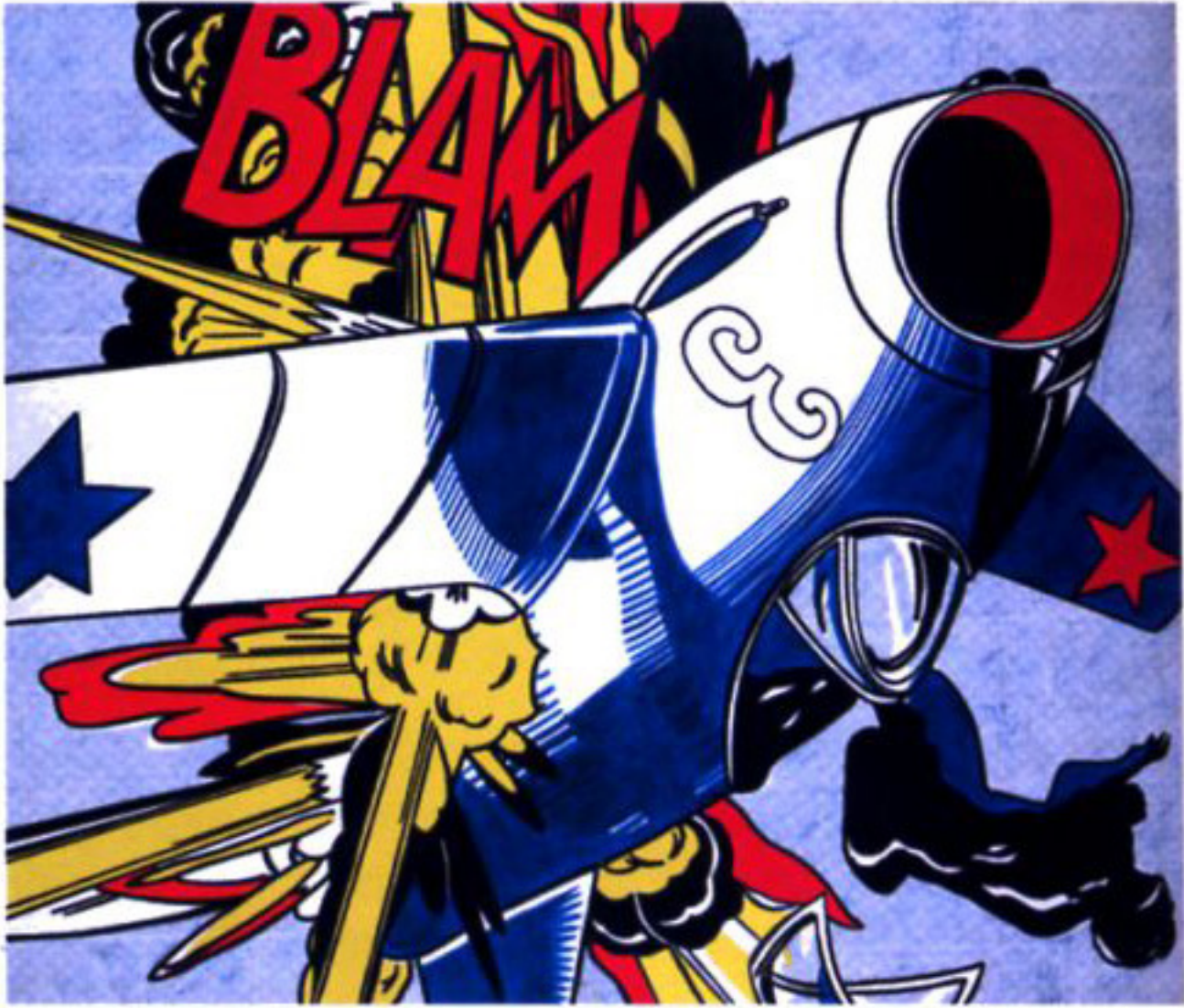
Huile sur bronze, 14 x 20,3 x 12,1 cm.

Offentliche Kunstsammlung, Bâle (Suisse). Pop Art.



David Hockney
Tea Painting in an Illusionistic Style
1961

Huile sur toile
232 x 83 cm



CI-DESSUS : Blam de Roy Lichtenstein (1962) agrandit une case de comics à la dimension d'un tableau. Cette appropriation de la culture populaire est à double tranchant : si l'image de bande dessinée paraît exagérée, le peintre reconnaît que son expressivité est enviable.

PAGE DE DROITE : Pink Panther (« La panthère rose », 1988) de Jeff Koons fit les grands titres en 2011, quand elle fut vendue aux enchères pour 10,1 millions de livres. Koons parodie le culte des célébrités en même temps qu'il y souscrit, en transformant des personnages de la culture populaire en objets coûteux ou monumentaux.

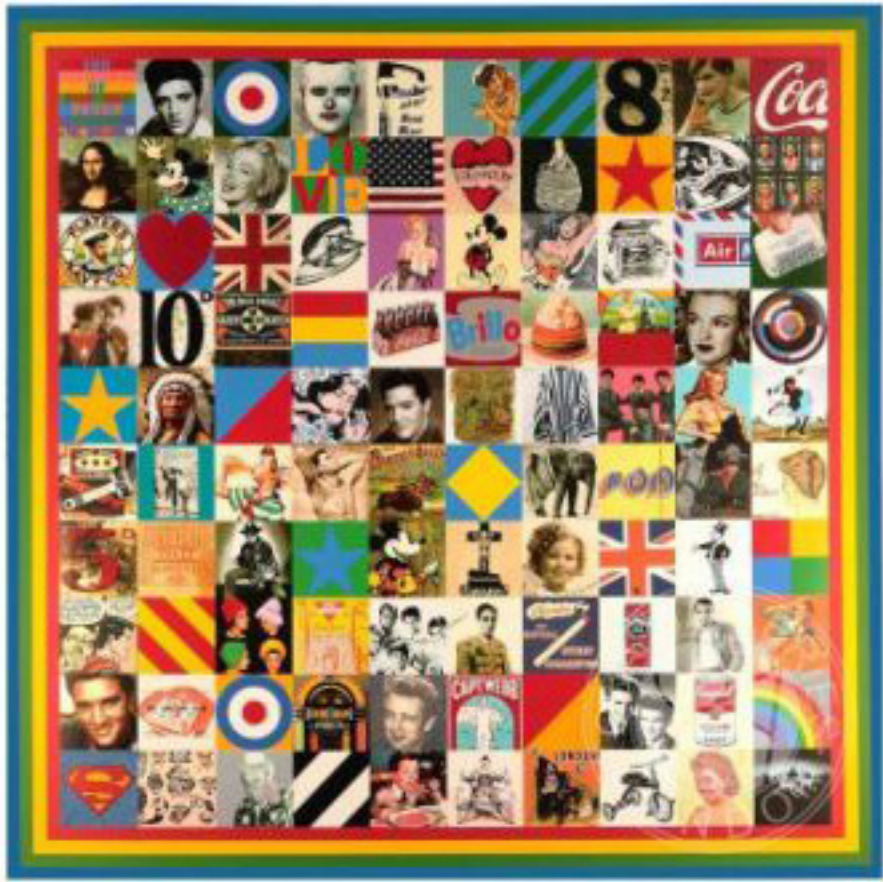
stein ou Warhol. Peter Blake, par exemple, s'inspirait des lettrages d'affiches foraines et des illustrations de la culture populaire victorienne.

Une grande partie du pop art des années 1960 était encore réalisé au moyen de techniques d'atelier traditionnelles, cependant, dès les années 1970, la question de la survie de la peinture de chevalet comme forme d'art contemporain se posa. L'art conceptuel, la **performance**, la vidéo ou le land art

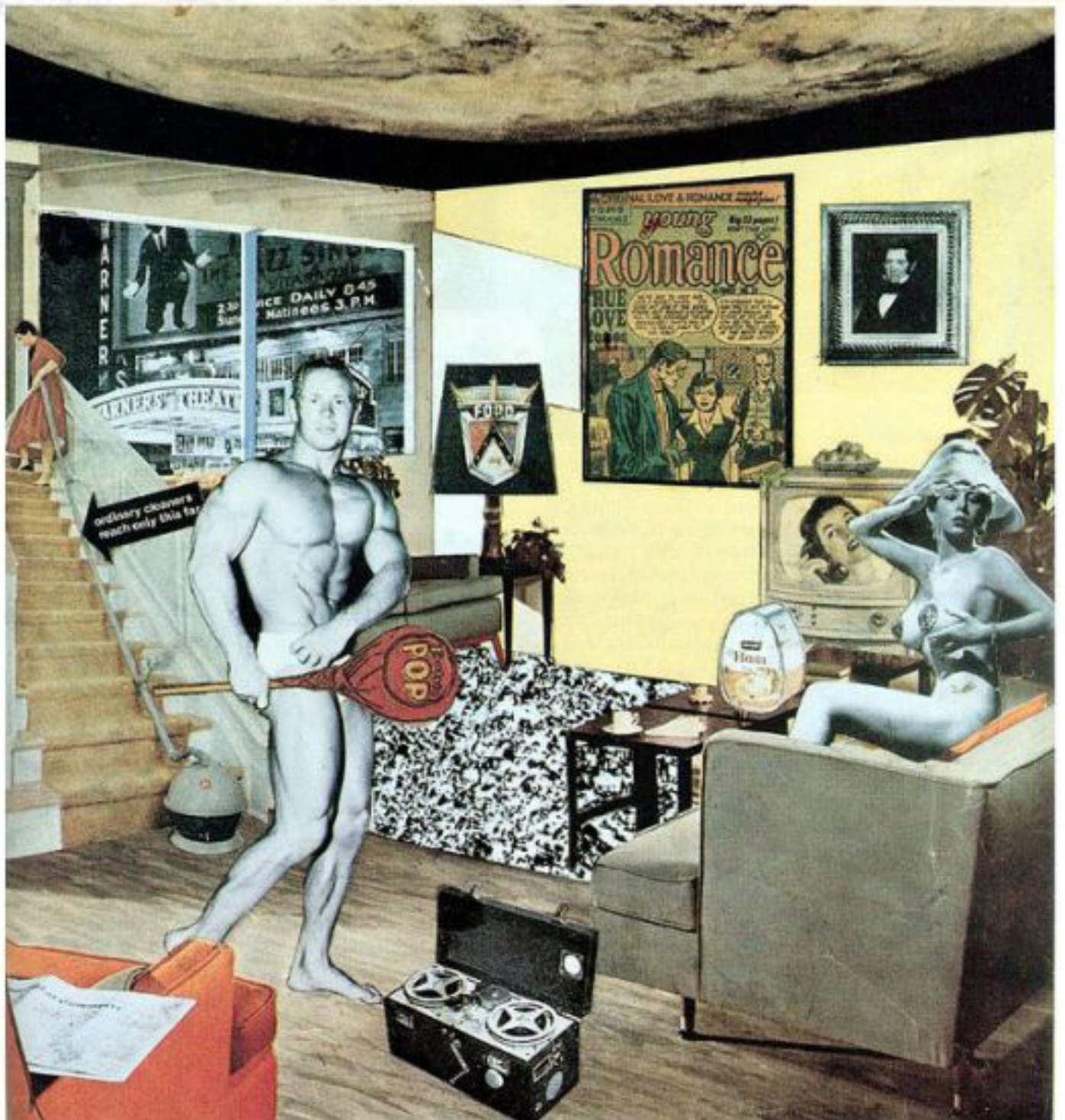
parmi d'autres formes, déplaçaient l'opposition directe entre art élitiste et art populaire. Pourtant, certains traits saillants du pop art réapparurent dans le travail de Jeff Koons



1. Cité dans Jon Savage, *England's dreaming : les Sex Pistols et le punk*, trad. D. Ridrimont, Allia, Paris, 2002, p. 56.



Peter Blake
100 Sources Of Pop, 2014
impressions multiples
et sérigraphies
114.15 x 114.15 cm



Richard Hamilton
Just what is it that makes today's homes so different, so appealing ?
Photomontage, collage, 1956.
26 x 25 cm, Kunsthalle, Tübingen (Allemagne)

La richesse de l'austérité

IDÉE N° 85

LE DÉPOUILLEMENT

Le désir de faire de l'art avec le minimum de moyens opératoires a souvent été exprimé, mais en pratique, ce n'est jamais simple. Que ce soit l'esthétique japonaise du *wabi* qui réclame une beauté austère et naturelle ou la sculpture minimaliste, le dépouillement met l'artiste au défi de communiquer du sens aux vides, aux absences et aux restrictions.

Les traditions mystiques occidentales et orientales partagent l'idée que perdre permet de trouver, que le laisser-aller permet d'aboutir. Pourtant, les raisons qui conduisaient à observer la même austérité et la même simplicité dans les arts visuels se perdirent en Occident, à la fin de la controverse iconoclaste, quand on permit d'utiliser des images pour soutenir la prière. Or, par un processus d'association inévitable, ces images devinrent à leur tour des objets de vénération à part entière. Les richesses spirituelles semblaient requérir une opulence correspondante dans les arts visuels.

Si l'art oriental sembla, aux yeux des Européens qui le redécouvrirent au XIX^e siècle, beaucoup plus « mystique » que le leur, c'était en partie à cause de son esthétique inspirée par le bouddhisme à laquelle le vide, le dépouille-

ment, le silence et le calme communiquaient une plénitude paradoxale.

Le concept japonais de *wabi* décrit une beauté simple, naturelle et austère, qui peut retenir l'attention sans distraire, qui calme plus qu'elle ne stimule. Ainsi, le paysage fantomatique déviné à travers le brouillard, peint sur un paravent par Hasegawa Tōhaku (v. 1600, ci-dessous), atteignait des effets qui se trouvaient hors de portée de l'art occidental, trop occupé à remplir tout le cadre d'incidents.

Le slogan « *Less is more* », « Moins c'est plus », que l'on associe à l'architecte moderniste Ludwig Mies van der Rohe et à son rejet de l'ornementation, recoupe l'idée constructiviste que l'art devrait refléter les structures sous-jacentes de la réalité matérielle au lieu d'en reproduire les apparences. Un langage formel construit à partir de formes géomé-

CI-DESSOUS : Les vides du paysage peint par Hasegawa Tōhaku sur un paravent à six panneaux (v. 1600) semblent remplis par une forêt invisible tandis que les arbres du premier plan tendent à disparaître.

PAGE DE DROITE : Black on Maroon de Mark Rothko (1958) fait écho à la déclaration commune qu'il avait rédigée avec Adolph Gottlieb en 1943 : « Nous préférons dire simplement les choses compliquées. Nous sommes pour la forme de plus grande dimension, parce qu'elle a l'impact de ce qui est sans équivoque » (cité dans Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1988, p. 97).

triques dépouillées refit son apparition dans l'art et dans l'architecture après la Seconde Guerre mondiale. Formulé par le sculpteur américain Donald Judd dans son article de 1965 « De quelques objets spécifiques », ce discours combinait l'héritage du modernisme d'avant-guerre avec une nouvelle dimension liée à l'art conceptuel : « Une œuvre peut être aussi forte qu'on veut qu'elle soit¹. »

Les séries de formes aux allures de boîtes de Judd, avec leurs intérieurs aux couleurs vives, obéissent à la définition qu'il donna des « objets spécifiques », qui n'étaient ni des sculptures ni des peintures. Ces boîtes, comme d'autres œuvres minimalistes des années 1960 et 1970, exigeaient pour produire leur effet un espace d'exposition dépouillé et un éclairage qui les mette en valeur. La force poétique du minimalisme, son souci des rythmes structurels et spatiaux le rapprochent d'autres types de simplicité artistique volontaire. Il est ironique qu'une forme d'art qui rejetait le mensonge de l'illusionnisme soit, depuis le scandale provoqué en 1976 par les briques de Carl Andre à la Tate Gallery de Londres, fréquemment associée à l'idée que l'art moderne manque d'intégrité. ■



1. Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, « De quelques objets spécifiques », trad. A. Perez, Daniel Lelong éditeur, Paris, 2003, p. 16.

IDÉE N° 86

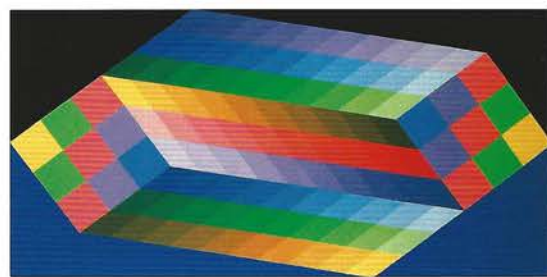
L'ILLUSION D'OPTIQUE

L'art optique exploite les lois de la perception pour créer une réalité virtuelle dans l'esprit de celui qui regarde. Les lignes statiques paraissent vibrer, les couleurs palpitent ou changent de nuance, les formes semblent alternativement positives ou négatives. Les impressions communiquées par ces effets sont en général soigneusement calculées par l'artiste.

La capacité d'un peintre à persuader de la présence d'un objet qui n'était pas réellement là constitua une mesure de son talent à partir de l'Antiquité. Au ^{xv}^e siècle, la **perspective linéaire** ouvrit la surface plate des images à des profondeurs illusoires, qui semblaient constituer une sorte de magie artistique, comparable aux célèbres **trompe-l'œil** de Zeuxis ou de Parrhasios, plutôt qu'une réponse de l'esprit de l'observateur. À partir du ^{xvi}^e siècle, cependant, le progrès des connaissances scientifiques sur la lumière et sur la perception humaine fournit aux artistes les outils pour expérimenter les effets d'optique. D'après les règles de l'optique, l'œil n'était pas un écran vide qui recevait la création de l'artiste, mais grâce à des processus psychophysiologiques, un véritable acteur du phénomène artistique.

Dans les années 1880, le jeune Georges Seurat fut profondément influencé par la théorie des couleurs du chimiste français Michel-Eugène Chevreul qui avait observé les effets du « contraste simultané » : le voisinage des couleurs modifie la perception de leurs nuances. Seurat en tira la méthode pointilliste qui consistait à composer ses tableaux de milliers de petites touches distinctes de couleur (ci-dessous). Le pointillisme de Seurat et la théorie des couleurs qui le soutenait (appelée le divisionnisme) furent adoptés par d'autres artistes dont Camille Pissarro et Vincent Van Gogh.

Peu des contemporains de Seurat partageaient la rigueur de sa méthode et il fallut attendre le milieu des années 1960 pour que le terme *op art* devienne courant. À cette époque, on acceptait mieux



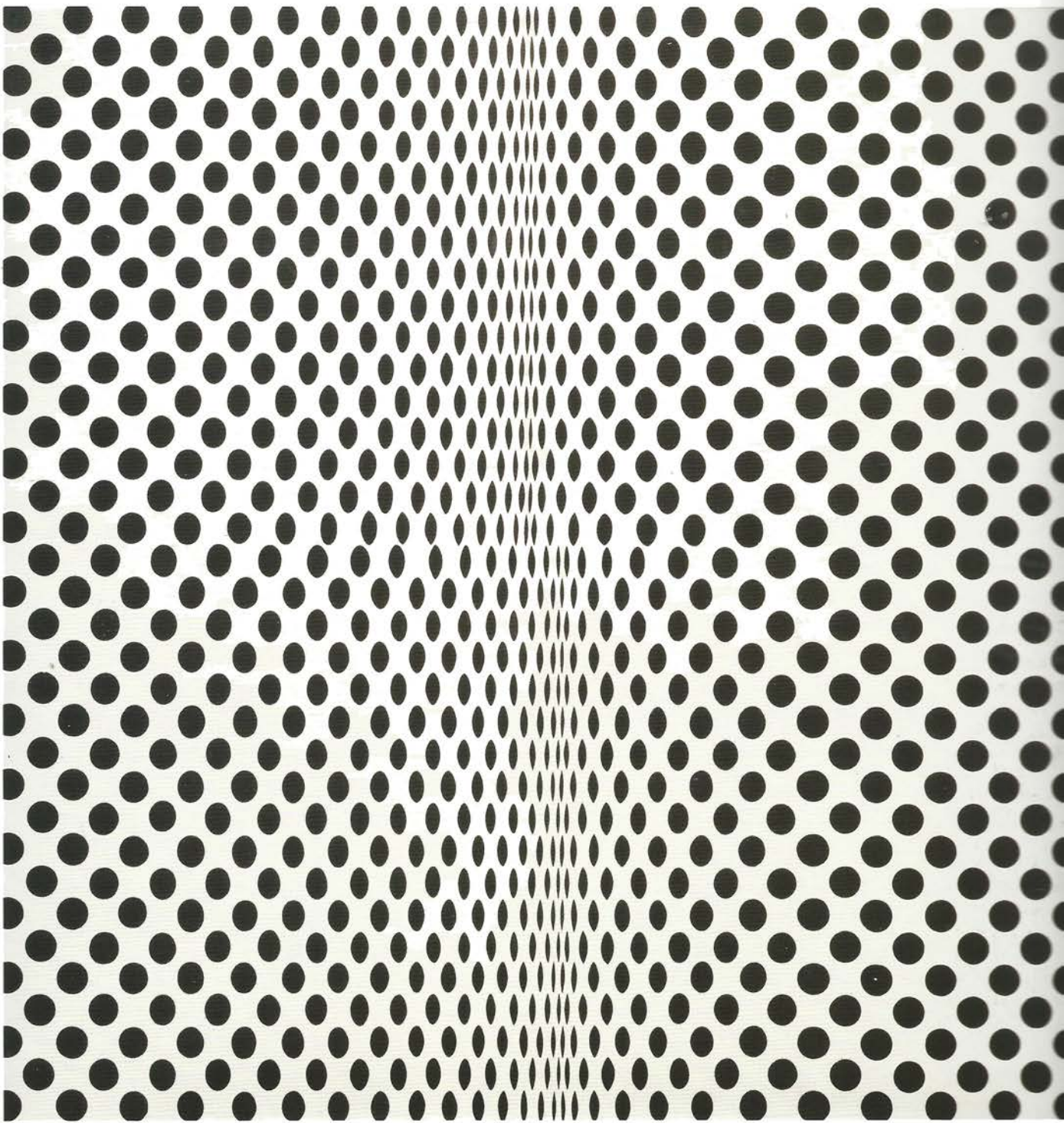
EN BAS, À GAUCHE : La méthode pointilliste de Georges Seurat est clairement identifiable sur l'esquisse à l'huile *Femmes au bord d'une rivière* (v. 1884-1885). Vues de loin, les touches de couleur fusionnent pour créer un effet lumineux qui évoque un paysage à travers une brume de chaleur.

CI-DESSUS : Le volume versatile et illusoire du vaste tableau de Vasarely Torony-MC (1970) crée une impression de mouvement. Dans « la nouvelle cité géométrique polychrome et solaire », écrit Vasarely, l'art sera cinétique, multidimensionnel et communautaire [...] et rapproché des sciences ».

l'idée que l'art était par essence interactif, qu'il dépendait autant de la réaction du spectateur que de l'intention de l'artiste. Simultanément, la connaissance de la psychologie de la perception se diffusait. Victor Vasarely construisit sa série *Folklore planétaire* au début des années 1960 sur un « alphabet plastique » de formes colorées simples qu'il organisait sur des grilles pour créer des effets d'optiques vibratoires ou miroitants. L'art optique de Vasarely naquit de la pratique du graphisme et de son intérêt pour l'art abstrait des années 1920 et 1930, Piet Mondrian et les artistes du Bauhaus. La démarche comprenait une part d'utopie sociale, l'art voulait améliorer la société en créant de nouvelles manières de voir.

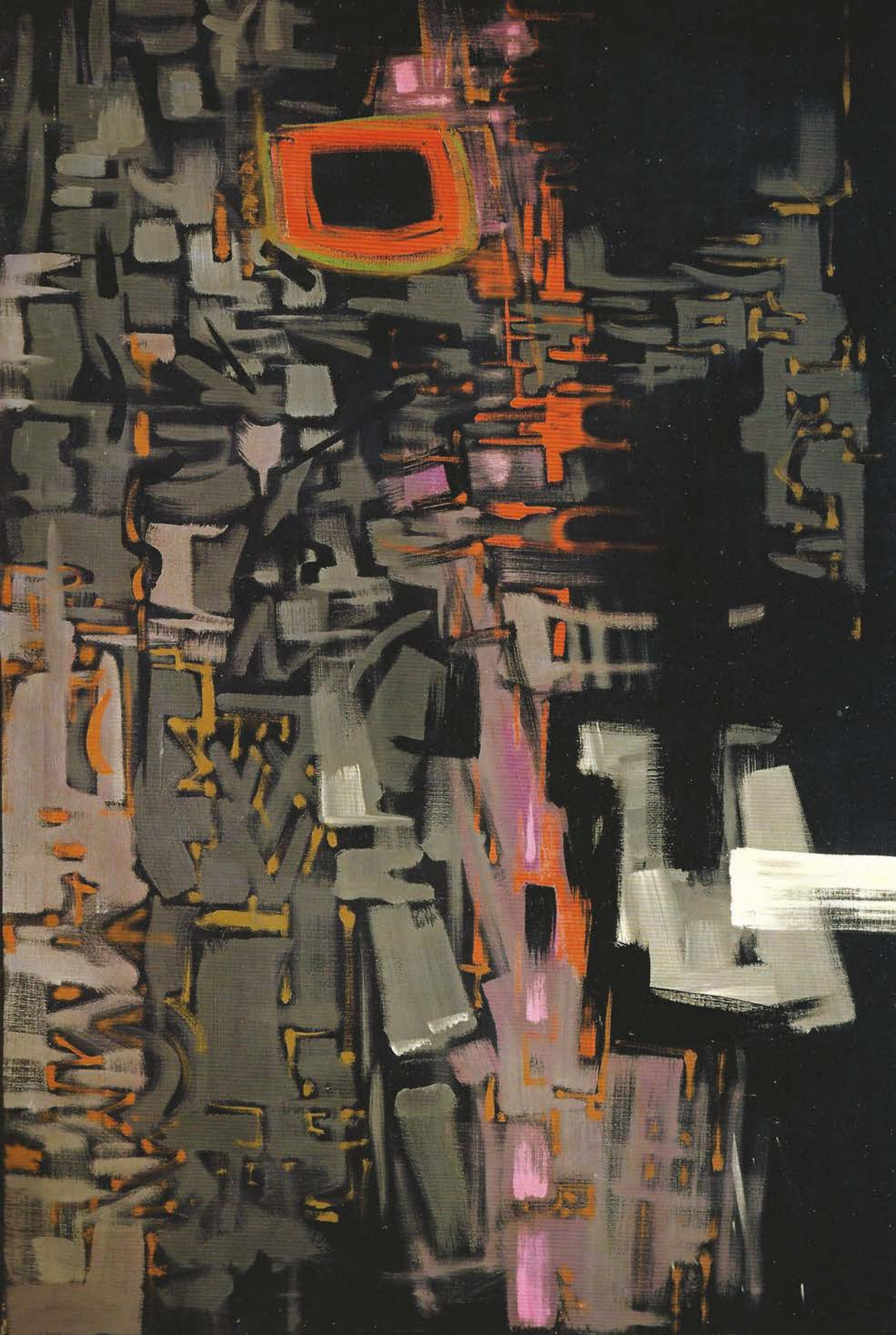
À peu près à la même époque, l'étude des **paysages** de Seurat conduisit l'artiste anglaise Bridget Riley à recréer cette vibration aux allures de brouillard de chaleur dans un langage formé de motifs qui ressemblent parfois aux illusions d'optique miniatures d'un jeu enfantin (page de droite). Le travail de Riley ne permet pas d'identifier une touche personnelle, les motifs étant souvent réalisés par des assistants. ■





Fission de Bridget Riley (1963)
fonctionne comme une machine
perceptive : les motifs de points sont
apparemment répartis sur deux
surfaces incurvées qui plongent vers
une fissure optique ou en remontent.

“L’étude des paysages de Seurat conduisit Riley à recréer cette vibration aux allures de brouillard de chaleur dans un langage formé de motifs.”



IDÉE N° 87

LES HALLUCINOGENES

On ne peut raconter l'histoire sociale des hallucinogènes sans mentionner l'usage qu'en ont fait les artistes. Les drogues psychoactives semblent donner accès à ces réalités supérieures ou alternatives que l'art cherche précisément à représenter. Les artistes occidentaux les ont trouvées efficaces pour lutter contre le conformisme qui modèle notre façon de voir.

L'usage rituel d'hallucinogènes à base de plantes est attesté dans les civilisations d'Amérique centrale ou dans l'art amérindien contemporain, comme en témoignent les peintures de Stephen Mopope et d'autres artistes associés à la religion du peyotl. Les formes végétales et corporelles combinées des bas-reliefs aztèques font écho aux effets visuels des hallucinations décrites par les consommateurs de mescaline (l'un des principes actifs du cactus peyotl), qui séparent les surfaces en plans ou en entrelacs organiques.

Dans l'art européen, l'usage de drogues figure dans la palette des artistes depuis le milieu du XIX^e siècle. Introduit en France par les troupes de Napoléon à

leur retour d'Égypte, le cannabis ne tarda pas à susciter des expériences scientifiques et artistiques. Dans le Paris des années 1840, des écrivains et des peintres dont Gautier, Baudelaire et Delacroix se retrouvaient au club des Haschischins. Baudelaire, dont la consommation devait être assez occasionnelle, décrit comment, grâce au haschisch, un dérivé du cannabis, « les couleurs [prennent] une énergie inaccoutumée et [entrent] dans le cerveau avec une intensité victorieuse ».

Le cannabis et l'opium, en accès libre tout au long du XIX^e siècle, étaient des ingrédients familiers du mode de vie romantique : ils semblaient offrir un accès direct à l'isolement visionnaire et aux sensations affûtées, marques du génie créatif. Cependant, l'usage rationalisé et systématique de drogues dans un but artistique appartient au XX^e siècle. La consommation de mescaline par Braque et Picasso aurait contribué à l'instabilité assumée de l'image cubiste. Dans *Les Portes de la perception* (1953), Aldous Huxley décrit comment, pendant sa première expérience de la mescaline, « La table, le fauteuil et le bureau étaient assemblés dans une composition ressemblant à quelque toile de Braque ou de Juan Gris¹ ». Huxley en conclut que la drogue ne provoquait pas réellement d'hallucinations mais écartait les obstacles que l'analyse rationnelle plaçait devant la vision véritable : « Ce que le reste d'entre nous ne voit que sous l'influence de la



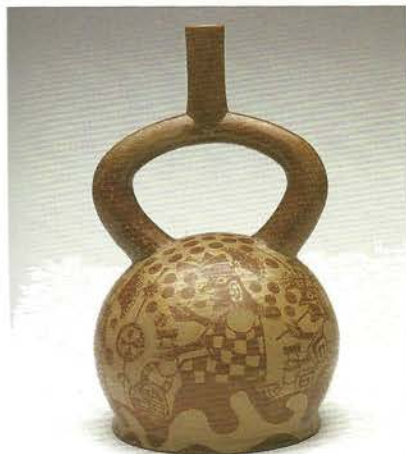
PAGE DE GAUCHE : Bryan Wynter admirait les écrits d'Aldous Huxley, dont *Les Portes de la perception*. Mars Ascends (« Mars ascendant », 1956) fait partie d'une série de grandes toiles abstraites que Wynter, auparavant peintre figuratif, réalisa après ses premières expériences avec la mescaline.

CI-DESSUS : Avec ses motifs tourbillonnants et ses couleurs acides, cette affiche de Bonnie MacLean pour un concert de rock à l'auditorium Fillmore de San Francisco en juillet 1967 est typique de l'art psychédélique des années 1960, éphémère langage mondial de la contre-culture.

EN BAS, À GAUCHE : La pratique de mâcher des feuilles de coca était très répandue parmi les cultures andines anciennes et fut fréquemment représentée dans les arts. Ce pot à bec en évier de la culture mochica (II^e-V^e siècle) montre le récipient à chaud utilisé pour extraire l'alcaloïde (cocaïne) des feuilles de coca.

mescaline, l'artiste est équipé congénitalement pour le voir tout le temps². »

La capacité des drogues à « libérer » la perception, au sens politique et esthétique, intéressa les artistes après la Seconde Guerre mondiale. Dans les années 1950, le peintre et poète français Henri Michaux et l'artiste britannique Bryan Wynter (page de gauche) entreprirent chacun de leur côté des séries d'œuvres abstraites influencées par la mescaline, issues de recherches surréalistes antérieures sur l'automatisme. Pour eux, les hallucinogènes n'étaient qu'un moyen pour libérer l'inconscient de la conscience répressive. Dans les années 1960, les distorsions visuelles provoquées par le LSD influencèrent le design graphique. Cependant, quand l'accent se déplaça du perceptuel au conceptuel, les hallucinogènes perdirent leur statut de voie privilégiée vers la révélation. ■



1. Aldous Huxley, *Les Portes de la perception*, trad. J. Castier, 10/18, éd. du Rocher, Monaco, 1977, p. 25.

2. Ibid., p. 40.



LA PERFORMANCE

Les performances artistiques sont en général des événements présentés par un artiste à un public parfois invité à y prendre part. Même si la performance n'est devenue une forme d'art en Occident qu'à la fin du XX^e siècle, les liens entre l'art et la performance ont des racines beaucoup plus anciennes.

Historiquement, la performance entretient des liens avec le rituel et avec le spectacle, tandis que l'art produit une catégorie spécifique d'objets inanimés. Cependant, face à l'atrophie du rituel et à la marchandisation de l'art dans l'Occident moderne, l'idée de performance artistique parut un moyen de transformer les perceptions du public et même la structure de la société. Grâce aux performances, les artistes pouvaient bénéficier d'une relation personnelle et directe avec le public, comme les acteurs. Les soirées futuristes déchaînées à Trieste en 1910, les performances d'agit-prop russes de la décennie suivante, les spectacles anarchistes du groupe dadaïste au cabaret Voltaire de Zurich pendant la Première Guerre mondiale offraient une synthèse discordante d'images, de musique, de poésie et de théâtre, sciemment provocatrice d'un point de vue tant politique qu'artistique. Ainsi, les dadaïstes s'alignaient sur les opinions de la gauche radicale en annonçant que l'instruction du prolétariat était leur but principal.

Certes, les artistes ont toujours agi, au sens large, en transformant des matériaux en art, et leur art possédait également une fonction particulière pour les gens qui le voyaient ou en avaient l'usage. Jusque dans le cadre des musées, une sorte de performance se produit, avec un public qui circule passivement ou bien interagit avec les œuvres qu'il

découvre. En tant qu'action distincte des activités habituelles, comparable à une cérémonie religieuse ou à une représentation théâtrale, la performance produite de l'art. Nombre des œuvres d'art africaines présentées statiquement dans les vitrines des musées ethnographiques occidentaux sont difficiles à comprendre une fois détachées des cérémonies dans lesquelles elles figuraient. Dans la tradition occidentale aussi, on confiait aux artistes le soin de s'assurer que les cérémonies et les solennités avaient l'effet rituel requis. Aux XVI^e et XVII^e siècles, des artistes comme Polydore de Caravage ou Rubens ordonnaient des spectacles ou des mascarades qui célébraient par leur dramaturgie la splendeur des dirigeants.

Dans les années 1950, l'idée que la peinture, mais aussi les autres arts, constituaient une trace matérielle d'une performance réalisée par un artiste, trouva sa source dans les photographies que Hans Namuth prit de Jackson Pollock alors qu'il réalisait ses célèbres toiles en *dripping* (voir p. 168). Dans les années 1960 et 1970, la performance artistique, dans sa première forme, essentiellement politique, se développa avec des pièces en solo d'artistes comme Joseph Beuys et Carolee Schneemann. Le sous-genre plus anarchique du *happening* (terme choisi par Allan Kaprow en 1959) concernait surtout des actions collectives dans des lieux publics en



PAGE DE GAUCHE, EN HAUT : Yoko Ono assise dans le Carnegie Recital Hall, à New York pendant sa performance *Cut Piece* (« Pièce coupée ») le 21 mars 1965, au cours de laquelle le public découpait ses vêtements. Sur le sol près d'elle gît un rouleau qu'elle lisait à haute voix.

CI-DESSUS : Les Dogons du Mali sont connus pour leurs danses masquées. Les masques et les costumes sont inséparables de cérémonies qui transforment les porteurs de masques et leurs spectateurs.

PAGE DE GAUCHE, EN BAS : En 2005, l'artiste Marina Abramovic joua *The Conditioning* (« Le conditionnement »), une performance célèbre créée par Gina Pane en 1973. Elle supposait de rester allongée pendant trente minutes sur un lit de métal au-dessus de bougies allumées. Les performances de Pane comprenaient souvent des souffrances auto-infligées « inesthétiques ».

extérieur. L'artiste Al Hansen le définit comme « une forme de théâtre dans lequel on assemble des parties comme si l'on réalisait un collage ». Nombre de performances invitaient les spectateurs à participer. Si, comparés au cabaret dadaïste, ces événements pouvaient paraître alanguiés au public profane, ils étaient conçus comme des manifestations, des revendications politiques ou artistiques. Alors que les performances artistiques voulaient court-circuiter le cercle marchand des galeries, elles eurent un impact réduit en dehors de cette sphère, mais contribuèrent à établir l'image, au début du XXI^e siècle, de l'artiste comme quelqu'un qui est aussi intéressant pour ce qu'il fait que pour les objets résultant de son activité. ■

Les adieux à la domination du mâle blanc

IDÉE N° 89

DU PRIVÉ AU POLITIQUE

La maxime « Le privé est politique¹ » s'imposa au mouvement féministe des années 1970. Cette relecture du rapport entre l'expérience individuelle et le pouvoir institutionnel suscita un vaste mouvement artistique, attaché à exprimer les points de vue de groupes minoritaires ou marginalisés.

Le contexte originel de cette phrase était un essai de 1969 signé par Carol Hanisch, pionnière du Women's Liberation Movement. Le texte remarquait que les problèmes évoqués par les femmes en thérapie trouvaient davantage leurs racines dans leur condition sociale que dans leur psychologie personnelle. Les solutions résidaient donc plutôt dans un changement politique que dans la psychothérapie individuelle. Hanisch émit l'idée que les femmes pouvaient faire cause commune avec d'autres groupes opprimés : « Que se passerait-il si les femmes, les Noirs et les ouvriers [...] cessaient de nous attribuer la responsabilité de notre triste situation ? » Les artistes féministes s'attaquèrent à l'exclusion de fait des femmes hors de l'histoire de l'art ou des galeries. « Pour-

quoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » demandait l'historienne de l'art Linda Nochlin dans son célèbre essai de 1971. En somme, les hommes avaient défini la notion de « grandeur » et s'étaient assurés que les femmes n'y accèdent pas.

La riposte féministe passa entre autres par l'appropriation de thèmes qui avaient été jusque-là exclusivement masculins, comme le dernier repas, réinterprété par Judy Chicago dans *The Dinner Party* (1974-1979, page de droite). La « grandeur » des femmes, leur sexualité, leur spiritualité et leur rôle nourricier se combinèrent pour former une synthèse à la fois critique et festive. Judy Chicago et Miriam Schapiro avaient précédemment mis au point un cursus d'arts féminins au California Institute of the Arts durant lequel étudiants et artistes collaborèrent à la création d'une *Womanhouse* (« Maison-femme », 1971) à l'intérieur d'un bâtiment abandonné. Des installations dont la *Menstruation Bathroom* (« Salle de bains de la menstruation ») évoquaient des pans de l'expérience féminine ignorés jusque-là par l'art.

Tout au long du siècle, des alliances ponctuelles entre les mouvements artistiques et l'avant-garde politique avaient coexisté avec la conviction opposée, selon laquelle l'art devait se concentrer sur les expériences personnelles de l'artiste. La synthèse du privé et du politique mise en avant par les féministes mettait un terme à cette distinction. L'art féministe représentait le versant militant de la théorie critique universitaire qui, pour résumer,

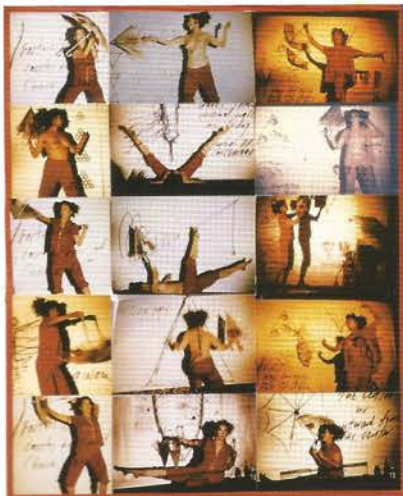


EN BAS, À GAUCHE : Selon Carolee Schneemann, *Fresh Blood: A Dream Morphology* (« Sang neuf : une morphologie rêvée », 1981-1987) s'attaque au « plus tabou de notre anatomie ». L'œuvre s'inspirait d'un rêve menstruel comportant un parapluie rouge et des fleurs séchées remplies de poupées.

CI-DESSUS : La grande série d'autoportraits photographiques de Cindy Sherman la représente déguisée en personnages féminins iconiques, la vedette de cinéma (Marilyn Monroe) ou dans *Untitled* (« Sans titre », 1989) la madone allaitant de l'art italien de la Renaissance.

interprétait l'art, la littérature et les autres productions culturelles comme un moyen de créer du sens au sein de systèmes plus vastes, sociaux, politiques ou linguistiques, plutôt que comme la production d'une individualité créatrice.

La pratique et la théorie artistiques féministes, les actions menées par des groupes comme les Guerrilla Girls, fondé en 1985, provoquèrent des changements significatifs dans le monde de l'art. On exposa plus souvent des femmes, elles réussirent davantage à vivre de leur art, reçurent plus de commandes publiques et furent mieux reconnues. Pour la première fois, toute la gamme des expériences féminines gagna droit de cité dans l'art. Si le féminisme occidental ne réussit pas toujours à se traduire dans d'autres contextes culturels, il fournit un modèle de la manière de prendre en compte les problématiques de minorités ou de groupes marginalisés pour des questions de sexe, de couleur de peau ou de classe sociale. En 1996, Renée Cox choqua encore l'establishment mâle catholique municipal en plaçant une femme noire nue (elle-même) au centre de la Cène dans sa photographie *Yo Mama's Last Supper* (« Le dernier repas de maman Yo »). ■



1. Cité dans *Nouvelles Questions féministes*, éd. Tierce, Paris, 2002, vol. 21, n° 3, p. 43.

2. Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. B. Oristelle, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993.



The Dinner Party de Judy Chicago (1974-1979) est une installation formée d'une table triangulaire dont les trente-neuf couverts commémorent chacun une femme éminente. L'ensemble, décoré de céramiques, dessine la forme d'un sexe féminin.

Le ballet mécanique

IDÉE N° 90

LES IMAGES ANIMÉES

Après le développement du cinéma au début du ^{xx}e siècle, les artistes se mirent à explorer la nouvelle dimension temporelle que le film introduisait dans la création d'images. À partir des années 1960, le phénomène technologique et social de la télévision incita nombre d'artistes à faire de la vidéo leur technique favorite.

Avant l'invention de l'électricité, les différents types de **lumière artificielle** produisaient assez communément une illusion de mouvement. Il est possible que les peintres des grottes du néolithique aient délibérément utilisé les conditions créées par la lumière instable des lampes pour donner l'impression que les animaux bougeaient sur les parois inégales. Vers la fin du ^{xix}e siècle, les artistes européens se préoccupèrent de l'immobilité paradoxale de l'image peinte et photographiée, au moment où l'on souhaitait retranscrire le rythme de la vie moderne. L'impressionnisme, le cubisme, le vorticisme, le futurisme élaborèrent chacun leur formule visuelle pour représenter le temps. L'art cinétique fut l'un des développements nés de cette préoccupation, mais le cinéma allait offrir une technique plus séduisante, parce qu'elle était plus proche de la vision du peintre, avec ses mécanismes cachés, et plus clairement au diapason du moment social, ce qui était une autre ambition de l'art depuis Gustave Courbet.

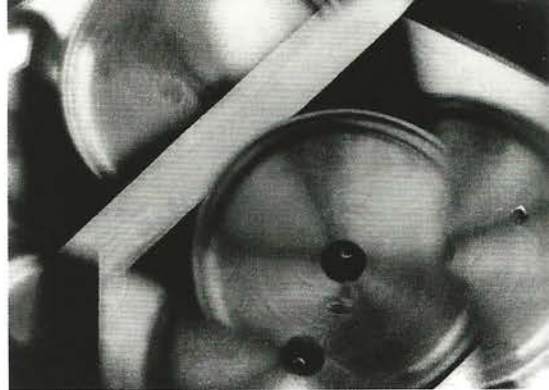
À la différence de la peinture ou de la sculpture, le cinéma ne nécessitait aucune réinvention pour s'adapter à l'ère moderne : il était le produit de l'époque et il offrait un support parfait pour saisir l'essence de changements de plus en plus rapides. Fernand Léger décrivit son *Ballet mécanique* (1924, ci-dessus) comme « le premier film sans scénar-

io », un critère qui allait définir le film d'art puis l'art vidéo et l'opposer au divertissement de masse.

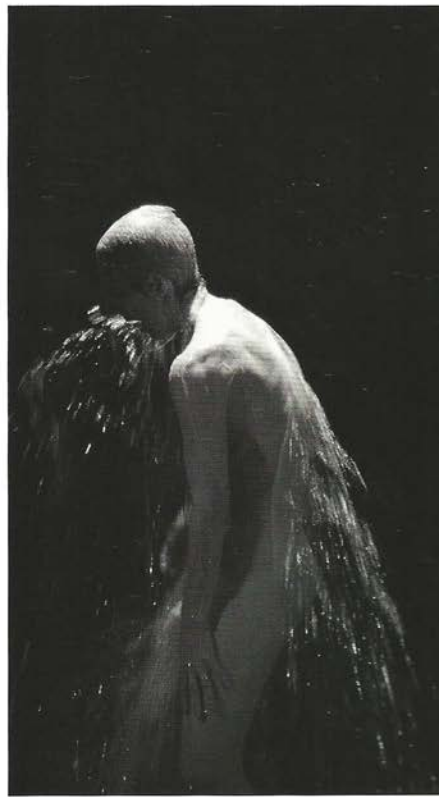
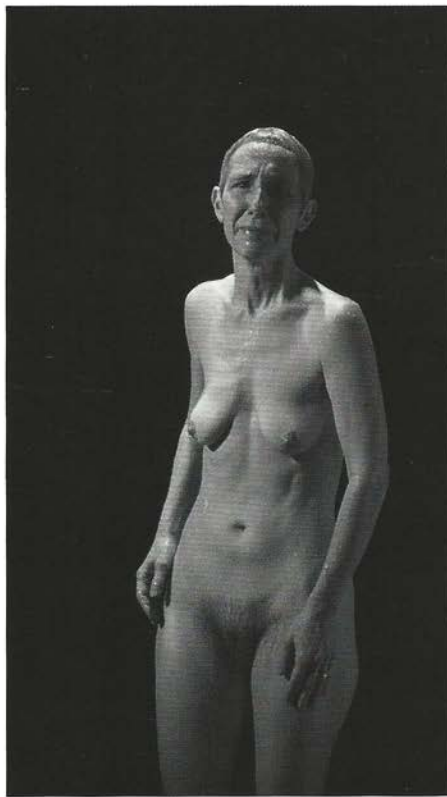
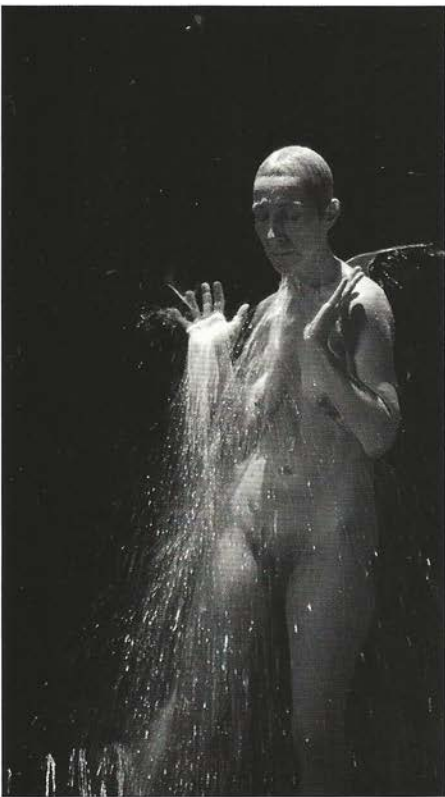
L'*Anemic Cinéma* de Marcel Duchamp (1925) offre une synthèse plus conceptuelle de mots et d'images en faisant succéder des spirales qui tournoyaient et des poèmes dadaïstes. La collaboration de Salvador Dalí et Luis Buñuel sur *Un chien andalou* (1928) illustra à quel point le cinéma épousait une technique surréaliste par excellence, celle du rêve éveillé. En 1935, Len Lye réalisa *A Colour Box* (« Une boîte de couleur ») pour la GPO Film Unit, un service de la poste britannique, en peignant directement sur la pellicule ; ce poème coloré abstrait finit par une publicité pour les prix de la poste, soulignant de manière étrange le lien entre cinéma, culture de masse et commerce. *Sleep* (« Sommeil ») d'Andy Warhol, qui se résume à un plan-séquence d'un dormeur pendant presque cinq heures et demie, évite l'artifice par lequel le cinéma coupe et monte une version censurée de la réalité. Filmer une action en temps réel, avec aussi peu de montage que possible, devint l'une des caractéristiques déterminantes du film ou de la vidéo artistique, par opposition au cinéma commercial.

La télévision ajouta une nouvelle dimension à l'art des images animées, en faisant pénétrer au cœur de la vie des consommateurs un appareil à montrer des images. Même si la télévision avait

Le Ballet mécanique de Fernand Léger (1924), réalisé en collaboration avec le cinéaste américain Dudley Murphy sur une bande-son de George Antheil, est un rapide « ballet » d'images kaléidoscopiques qui mettent en mouvement « l'esthétique de la machine » selon Léger.



en général peu de choses à voir avec les images électroniques créées par des artistes, elles partageaient au moins le fait d'être visualisées sur un poste de télévision ordinaire. À partir du milieu des années 1960, Nam June Paik se livra à des expériences avec des enregistrements vidéo et introduisit des postes de télévision dans des œuvres dont *TV Bra for Living Sculpture* (« Soutien-gorge télé pour sculpture vivante », 1969) ou *TV Garden* (« Jardin de télé », 1974-1978). Dans les années 1970, la vidéo devint un outil essentiel pour l'art conceptuel, en servant à filmer des **performances**, comme l'a fait Bruce Nauman (voir p. 28) ou, avec son style lyrique et chorégraphique, Bill Viola en enregistrant des flux et des transformations (page de droite), ce que seules des images en mouvement autorisaient. À partir des années 1990, le **numérique** rendit les images animées aussi omniprésentes que l'avaient été les instantanés photographiques. Les artistes aiment revenir à des techniques plus anciennes, au cinéma analogique sur projecteur à bobines, dont le ronronnement audible souligne le « ballet mécanique » de l'image en mouvement. ■



Commentant les séquences où figure de l'eau, passées au ralenti dans des œuvres vidéo comme *Acceptance* («*Consentement*», 2008), Bill Viola déclara : «*J'ai souvent utilisé l'eau comme métaphore, sa surface reflète le monde extérieur tout en jouant le rôle d'une barrière à la frontière de l'autre monde.*»

C'est l'intention qui compte

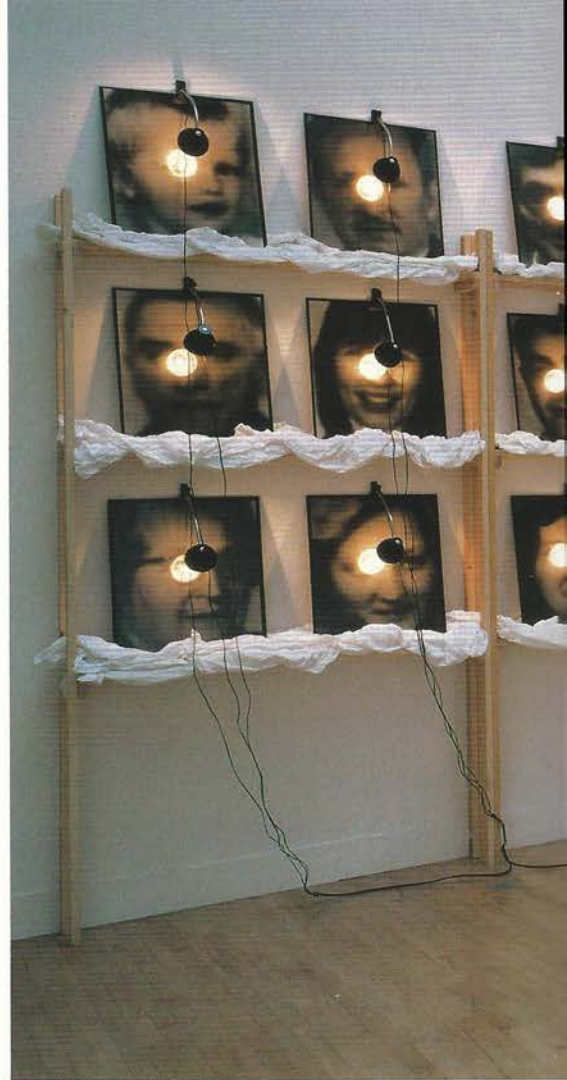
IDÉE N° 91

L'ART CONCEPTUEL

L'idée que la mission de l'artiste est de matérialiser des concepts plutôt que de fabriquer des objets existe depuis la Renaissance. L'art conceptuel l'amena à sa conclusion logique au ^{xx}e siècle. En subordonnant les objets aux idées, le conceptualisme s'opposait à la marchandisation apparemment inévitable de l'art dans les économies capitalistes modernes.

Même s'il est difficile de savoir comment les artistes de l'Antiquité imaginaient leur rôle, ceux de la Renaissance italienne, qui aspiraient à être leurs successeurs, insistaient autant sur les aspects conceptuels de l'art que sur l'habileté de l'exécution. Selon Michel-Ange, « on peint avec la tête et non avec les mains¹ ». Pour Nicolas Poussin, au ^{xvii}e siècle, les fondements de l'art étaient nettement conceptuels ; on devait travailler avec son intelli-

gence, c'est-à-dire concevoir à l'avance ce qu'on voulait faire. Les peintres qui se contentaient de reproduire des apparences se reposaient sur leur instinct comme des animaux. L'*allégorie* de Poussin figurant les quatre saisons, *La Danse de la vie humaine* (v. 1634-1636, ci-dessous), illustre bien ces préceptes : un concept personnifié (le temps) emploie le plus abstrait des arts (la musique) pour mettre des corps en mouvement (la danse).



Cette insistance sur la primauté du concept jouera un rôle déterminant dans l'art académique européen pendant deux siècles. Au ^{xix}e siècle, toutefois, les règles qui gouvernaient l'enseignement des *académies* parurent inadaptées à nombre d'artistes. Leur réaction pouvait être sévère : alors que Joshua Reynolds avait affirmé que « la disposition à l'abstraction [...] est le principal titre de gloire de l'esprit humain », William Blake répliqua : « Il faut être idiot pour généraliser. » Pour les artistes du romantisme, l'art exprimait ou révélait des vérités qui dépassaient les facultés de la simple raison. D'après « L'ode sur une urne grecque » de John Keats, la contemplation de l'art « ne manque pas de nous entraîner hors de la pensée ». Aux yeux des romantiques, l'art est heuristique, il conduit vers une découverte, plutôt qu'il n'expose des idées. Comme Mark Rothko et Adolph Gottlieb l'écri-



virent en 1943 : « L'art est pour nous une aventure en pays inconnu². » Présenter l'art comme une « aventure » plutôt que comme un produit culturel coûteux, cependant, peut paraître de mauvaise foi. La notion d'aventure ne servirait-elle pas tout simplement à faire la promotion d'une œuvre sur le marché de l'art ? Il aurait été sans doute plus honnête de différencier l'objet commercial et le sens qu'il véhicule. Cette distinction constitue le fondement de l'obsession pour le concept qui a caractérisé de nombreuses œuvres d'art depuis les années 1960. Elle influe non seulement sur des œuvres rigoureusement conceptuelles, comme le *Document* de Robert Morris (1963) qui constitue un déni officiel de la valeur esthétique d'une œuvre antérieure, ou *Titled (Art as Idea)* de Joseph Kosuth (1966-1967, « Œuvre avec titre, l'art comme idée ») qui comprenait des photographies de définitions du

dictionnaire, mais aussi sur des œuvres plus hybrides, comme les installations dans lesquelles les objets se voient chargés de transmettre un récit (voir p. 20-21) ou un concept.

À la fin du XX^e siècle, les musées publics et les galeries considéraient l'art conceptuel comme le principal représentant de l'art contemporain. Comme ces institutions produisaient des plaquettes publicitaires et des programmes pédagogiques, le public était souvent formé à l'art conceptuel avant d'y entrer. La première idée qu'il pouvait se faire d'une œuvre était ensuite modifiée par la rencontre effective. ■

PAGE DE GAUCHE : La Danse de la vie humaine de Nicolas Poussin (v. 1634-1636) illustre, par la transition des bruns du sol aux roses de la chair puis aux bleus du ciel, la manière dont la danse donne une forme matérielle à l'idée du temps.

CI-DESSUS : La Réserve des Suisses morts de Christian Boltanski (1990) teste notre réaction à la mort d'étrangers. Les portraits photographiques agrandis ne sont pas ceux de victimes de la Shoah, comme on aurait pu le penser à première vue, mais des clichés issus de notices nécrologiques des journaux.

1. Lettre d'octobre 1542, citée dans Romain Rolland, *Vie de Michel-Ange*, Hachette, Paris, 1909, p. 135.

2. Gottlieb et Rothko, lettre au *New York Times*, cité dans *Art en théorie*, trad. A. Baudouin, Hazan, Paris, 1997, p. 622.

Une immédiateté intemporelle

IDÉE N° 93

LE CORPS COMME MATÉRIAU

La peau, les cheveux, le sang, les ongles, les excréments, bref les matériaux fournis par le corps humain ont fréquemment servi à fabriquer des œuvres d'art. Avec l'émergence de la performance dans les années 1960, les créateurs portèrent une nouvelle attention au corps humain, comme outil et support artistiques.

Les empreintes de mains positives ou négatives de l'**art pariétal** (ci-dessus) ne se trouvent pas là parce que leurs auteurs n'avaient rien de mieux à peindre ou pas d'autres pochoirs. Quelle qu'ait pu être leur fonction, l'immédiateté avec laquelle elles évoquent une présence humaine ne s'est pas affaiblie avec le temps. À la différence d'autres marquages, comme la touche pointilliste ou les éclaboussures de l'expressionnisme abstrait, elles ressuscitent le moment de leur création, sans appartenir à un style particulier ni s'inscrire dans un cadre historique. Les artistes peuvent exploiter cette intemporalité; on la retrouve, par exemple, avec les récents dessins de boue de Richard Long dans des sites choisis.

De l'art funéraire égyptien aux tombeaux médiévaux ou de la Renaissance,



le corps mort s'inscrit au cœur d'un vaste programme artistique. S'il est plus rarement utilisé comme matériau artistique, cela s'est parfois produit. Les têtes formées de véritables crânes scellés dans du plâtre à Jéricho, il y a 8 000 ou 9 000 ans, étaient peut-être des portraits ou des effigies. On fabriqua au Mexique, à l'époque de la conquête espagnole, un masque à partir d'un crâne humain. Décoré d'une mosaïque de turquoise et de lignite noire, avec des détails en pyrite ou en nacre, il faisait sans doute partie d'un costume rituel représentant le dieu créateur Tezcatlipoca.

L'art occidental ne commença à utiliser des matériaux corporels en plus de la peinture ou de la pierre traditionnelles qu'à la fin du **xx^e** siècle, époque à laquelle les tabous associés au corps s'affaiblissaient. Quelquefois, lorsque par exemple Joseph Beuys incorpore des rognures d'ongles à une œuvre, le contexte relève du rituel et de l'autobiographie : avec ce dispositif plutôt ironique, l'**artiste**, comme le saint médiéval, devient un être exceptionnel dont la moindre relique peut être offerte à la vénération du public. Simultanément, puisque l'artiste exprime des expériences partagées par le reste de l'humanité, le rapport avec le corps, que tout le monde ressent à sa manière, constitue un thème universel.

L'usage de substances corporelles réalise à la lettre la métaphore traditionnelle selon laquelle l'art « émane »

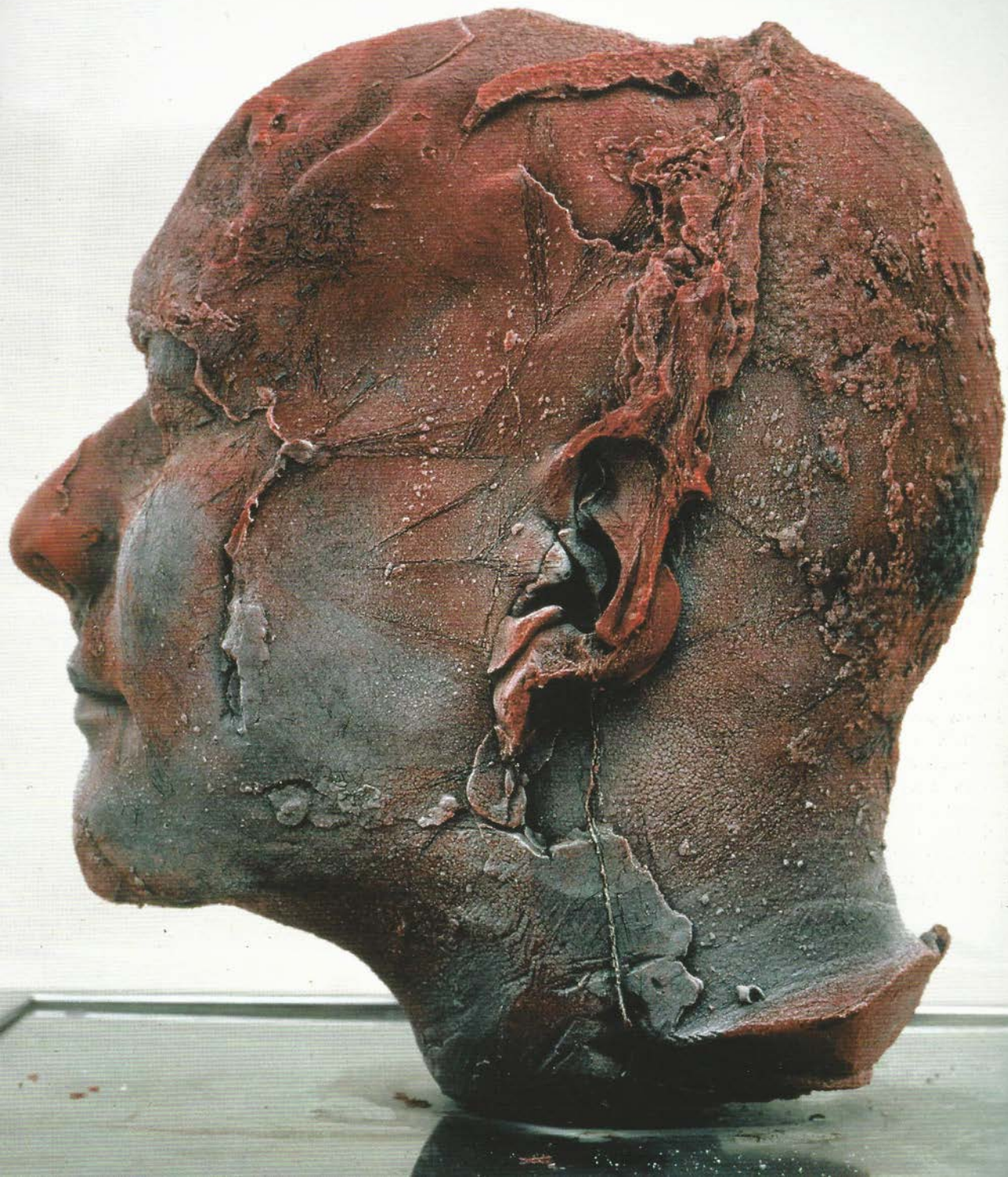


EN BAS, À GAUCHE : A Line Made by Walking (« Ligne réalisée en marchant », 1967) de Richard Long se présente sous la forme d'un sentier qui traverse un champ du Wiltshire. L'image fixe la trace fantomatique du cheminement de l'artiste, comme le dessin, celui de la main.

CI-DESSUS : Entre 13 000 et 9 500 ans avant notre ère, les ancêtres des Tehuelches de Patagonie peignirent la « grotte des Mains » d'images de leurs mains réalisées avec des pigments minéraux, dont le dioxyde de fer pour le rouge et le violet, et le kaolin pour le blanc.

PAGE DE DROITE : L'autoportrait de Marc Quinn, *Self* (1991), est fabriqué à partir de quatre litre et demi de sang congelé de l'artiste. Quinn évoqua son désir de « pousser la technique du portrait à l'extrême, [...] une représentation qui est en fait réalisée avec la propre chair du modèle » (site de la National Portrait Gallery, trad. AFP, 2013).

de l'artiste, que celui-ci « donne naissance » à son œuvre. La célèbre « merde d'artiste » de Piero Manzoni, commercialisée en boîte étiquetée à quatre-vingt-dix exemplaires (voir p. 113), fonda une tradition pérenne, dont l'exemple le plus récent est représenté par la série d'autoportraits congelés de Marc Quinn intitulés *Self* (page de droite), des têtes moulées tous les cinq ans à partir de quatre litres et demi de son propre sang. Les œuvres d'art réalisées à partir de substances corporelles découlent souvent de **performances** au cours desquelles le geste conceptuel éphémère se transforme en objet concret et commercialisable sur le marché de l'art. Que l'art se matérialise sous la forme d'un objet ou sous celle d'une performance, les risques encourus sont comparables, le rappel d'une humanité commune peut sombrer dans le sensationnalisme ou l'exhibitionnisme. ■





Keith Haring dessinant dans le métro de New York en 1982. Collaborateur occasionnel de Basquiat, Haring transforma l'iconographie du graffiti en une sorte de logo personnel qui connut un grand succès. Il ouvrit le Pop Shop à New York en 1986.

Interventions urbaines

IDÉE N° 94

LE STREET ART

Les rues des villes offrent aux images et aux textes une surface illimitée. Le terme de street art recouvre des créations anonymes, souvent illégales, dans des espaces publics visibles. Leur récupération par le marché de l'art commença avec les œuvres de Jean-Michel Basquiat dans le New York des années 1980.

Les exemples de mots et d'images gravés, dessinés ou peints sur les murs des villes abondent depuis l'Antiquité, mais ce type de signe n'intéressa guère les artistes avant le XX^e siècle. L'idée que la ville constitue une accumulation infinie de signes, qui conduisit le philosophe Walter Benjamin à choisir le paysage parisien du XIX^e siècle pour étudier la société capitaliste, coïncide avec le développement de la photographie, seule capable de la restituer en entier. De nos jours s'est développé le sentiment qu'une véritable culture doit permettre d'interpréter l'ensemble de l'environnement visuel urbain, et pas seulement les éléments classés dans la catégorie des œuvres d'art.

Dans les années 1900, les photographes d'Eugène Atget s'attardent sur les murs parisiens couverts d'affiches. Sous l'objectif d'Aaron Siskind dans le Chicago

des années 1950, l'inscription griffonnée *I want a raise in work*, «Je veux une augmentation», prenait l'allure d'un tableau d'avant-garde porteur d'un slogan socialiste. Quelle est la différence entre ce graffiti anonyme et les expériences d'écriture automatique contemporaines de Cy Twombly? À la même époque les bombes à aérosol, originellement réservées à l'armée, devinrent disponibles dans le commerce. À partir des années 1970, la peinture en aérosol transforma le graffiti urbain en permettant de couvrir une vaste superficie avec une rapidité adaptée à la clandestinité. La cursive massive multicolore tracée à la bombe des graffitis du métro new-yorkais fut imitée dans le monde entier, imposant partout le style du street art.

L'apparition du pop art dans les galeries, pendant les années 1960, correspondait à une démarche intellectuelle



EN BAS, À GAUCHE : En 2007, des travaux dans le quartier de SoHo à New York ont révélé un mur couvert de graffitis. Les critiques d'art étaient convaincus qu'il s'agissait du travail de Basquiat. L'architecte du projet s'enthousiasma : «Un fragment du passé artistique historique de SoHo sera intégré à notre structure.»

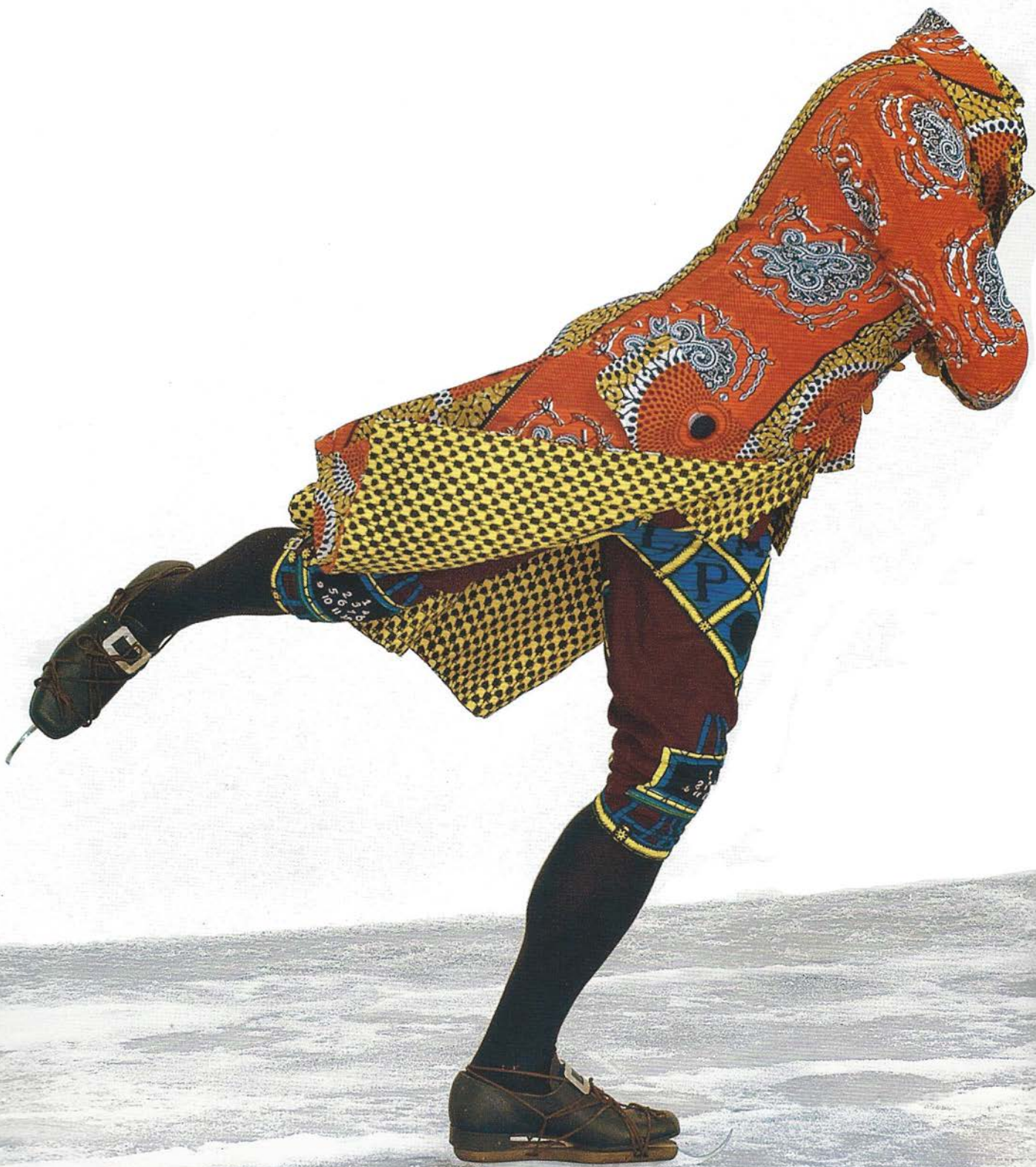
CI-DESSOUS : Un graffiti de Banksy sur un mur de Toronto, photographié le 11 mai 2010. Commencées au début des années 1990, les images de Banksy, spirituelles et satiriques, réalisées à main levée ou au pochoir, dans sa ville natale de Bristol, puis partout ailleurs, lui valurent une célébrité mondiale.

qui voulait abolir la distinction entre art élitiste et art de masse. Le critique anglais Lawrence Alloway affirmait que le futur appartenait à «l'art de masse» et que ce dernier «est urbain et démocratique¹». Quand Andy Warhol eut convaincu les marchands et galeristes que de tels produits pouvaient être considérés comme de l'art, la voie était ouverte pour que les artistes embrassent d'autres éléments plus démocratiques de la culture visuelle populaire.

À la fin des années 1970, le style du graffiti new-yorkais fut adopté par les jeunes artistes qui travaillaient en dehors des institutions culturelles ou des galeries. Jean-Michel Basquiat (ci-dessous) et son condisciple à l'université et artiste Al Diaz inventèrent une marque de fantaisie, SAMO®, pour *same old shit* («Toujours la même merde»), dont ils signèrent des slogans énigmatiques qui fleurirent partout dans New York. Quand Basquiat passa du graffiti à la peinture de chevalet, qu'il se lia avec Andy Warhol, le street art et l'iconographie de la communauté noire furent accueillis avec enthousiasme par le marché de l'art. Le paradoxe de la relation d'un art urbain clandestin avec la culture des galeries et des musées au début du XXI^e siècle est bien incarné par l'artiste britannique connu sous le pseudonyme de Banksy. ■



1. Cité dans M. Livingstone, D. Cameron, D. Le Bourg, *Pop Art*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1992, p. 158.



LA MONDIALISATION

Le mot « mondialisation » se répandit dans les années 1990 pour décrire ce que l'on percevait comme un affaiblissement sans précédent du rôle des frontières nationales. Qu'elle soit économique ou culturelle, la mondialisation s'imposa en art, avec la prolifération des biennales et expositions internationales, mais aussi dans la pratique personnelle des artistes.

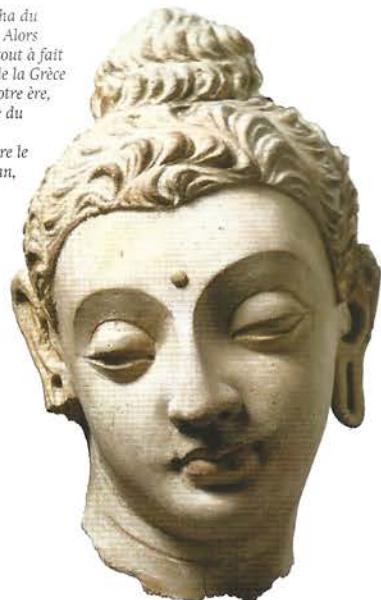
L'État-nation, avec ses frontières bien délimitées, est une création politique moderne. Dans nombre de parties du monde, avant l'ère coloniale, le rapport entre l'identité et les territoires était plus fluide. La diffusion de ce que nous appelons l'art grec franchit les frontières politiques, culturelles et religieuses. Les empereurs romains, par exemple, l'adoptèrent pour représenter leur pouvoir et servir leur propagande. Mais même si l'on pouvait fabriquer de « l'art grec » partout, pour tous les usages désirés, son identité visuelle restait aussi identifiable que celle d'une marque commerciale moderne.

La mondialisation telle qu'on la comprend à la fin du XX^e siècle et au début du

XXI^e partage quelques-unes de ces caractéristiques anciennes, un commerce et des mouvements culturels au-delà des frontières. Cependant, la vitesse à laquelle un nouveau modèle géopolitique remplace celui des États-nations représente un véritable bouleversement. Les activités des multinationales, le déplacement de travailleurs migrants et les communications mondiales en temps réel sont des acteurs du changement, puissants mais souvent invisibles, opérant hors de vue des médias. L'art offre un moyen de donner une forme tangible au processus de la mondialisation.

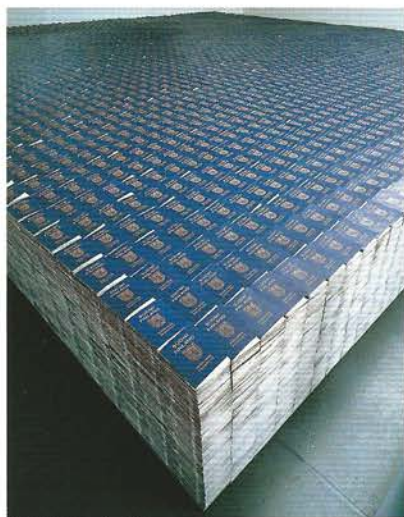
À la fin du XX^e siècle, le monde de l'art développa sa propre forme de mondialisation, les biennales se multiplièrent. Ces expositions géantes d'art contemporain, déployées sur plusieurs sites, souvent autour d'un thème, sont organisées pour servir le prestige de la ville qui les accueille et attirer davantage d'investisseurs. Les biennales, conçues en général par des « super-commissaires d'exposition », invitent des créateurs reconnus internationalement ainsi que des artistes locaux. En plus des événements traditionnels de Venise et de São Paulo, les années 1990 virent le début des biennales de Berlin, Dakar, Johannesburg, Liverpool, Shanghai et Sharjah, parmi d'autres. La démarche d'Okwui Enwezor en qualité de commissaire principal de la deuxième biennale de Johannesburg en 1997, intitulée *Routes*

CICOTRE : Tête de Bouddha du Gandhara (IV^e-V^e siècle). Alors que le bouddhisme est tout à fait étranger à la religion de la Grèce antique, au début de notre ère, la sculpture bouddhiste du Gandhara, une région aujourd'hui divisée entre le Pakistan et l'Afghanistan, devait beaucoup à l'art grec.



PAGE DE GAUCHE : Le patineur grandeur nature du Reverend on Ice (« Révérend sur glace », 2005) de Yinka Shonibare adapte un célèbre portrait de 1784 dû à Henry Raeburn. Shonibare remplace les vêtements sombres de l'ecclésiastique par des imprimés colorés appréciés en Afrique de l'Ouest.

EN BAS, À GAUCHE : En utilisant des imitations de passeports pour représenter le nombre total de migrants auxquels la police de l'immigration finlandaise a refusé l'entrée du pays, Un million de passeports finlandais d'Alfredo Jaar (2005) parodie le minimalisme apolitique d'une installation de briques de Carl Andre.



commerciales : histoire et géographie, fut saluée comme un modèle de prise en compte de la mondialisation par l'art. Enwezor et son équipe internationale de commissaires entreprirent de « s'attaquer au problème du franchissement des frontières, mais pas [...] au sens classique, pas pour célébrer le métissage. » Ils voulaient explorer « la situation [...] d'être citoyen dans le contexte particulier d'un paysage politique en pleine transformation ».

Yinka Shonibare, artiste nigérian né en Grande-Bretagne, exprime l'histoire et la géographie de la mondialisation sous une forme concrète. Ses personnages sculptés, inspirés par des portraits d'Européens des XVIII^e et XIX^e siècles (page de gauche), sont habillés de tissus qui paraissent africains, mais qui sont en réalité fabriqués en Indonésie pour des entreprises hollandaises, depuis l'époque coloniale. Pour reprendre les mots d'Enwezor, « Quelque chose d'apparemment aussi innocent que le tissu est chargé de métaphores politiques, sociales, historiques et culturelles ». ■

IDÉE N° 97

LE MUSÉE

Depuis la fondation du Mouséion, le temple des Muses, à Alexandrie au III^e siècle av. J.-C., les musées accueillent des œuvres d'art. La place de l'art, en particulier en Occident, est liée à la valeur culturelle représentée par les musées. Au XX^e siècle, leur nature complexe, à la fois entrepôt d'objets, lieu d'apprentissage et arène sociale, inspira les artistes.

Historiquement, les gens qui fondèrent et administrèrent des musées avaient des raisons précises pour collectionner les œuvres, les préserver et faire en sorte que l'on puisse étudier leurs **collections**. Les différents contextes historiques peuvent faire varier les stratégies, et les musées reproduisent les changements culturels, sociaux et politiques. L'esprit de la révolution scientifique du XVIII^e siècle se reflète dans les principes fondateurs de l'Ashmolean Museum d'Oxford (1683) qui expliquent que « la connaissance de la nature [est] très nécessaire à la vie humaine, à la santé et par voie de conséquence au progrès des conditions de vie¹ ». Les transformations que connut le Louvre pendant la Révolution française, passant du statut de palais royal à celui du musée du peuple, le développement rapide des musées aux États-Unis au XIX^e siècle, en tant que contrepartie au pouvoir de l'argent, témoignent également de profonds bouleversements historiques.

Pendant presque toute cette période, cependant, l'art contemporain ne jouait qu'un rôle limité dans les musées, si l'on excepte les heures passées par les étudiants en art qui copiaient les chefs-d'œuvre du passé. Cette relation se modifia au début du XIX^e siècle, avec la généralisation du sentiment que la rapidité des changements, que Karl Marx considérait comme une caractéristique de la société capitaliste, transformait le

présent en quelque chose qui différerait radicalement des époques précédentes. L'art moderne se présentait comme un outil qui permettrait à la société de son époque de prendre conscience d'elle-même. Un esprit comparable commanda à la fondation du Museum of Modern Art à New York en 1929. En 2011, son cahier des charges envisage toujours le musée comme un facteur de créativité plutôt que comme un conservatoire pour objets : « un lieu qui stimule les esprits et qui inspire ». La multiplication, au XX^e siècle, des grands musées publics destinés à collectionner et à exposer l'art contemporain, de Paris en 1961 à Bilbao en 1997 ou à Londres en 2000, renforça le processus qui transforme l'art en événement, en information qui construit jour après jour le sens que prend pour nous le vaste monde. Pour des leçons de choses sur le présent immédiat, l'art contemporain fournit au musée moderne, conscient de sa vocation sociale, le matériau idéal.

Les conservateurs des musées inventèrent des occasions de revitaliser leurs collections et d'attirer de nouveaux publics. Une des tendances, lancée par un spécialiste des **installations**, Fred Wilson, dans les années 1980, consistait à faire « intervenir » un artiste dans les collections du musée, en lui permettant de réorganiser les catégories traditionnelles. Ainsi, lors de l'exposition *Mining the Museum* (« Miner au musée ») en 1992-1993, Wilson redynamisa les vieilles

CI-DESSUS : Dans *Mining the Museum* (« Miner au musée », 1992-1993), Fred Wilson réorganisa la collection de la Maryland Historical Society pour évoquer l'histoire des Amérindiens et celles des Afro-Américains dans l'État. Pour Wilson, les musées offraient « un espace de création construit [...] un environnement propice aux installations ».

PAGE DE DROITE : Les visiteurs du *Weather Project* (« Le projet météorologique », 2003) d'Olafur Eliasson à la Tate Modern, baignent dans la lueur voilée d'un soleil qui semble suspendu au-dessus d'eux. On retrouve l'ampleur d'une création du *land art* dans l'espace clos d'un musée.

vitrines du « travail des métaux américain 1723-1880 » en insérant des fers ayant servi à entraver des esclaves entre les timbales d'argent. La pratique de transformer des espaces institutionnels en installations s'est répandue, c'est ce qu'a fait Anish Kapoor, lors de son exposition à la Royal Academy de Londres, en 2010 ; elle comprenait un canon qui attaquait les murs de la galerie avec des projectiles de cire rouge. Le fait qu'on autorise ces comportements iconoclastes témoigne bien de la relation que les musées entretiennent avec l'art contemporain. Certains musées d'art moderne ou contemporain occupent d'anciens bâtiments industriels, dans lesquels l'art a symboliquement remplacé les machines en tant que force motrice économique et sociale. À la Tate Modern de Londres, la salle de la turbine de l'ancienne centrale électrique fournit un vaste espace dans lequel l'art contemporain peut s'épanouir en créations spectaculaires et colossales, comme le *Weather Project* (« Le projet météorologique », 2003, page de droite) d'Olafur Eliasson. ■

1. Cité dans *Curiosité et cabinets de curiosités*, trad. D. Moncond'huy, Neully, Atlante, 2004, p. 147-154.





IDÉE N° 98

L'ESPACE NÉGATIF

L'espace négatif est celui qui entoure les objets en deux ou trois dimensions. C'est l'espace à l'intérieur duquel ou contre lequel les formes positives sont définies : la page blanche autour d'une silhouette ou le vide entre le bras et le torse d'une statue. Les artistes exploitent souvent les ambiguïtés dans la perception de la différence entre espaces positif et négatif.

La capacité à déchiffrer des images suppose de distinguer la figure et le fond. Une tache noire ovale sur une page blanche ressemblera à un trou (négatif), mais si quelques protubérances évoquent un front, un nez et un menton, elle ressemblera à un visage (positif) entouré de vide (négatif). La distinction entre la figure et le fond peut être volontairement brouillée, c'est la base des illusions d'optique les plus simples dans lesquelles le négatif et le positif paraissent s'inverser continuellement.

L'espace négatif joue un rôle actif dans la sculpture, puisque les formes sont définies en enlevant de la matière. Avec les reliefs dans le creux de l'Égypte

ancienne, par exemple, les figures créées en entaillant la pierre sont interprétées comme physiquement présentes, le reste de la surface non incisée, comme un vide. Pour les sculptures en trois dimensions, le procédé consiste à enlever de la matière tout autour. Quand, au début du XX^e siècle, des sculpteurs modernistes comme Constantin Brancusi, Henry Moore ou Barbara Hepworth ressuscitèrent la sculpture sur bois et sur pierre, ils firent de l'espace négatif un élément important de leur langage formel. Les espaces en plein air dans lesquels la *Colonne sans fin* de Brancusi dresse ses indentations (v. 1920-v. 1930) constituent une partie essentielle de l'œuvre. Moore, avec ses figures étendues, ainsi que Barbara Hepworth, avec ses sculptures abstraites évidées, utilisaient les espaces négatifs pour que l'œuvre interagisse avec son environnement, souvent un paysage, que l'on peut voir à travers les vides et les orifices de celle-ci.

Certaines techniques artistiques exigent d'inverser les espaces positif et négatif. La **gravure** en creux suppose d'ôter des zones de la plaque qui retiendront l'encre, à partir de laquelle une image positive est créée. Dans les arts décoratifs, de manière générale, puisqu'ils supposent de transférer des motifs plats sur des surfaces en trois dimensions, le jeu entre les formes et le fond est souvent subtilement orchestré. La transformation chimique du négatif au positif



CI-DESSUS : Avec *Car Door, Ironing Board and Twin-Tub with North American Indian Head-Dress* (« Portière de voiture, planche à repasser, machine à laver et coiffe d'Amérindien », 1981), Woodrow joue d'une inversion de l'espace et des valeurs. Des objets banals se transforment en ornement flamboyant.

PAGE DE DROITE : Rachel Whiteread a construit toute une œuvre autour de l'espace négatif. Nombre de ses sculptures sont réalisées à partir de moulanges de vides domestiques auxquels elle donne une forme concrète. Housse (« Maison », 1993), construit dans l'East End à Londres, en témoigna, avant sa démolition l'année suivante.

EN BAS, À GAUCHE : Les statuettes en bronze du dieu hindou Shiva le représentent souvent sous la forme de Nataraja (Seigneur de la danse). L'interaction entre le positif et le négatif au sein de l'anneau de flammes cosmique contribue à animer la figure.



commande à la réalisation de tirages photographiques à partir d'une pellicule et, sans cette inversion, l'action de la lumière sur la pellicule ne produirait que de pâles zones d'absence à la place des corps ou des objets photographiés.

La sculpture contemporaine a souvent utilisé l'inversion du négatif et du positif de manière spirituelle et émouvante ; ce fut le cas de Bill Woodrow et de Rachel Whiteread. Avec *Car Door, Ironing Board and Twin-Tub with North American Indian Head-Dress* (« Portière de voiture, planche à repasser, machine à laver et coiffe d'Amérindien », 1981, ci-dessus), Woodrow transforme un ruban de métal dentelé découpé dans la machine à laver en coiffe de plumes amérindienne. Pour son mémorial de la Shoah à Vienne, Whiteread utilisa des moulanges de rayonnages de bibliothèque dont les espaces négatifs commémorent une population et une culture détruites. ■





Tout pour tout le monde

IDÉE N° 99

L'INTERNET

L'Internet, un système mondial de réseaux d'ordinateurs interconnectés, permet à ses utilisateurs de communiquer et de partager des informations quels que soient l'endroit où ils sont et la distance qui les sépare. Si l'Internet a changé la relation entre l'œuvre d'art et le public, en tant qu'outil créatif ce réseau s'avère plus problématique.

L'Internet prit naissance dans les années 1960 sous la forme d'un projet conçu pour relier les ordinateurs militaires américains de divers sites au sein d'un réseau sécurisé. Au fur et à mesure que de nouveaux sites étaient raccordés, il finit par être utilisé pour des communications non militaires. En 1989, le scientifique anglais Tim Berners-Lee inventa le World Wide Web, un service basé sur l'Internet, qui permettait à tout utilisateur relié au réseau d'accéder à des informations par des liens hypertextes. L'utilisation de l'Internet explosa et la Toile devint un espace mondial de partage et de recherche d'informations, dans des domaines aussi variés que le savoir universitaire, le shopping, la pornographie ou les réseaux sociaux. Culturellement,

elle réalisait le « village planétaire » interconnecté imaginé par le penseur canadien Marshall McLuhan en 1962.

Comme l'artiste Robert Adrian le souligna, la connectivité mondiale en temps réel « ébranle l'idée que la création artistique est une activité plus ou moins solitaire et qu'elle consiste à réaliser des produits ». Même si la création artistique avant l'Internet ne se résumait pas à une activité solitaire, du moins par comparaison avec la solitude de celui qui se trouve devant son écran d'ordinateur, le développement simultané du **numérique** permet que des œuvres complexes et soignées atteignent potentiellement des millions d'utilisateurs, alors que les galeries, les publications ou les médias traditionnels ne jouissent pas d'une telle

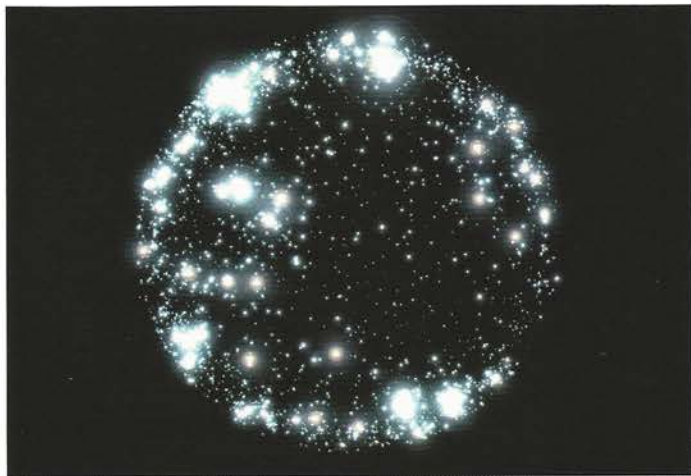
PAGE DE GAUCHE, EN HAUT : Marquée par la mode, RMB City a été créée dans le monde interactif de Second Life par la vidéaste et artiste Cao Fei (dite aussi China Tracy) pour « expérimenter et explorer la relation créatrice entre l'espace réel et l'espace virtuel ».

PAGE DE GAUCHE, EN BAS : *Seven Ends of the World* (« Les sept bouts du monde », 2003) de Tobias Rehberger comprend une pièce pleine de ballons de verre qui représentent différents lieux. Les conditions météorologiques qui y règnent sont prélevées sur l'Internet et restituées par des variations dans la couleur et la luminosité des ballons.

EN BAS, À GAUCHE : Le ciel nocturne constellé de l'œuvre de Lise Autogemma et Joshua Portway Black Shoals Stock Market Planetarium (« Planetarium boursier de Black Shoals », 2001) est formé de myriades de lumières qui fluctuent selon la valeur boursière des sociétés qu'elles représentent, retransmise par l'Internet.

audience. Sur l'Internet, cependant, les artistes sont exposés à une difficulté particulière : s'ils ne bénéficient pas d'une reconnaissance institutionnelle, d'expositions dans des galeries ou de critiques dans la presse, on ne perçoit pas de différence qualitative entre leurs productions et les autres contenus de la Toile. En outre, les sites Internet sont souvent plus éphémères que les médias traditionnels ; ils requièrent une mise à jour constante pour fonctionner à long terme.

Malgré ces inconvénients, l'Internet a apporté à l'art un nouvel accès aux problèmes politiques et sociaux de la planète. Le Web a changé l'idée du « monde », d'un planisphère compartimenté, il est devenu un réseau conceptuel multiple et changeant. Ce bouleversement a inspiré à Tobias Rehberger une installation qui utilise l'Internet, *Seven Ends of the World* (« Les sept bouts du monde », 2003, à gauche). Comme d'autres, l'œuvre donne une expression artistique à des données qui auraient aussi pu être présentées sous forme de liste ou de diagramme. Certains artistes ont utilisé l'Internet pour développer l'interactivité de créations relevant de l'art conceptuel. Le projet « Links » de Claude Closky (2001-2002) aligne une liste à l'allure encyclopédique de noms célèbres, un clic sur l'un d'eux conduit sur un site commercial éponyme, ce qui souligne la fragilité de la distinction entre la célébrité et la notoriété d'une marque. Au début du XXI^e siècle, l'échange d'œuvres et de critiques par le biais de l'Internet est devenu une pratique courante parmi les étudiants en art ou les artistes. ■



L'ART ÉPHÉMÈRE

Ce qui est éphémère, ce qui ne dure qu'un instant, va à l'encontre de l'idée que l'art doit perdurer. Pourtant, la notion a souvent joué un rôle important dans l'art, depuis la **nature morte** ou les vanités du XVII^e siècle, jusqu'au sentiment de fugacité qui inspira l'impressionnisme ou à l'importance que la **performance** accorde à l'immédiateté.

Parmi toutes les activités humaines, l'art entretient une relation particulière avec le temps. Sous tous ses aspects, sa réalisation, la manière dont il se concrétise dans les objets, son contexte social, la façon dont on le reçoit, il suppose la conscience du temps, qui différencie peut-être l'art du simple divertissement qui, lui, suspend notre conscience du temps. Cependant, la distinction n'est pas toujours évidente. Un feu d'artifice magnifique, mémorable et éphémère relève-t-il du divertissement ou de l'art ?

L'art, pensons-nous, devrait incarner des valeurs intemporelles et survivre longtemps après la mort de ses créateurs. Nous dépendons de l'art des époques

antérieures pour comprendre en quoi nos vies diffèrent de celles du passé, en quoi elles leur ressemblent. Certains artistes abordent la question de la fugacité de plein front. Les natures mortes flamandes par exemple contiennent des allusions au passage du temps à plusieurs niveaux : leurs fleurs fanées et leurs fruits flétris étaient longs à peindre et ces œuvres étaient conçues pour durer, comme les autres objets de valeur de leurs propriétaires, alors qu'elles rappelaient paradoxalement que tout était voué au néant. Au XX^e siècle, Roland Barthes appela *punctum* la manière dont le moment préservé par une image fidèle, comme celles qu'offre la photographie, nous « perce » quand nous prenons conscience qu'il ne reviendra jamais.

En renonçant à toute ambition de durer, l'art éphémère altère radicalement le rapport entre une œuvre et son public. Les avant-gardes artistiques du XX^e siècle entreprirent des créations éphémères pour saper la matérialité des œuvres d'art, leur statut d'objets auxquels le temps donnait de la valeur, dans lesquels on pouvait investir, ou que l'on pouvait utiliser pour manifester son statut social. Les **collages** cubistes, les **objets trouvés** surréalistes, réalisés à partir d'objets ordinaires et fragiles, qui figurent aujourd'hui dans les histoires de l'art, défient les efforts des conservateurs de musée qui voudraient assurer leur pérennité.

EN BAS, À GAUCHE : Les dommages causés par un tremblement de terre à la fresque de Giotto Saint François prêchant aux oiseaux (v. 1297-1299) dans la basilique Saint-François à Assise furent photographiés quelques secondes avant qu'une réplique plus puissante ne se produise, le 26 septembre 1997.

PAGE DE DROITE, EN HAUT : Le 15 septembre 2003, Light Cycle (« Le cycle de lumière ») de Cai Guo-Qiang illumina le ciel au-dessus de Central Park à New York. Deux ans après le traumatisme du 11 Septembre, le spectacle prouva que les feux d'artifice pouvaient être « constructifs, beaux et bienfaisants ».

PAGE DE DROITE, EN BAS : Un nuage de poussière remplit la basilique Saint-François à Assise, lorsqu'une partie du plafond s'effondra, détruisant des fresques de Giotto et de Cimabue lors du tremblement de terre de 1997. Dix personnes moururent et trois mille se retrouvèrent sans abri.



L'aspect éphémère était au centre de la doctrine de « l'art autodestructeur » développé par Gustav Metzger dans les années 1950, mais aussi de nombre de pratiques d'avant-garde. Si l'art moderne se justifie par sa capacité à contribuer au changement de la société, il doit se détacher de l'ambition de durer, puisque les objets pérennes sont à l'opposé de sa quête, offrant plutôt un symbole du *statu quo*. C'est dans cet esprit que Jean Tinguely réalisa une statue à partir de déchets, *Homage to New York* (1960), qui s'enflamma d'elle-même devant le Museum of Modern Art.

À la différence des attaques contre les tabous religieux ou sociaux, qui avaient constitué l'une des raisons d'être de l'avant-garde, l'idée que l'art pouvait être éphémère continuait à déranger, sans doute plus qu'auparavant, dans la mesure où le fait d'éterniser tous les détails d'une vie sous forme d'images numériques est devenu une pratique commune. Quelle que soit notre familiarité avec les images de catastrophe, de massacres et de morts, le nuage de poussière (page de droite, en bas) qui contient des particules d'une fresque de Giotto, enregistré par une caméra pendant le tremblement de terre de 1997 à Assise, possède la force d'une révélation. ■



IMMAGINI

TG5

entre l'art et l'imagerie populaire ou qui courtisent délibérément le mauvais goût.

Lumières

Cette phase de la pensée européenne, développée au XVIII^e siècle, voulait fonder la connaissance, la pensée et l'art sur des bases entièrement rationnelles.

Maniérisme

Le mot désigne un courant de l'art italien, entre 1520 et 1600. Si Vasari fit l'éloge de la *maniera* (le style) de ses contemporains, le terme servit ensuite à condamner l'affectation et les distorsions de certaines œuvres.

Marchandisation

Inspirée par l'analyse de Marx sur la « fétichisation de la marchandise » dans *Le Capital*, basée sur la distinction entre la valeur d'usage d'un objet et sa valeur commerciale, le terme désigne dans cet ouvrage la manière dont l'art est vendu comme n'importe quel autre produit du capitalisme marchand.

Minimalisme

Ce mouvement marqua la sculpture et la peinture en Europe et aux États-Unis dans les années 1950-1960 en insistant sur l'importance de configurations rationnelles de formes géométriques plus que sur l'individualité des artistes.

Modernisme

Le terme englobe nombre de courants artistiques et culturels du début du XX^e siècle, adeptes de la modernité, qui voulaient rompre avec les conventions de l'ère antérieure. On y inclut l'art abstrait.

Motif

On dit d'un peintre qui prend modèle sur un objet placé devant lui qu'il travaille « sur le motif ».

Néoclassicisme

L'art du XVIII^e et du début du XIX^e siècle connut un regain d'intérêt pour les cultures grecque et romaine, dans le sillage de la redécouverte des monuments égyptiens après l'expédition de Bonaparte en Égypte : le néoclassicisme.

Nouvel expressionnisme

Mouvement artistique européen et nord-américain des années 1970-1980 caractérisé

par une manière brute et expressionniste et des sujets plutôt sombres.

Paléolithique

Cette ère archéologique, « l'âge de pierre ancien », commence avec les premières traces de l'activité humaine et s'achève vers - 12000. Les premières manifestations artistiques du paléolithique datent d'il y a 40 000 ans.

Plan de l'image

Il est défini par la surface matérielle d'une image, par rapport à laquelle les objets représentés peuvent paraître se trouver en arrière ou en avant.

Pointillisme

Technique picturale inventée par Seurat, consistant à appliquer la peinture par petites touches de couleur pure, pour qu'elles interagissent dans le regard de l'observateur, et pas dans le mélange du peintre.

Ready-made

Un ready-made, de l'anglais, « déjà fait » ou « prêt à l'emploi », est un objet ordinaire sorti de son contexte et exposé en tant qu'œuvre d'art sans avoir été réellement modifié. L'invention est due à Marcel Duchamp, avec sa *Fontaine* (1917), un urinoir en porcelaine signé.

Réalisme

Si l'art a essayé à plusieurs époques de reproduire le plus exactement possible la réalité, le réalisme au sens propre naît au XIX^e siècle, autour de Gustave Courbet, qui choisit de peindre les travailleurs de province et qui assigna un rôle social à l'art. Le réalisme a souvent représenté les aspects les plus rudes de l'expérience humaine.

Reliquaire

Réceptacle pour conserver une relique sacrée.

Renaissance

Le terme popularisé par Jules Michelet en 1855 servit à désigner la floraison intellectuelle et artistique inspirée par la redécouverte de l'Antiquité, à partir du XIV^e siècle en Italie et un peu plus tard, au XVI^e siècle, dans le reste de l'Europe.

Sublime

Concept esthétique développé par des penseurs du XVIII^e siècle, dont Edmund Burke, qui a joué un rôle central dans la pensée romantique. Si la beauté pouvait apaiser l'âme, le sublime inspirait l'admiration et même l'effroi. Montagnes, tempêtes ou cataclysmes pouvaient incarner le sublime.

Suprématisme

Mouvement artistique russe lancé par Kasimir Malevitch vers 1915, inspiré par l'idée que les formes géométriques non figuratives pouvaient révéler les fondations spirituelles de l'existence.

Surréalisme

Terme forgé par Apollinaire en 1917 et repris par André Breton dans le *Manifeste du surréalisme* (1924). Devenu un mouvement, le surréalisme chercha la réalité au-delà des conventions en utilisant des méthodes comme l'automatisme.

Ukiyo-e

Signifiant « image du monde flottant » en japonais, *ukiyo-e* désigne en particulier un type populaire de gravures sur bois, de l'époque d'Edo (1603-1867), avec des aplats de couleur et un graphisme sobre qui inspira l'art occidental à la fin du XIX^e siècle.

Vorticisme

Mouvement artistique britannique éphémère, fondé en 1914 par Percy Wyndham Lewis, qui privilégiait des tracés anguleux inspirés par l'esthétique des machines.

Index

Les numéros de pages en caractère **gras** renvoient aux textes des légendes des illustrations.

A

aborigène, art. 8, 8.
 Abramovic, Marina, *Conditioning*, 183.
 Abramtsevo, Russie, 134.
 abstraite, peinture, 30, 55, 65, 101, 106, 117, 128, 131, 131, 145, 148-149, 149, 174, 178.
 Abu Ma'shar, 61.
 Académie royale de peinture et sculpture, Paris, 108, 109.
 académies d'art, 97, 105, 105, 106, 108, 109, 114, 137.
 acrylique, peinture, 131, 163, 163.
 action painting, 169.
 Adrian, Robert, 205.
 affiches, 128, 128, 146, 165, 181.
 africain, art. 183 :
 masques, 140, 160, 183 ;
 sculpture, 33, 33, 140.
 Ain Sakhi, Amants d', 52.
 Al Diaz, 195.
 Albers, Joseph, 72 :
 Variation in Red and Orange around Pink, Ochre, Plus Two Reds, 72.
 Alberti, Leon Battista, 65, 68, 68, 105, 114 ;
 De pictura (De la peinture), 68, 105.
 Alexandre le Grand, 23, 23, 56, 97.
 Alexandre, mosaïque d', maison du Faune, Pompéi, 56.
 Alexandre, Sarcophage d', 23, 23.
 Alexandre, 200.
 allégorie, 75, 82, 82, 132, 188, 189.
 Alloway, Lawrence, 195.
 Altamira, grottes d', Espagne, 8.
 Allys, Francis : *Fabiola*, 47.
 amérindien, art. 181.
 anatomie, 86, 86, 108.
 Andre, Carl, 176, 197.
 Anglo-Saxons, 23, 23, 49.
 aquarelle, 116-117, 116, 117, 118, 131.
 arabe, langue, 41, 41, 55.
 architecturale, sculpture, 23, 38, 38, 39.
 Arezzo, église Saint-François, 100.
 Aristote, 66, 94, 138.
 Arles, France, 134.
 Arp, Jean, 169 :
 Collage arrangé selon les lois du hasard, 169.
 Art nouveau, 146.
 Art of This Century, galerie, New York, 123.
 Arte Povera, 153.
 artisanat, 42, 114, 114, 120, 128.
 artiste, conception de l', 78, 110, 124, 128, 160, 164.
 Arts and Crafts, mouvement, 42, 128 ;
 voir aussi artisanat.
 Ashmolean Museum, Oxford, 200.
 Asmat, Nouvelle-Guinée, mâts bis, 37, 37.
 assemblage, 126, 127, 127, 159 ; voir aussi objets trouvés.
 Assise, basilique Saint-François, 206.
 Atget, Eugène, 195.
 Auerbach, Frank : *Head of E.O.W.I.*, 62.
 Auguste, maison d', Rome, 50, 50.
 autel de Zeus, Pergame, 23.
 authenticité, 112, 113, 113.
 autodestructeur, art. 206.
 Autogena, Lise : *Black Shoals Stock Market Planetarium* (avec Joshua Portway), 205.
 automate, 154, 198.
 automatique, création, 55, 169, 181.
 autoportrait, 24, 24, 61, 80, 81, 114, 114, 137, 184, 184, 192, 192 ; voir aussi artiste.
 Autun, cathédrale, France, 38, 39, 52.
 Auizon, coffret d', 23, 23.
 avant-garde, 55, 93, 108, 117, 132.
 aztèque, art. 10, 11, 181.

B

Bacon, Francis, 52, 91, 137 ;
 Henrietta Moraes (*Laughing*), 160.

Balla, Giacomo : *Lampe à arc*, 137, 137.
 Bamiyân, Afghanistan : Bouddhas géants, 19.
 Bandinelli, Baccio, 108.
 Banksy, 195, 195.
 Banner, Fiona, 55.
 baroque, sculpture, 106.
 Barthes, Roland, 206.
 Bartholdi, Frédéric-Auguste : *Statue de la Liberté*, New York, 14, 75.
 Baselitz, Georg, 160.
 Basquiat, Jean-Michel, 194, 195, 195.
 Bastien-Lepage, Jules, 131.
 Baudelaire, Charles, 110, 181.
 Bauhaus, 108, 128, 178.
 Beardsley, Aubrey : *The Yellow Book*, 49, 49.
 Becher, Bernd et Hilla : *Réservoirs de gaz*, 146.
 Beckmann, Max, 118, 160.
 Bellini, Giovanni : *Madonna del Prato*, 72.
 Bénin, royaume du, 106.
 Benjamin, Walter, 75, 195.
 Bernini, Gian Lorenzo, dit le Bernin : *L'Extase de sainte Thérèse*, 106.
 Beuys, Joseph, 34, 55, 110, 114, 183, 192 ;
 Salle de bains de Circé, 145.
 bibles, 49 ; voir aussi christianisme, iconographie du.
 biennales, 197.
 Bignou, Étienne, 123.
 Black Mountain College, Caroline du Nord, 108.
 Blake, Peter, 174 :
 Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (pochette de disque) 128, 128.
 Blake, William, 67, 108, 110, 117, 188 :
 Songs of Innocence and Experience, 110.
 Blaue Reiter, Die, 160.
 Blow, Sandra, 145.
 Bohuslän, Suède, 8, 8.
 Boltanski, Christian : *La Réserve des Suisses morts*, 189.
 bombe, peinture à la, 195.
 Bonalumi, Agostino, 113.
 Bonnard, Pierre : *Miroir de toilette*, 81.
 Bony, Paul, 42.
 Bosch, Jérôme : *Le Jardin des délices*, 50, 51.
 Botticelli, Sandro : *Le Printemps*, 74, 75.
 Boucher, Alfred, 134.
 Boucher, François : *Hercule et Omphale*, 52.
 bouddhisme, 34, 97, 98, 176.
 bouddhiste, art. 19, 160, 176, 197.
 bougie, lumière de la, 137, 137.
 Bourgeois, Louise, 102 ;
 Spider Couple, 33, 33.
 Bouts, Dirk, 62 ;
 Vierge à l'Enfant, 62.
 Brancacci, chapelle, Santa Maria del Carmine, Florence, 20, 21.
 Brancusi, Constantin, 106, 140, 202 ;
 Colonne sans fin, 202 ;
 Danaïde, 140 ;
 Oiseau dans l'espace, 33.
 Braque, Georges, 34, 42, 89, 142, 145, 163, 172, 181 ;
 Le Courrier, 144 ;
 Le Portugais, 142.
 Brecht, Bertolt, 150.
 Bretagne, France, 13, 134, 134.
 Breton, André, 138, 169.
 Broadcasting House, Londres, 23, 38.
 bronze à la cire perdue, 33, 33, 172 ;
 méthode indirecte, 33.
 bronze, sculpture en, 11, 15, 33, 33, 91, 126, 202.
 Bronzino, Agnolo : *Éléonore de Tolède et son fils Jean*, 76.
 Brown, Ford Madox : *Work*, 190.
 Brücke, Die, 160.
 Bruegel, Pieter : *Repas de noces*, 156.
 Bruggen, Coosje Van, 19, 38, 38.
 Brunelleschi, Filippo, 68.
 Buñuel, Luis : *Un chien andalou* (avec Salvador Dalí), 186.
 Burri, Alberto, 145.
 byzantin, art. 56, 56.

C

cabinets de curiosités, 102, 102, 153.
 cadres, 44, 45.
 Calder, Alexander, 154 ;
 Gamma, 155.
 calligraphie, 34, 35, 41, 55, 55.
 Cambiaso, Luca : *Sainte Famille avec saint Joseph et saint Jean-Baptiste*, 137.
 camera obscura, 94, 94, 95.
 Campin, Robert, 62.
 Canaletto, 94.
 Canhavato, Cristóvão, voir Kester.
 Canova, Antonio ;
 Psyché ranimée par le baiser de l'Amour, 75 ;
 Les Trois Grâces, 106, 106.
 Canterbury, cathédrale de, Grande-Bretagne, 42.
 capitalisme, 120, 128.
 Caravage, Michelangelo Merisi dit le, 111, 137, 156 ;
 Corbeille de fruits, 89 ;
 La Mise au tombeau, 85 ;
 Musiciens, 75 ;
 Le Souper à Emmaüs, 85 ;
 La Vocation de saint Matthieu, 84.
 Caravage, Polydore de, 79, 183.
 caricature, 50, 150.
 Carnac, Bretagne, France, 13.
 Caro, Anthony, 172, 173 ;
 Early One Morning, 173 ;
 Tundra, 172.
 Carroll, Lewis : *Alice in Wonderland*, 49.
 caryatides, 38.
 Castagnary, Jules-Antoine, 124.
 Çatal Hüyük, Turquie, 10-11.
 cathédrale, 38, 42, 45.
 catholicisme, 30, 106.
 Cattelan, Maurizio : *La Nona Ora*, 170, 170.
 céramique, 10, 17, 56, 185.
 Cerveteri, sarcophage en terre cuite de, 37, 37.
 Cézanne, Paul, 142 ;
 La Montagne Sainte-Victoire, 142.
 Chagall, Marc, 42, 160.
 Chardin, Jean-Siméon : *Bulles de savon*, 124, 124.
 Chartres, cathédrale de, 42, 42.
 Chauvet, grotte, France, 8, 8.
 Chesneau, Ernest, 124, 124.
 Chevreul, Michel-Eugène, 72, 178.
 Chicago, Judy : *Dinner Party*, 184, 185.
 Chine : calligraphie, 55 ;
 fabrication de papier, 34, 35, 82 ;
 peinture, 16, 33, 58, 98, 98, 116.
 chrisme, 41.
 christianisme, 42, 47, 49, 52, 72, 97, 106.
 christianisme, iconographie du, 28, 38, 39, 45, 45, 46, 47, 47, 49, 56, 56, 58, 58, 75, 91, 97, 160 ; voir aussi icônes : Vierge à l'Enfant.
 Christo et Jeanne-Claude, 19, 35, 163 ;
 Portes, 163 ;
 Surface d'emballage, 35.
 cinéma, 20, 50, 174, 186.
 cinétique, art. 154, 155, 186.
 Claesz Heda, Willem : *Nature morte au homard*, 88.
 clair-obscur, 84, 85, 85, 108, 156.
 classicisme : en art, 26, 26, 50, 66, 97, 106, 120 ;
 sculpture, 14, 15, 26, 26, 28, 28, 33 ;
 voir aussi néoclassicisme.
 Close, Chuck, 118.
 CoBrA, groupe, 140.
 Codex Mendoza, 166.
 collage, 26, 34, 127, 132-133, 144, 145, 145, 173.
 collections, 55, 91, 101, 102, 108, 123 ; voir aussi musées.
 colonies d'artistes, 131, 134.
 Colosses de Memnon, Égypte, 19.
 commémoratif, art. 37, 37 ; voir aussi funéraire, art ; monuments aux morts.
 communisme, 30, 31.
 Concarneau, Bretagne, France, 134.
 conceptuel, art. 34, 55, 78, 170, 174, 186, 188, 189, 190.

Constable, John : *Stonehenge*, 117.
 constructivisme, 106, 154, 172, 176.
 consumérisme, 127.
 contrapposto, 28, 28.
 copies, 28, 28, 82, 90, 91, 91, 108, 123, 200.
 Coran, 55, 55.
 Cordoue, Grande Mosquée, 56.
 corps humain, étude du, 8, 10-11, 10, 28, 28, 86, 76, 184 ; voir aussi anatomie : nu.
 corps humain, utilisé dans l'art, 113, 113, 192, 192.
 couleur, 42, 49, 56, 62, 72, 72, 106, 106, 110, 116, 131, 142, 145, 148, 160, 169, 181 ;
 couleur, théorie des, 72, 178 ; voir aussi divisionnisme.
 Courbet, Gustave, 52, 90, 91, 118, 134 ;
 L'Atelier du peintre, 114, 114, 132 ;
 Copie d'un autoportrait de Rembrandt, 90 ;
 Les Paysans de Flagey revenant de la foire, 118 ;
 Un enterrement à Ornans, 118.
 Cox, Renée : *Yo Mama's Last Supper*, 184.
 Cozens, John, 117.
 Cragg, Tony : *Britain Seen from the North*, 153.
 création, mythes de la, 8, 10.
 Creed, Martin : *Work No. 88*, 34.
 Critios, éphèbe de, 26, 26.
 croquis, 78, 78, 79, 124, 178 ; voir aussi plein air, peinture en.
 cubisme, 67, 93, 124, 142, 142, 144, 154, 163, 170, 174, 181, 186 ;
 collage, 145, 145, 206 ;
 nature morte, 45, 89 ;
 sculpture, 172, 173.
 cunéiforme, écriture, 41.
 Cuypp, Aelbrecht, 98-99.
 Cyclades, Grèce, 140.

D

dada, 34, 127, 132, 146, 153, 169, 169, 183.
 Dalí, Salvador, 169 ;
 Grand Paranoïaque, 138 ;
 Un chien andalou (avec Luis Buñuel), 186.
 Danby, Francis, 117.
 Daumier, Honoré, 150.
 David, Jacques-Louis, 30, 97 ;
 Le Serment des Horaces, 104, 105, 190.
 Daw, Alex : *Pamela*, 145.
 De Chirico, Giorgio : *Mystère et mélancolie d'une rue*, 68, 68.
 De Kooning, Willem : *Untitled XIX*, 191.
 De Maria, Walter : *New York Earth Room*, 159.
 De Stijl, 128.
 décalcomanie, 34.
 déesse mère, 10-11.
 Degas, Edgar, 28, 123, 124, 132 ;
 Bureau de coton à La Nouvelle-Orléans, 145 ;
 La Petite Danseuse de quatorze ans, 126, 12 ;
 Les Repasseuses, 156, 156.
 dégénéré, exposition d'art (1937), 160.
 Deir el-Bahari, Égypte, 91.
 Delacroix, Eugène, 78, 106, 110, 181 ;
 La Liberté guidant le peuple, 75, 75, 110.
 Della Porta, Giambattista, 94.
 Delphes, sanctuaire d'Apollon, 33.
 Denis, Maurice, 145.
 design commercial, 128, 128.
 Desnoyers, Fernand, 118.
 dessin, 8, 34, 68, 76, 76, 78, 78, 79, 86, 86, 94, 94, 108, 150 ; voir aussi croquis.
 diptyque, 58.
 dirigeants, représentation de, 14, 14, 15, 19, 19, 30, 33, 33, 42, 76, 97, 197 ; voir aussi portraits royaux ; portrait.
 divisionnisme, 142, 178.
 Dix, Otto, 118 ;
 La Guerre, 58, 58.
 documentaire, 166, 166, 167.
 Dolni Vestonice, Vénus de, 10.
 Donatello, 33 ;
 Saint Georges, Orsanmichele, 91 ;
 Saint Marc, 28.
 Dong, Song : *Broken Mirror*, 81.
 drogue, 181, 181.
 Drury, Chris : *Sky Mountain Chamber*, 94.
 Dubuffet, Jean, 62, 127, 140.

Duchamp, Marcel, 124, 137, 170, 190;
Anémic Cinéma, 186;
En prévision du bras cassé, 190;
La Mariée mise à nu par ses célibataires,
même, 190;
Roue de bicyclette, 127, 153.
Durand-Ruel, Paul, 123.
Dürer, Albrecht, 37, 116, 123, 131;
Apocalypse (série), 100-101;
Le Chevalier, la Mort et le Diable, 82, 82;
Saint-Michel terrassant le dragon, 50.

E
échelle, 19, 19.
écriture, système d', 40, 41.
écriture automatique, 55.
écriture manuscrite, 55, 55.
Égypte, art de l', 10, 14, 14, 19, 72, 76, 78, 78,
86, 91, 116, 150;
art funéraire, 10, 16, 89, 159, 192;
bas-relief, 23, 30, 202.
électricité, 137, 137, 186.
Eliasson, Olafur : *Weather Project*, 200, 200.
enchères, 123.
engagé, art, 164-165, 165.
Engels, Friedrich, 146.
enluminures, 61, 61, 116, 166.
enseignement de l'art, 33, 78, 86, 91, 102, 108,
128, 200; voir aussi académies.
environnement, 10, 13; voir aussi land art.
Enwezor, Okwui, 197.
éphémère, art, 205, 206.
Epstein, Jacob : *Rock Drill*, 146.
Érechthéon, Acropole, Athènes, 38, 39.
Ernst, Max, 34, 169.
érotique, art, 52, 52.
Espagne, guerre civile, 82, 164, 165.
Este, Alphonse d', 102.
esthétisme, mouvement, 49.
étrusque, art, 16, 17, 37, 37.
expositions, 108, 124, 126, 153, 160, 170, 197.
expressionnisme, 110, 160, 160.
expressionnisme abstrait, 30, 110, 149, 163,
173, 174.

F
Factory, The (Warhol), 114.
Falconet, Étienne-Maurice : *Cavalier de bronze*,
Saint-Petersbourg, 14.
fauvisme, 110, 170.
Fei, Cao : *RMB City (Second Life)*, 205.
féminisme, 52, 165, 184.
Feminist Art Program : *Womanhouse*, 184.
fenêtre (en peinture), 65, 65.
Fibonacci, séquence de, 66, 67.
film, 155, 166, 186; voir aussi cinéma, vidéo, art.
Finlay, Ian Hamilton, 97;
Belvedere Muses, 97.
flamande, peinture (XVII^e siècle), 89, 94, 95, 98,
106, 124, 206.
Flavin, Dan : *Untitled*, 137, 137.
Fontana, Lucio : *Concetto spaziale «Attese»*,
93, 93.
fonte, construction en, 38.
Forbes, Stanhope : *Newlyn*, 134.
Fra Angelico : *L'Annexion* (fresque), San
Marco, Florence, 16, 16.
Francesca, Piero della, 66;
Cité idéale, 68;
La Flagellation du Christ, 66;
La Légende de la Vraie Croix (cycle), 100.
Frankenthaler, Helen, 117, 163.
fresques, 16, 16, 20, 21, 30, 75, 75, 93.
Freud, Lucian, 76;
Benefits Supervisor Sleeping, 26;
John Deakin, 76.
Freud, Sigmund, 41, 50, 50, 52, 55, 138.
Friedrich, Caspar David, 110;
Lever de lune sur la mer, 110;
Matin sur le Riesengebirge, 66.
Frink, Elisabeth : *Four Heads*, 101.
Fry, Roger, 140.
funéraire, art;
égyptien antique, 10, 16, 89, 159, 192;
étrusque, 16, 17, 37, 37;

Renaissance, 28, 192.
Füssli, Johann Heinrich, ou Fuseli, Henry, 138;
Nightmare, 138.
futurisme, 124, 137, 137, 146, 170, 183, 186.
Futurisme, Manifeste du (Marinetti), 137, 146,
170.

G
Gabo, Naum, 154, 163, 172-173;
Construction cinétique (*Vague dressée*), 163.
Gandhara, 197.
Gaudi, Antoni : parc Güell, Barcelone, 56, 56.
Gauguin, Paul : *Bonjour Monsieur Gauguin*,
134, 134.
Gautier, Théophile, 118, 181.
Gehry, Frank : Chiat/Day Building, Los
Angeles, 38, 38;
Guggenheim, Bilbao, 38.
Gentileschi, Artemisia, 85.
George Nevill, 76, 76.
Géricault, Théodore : *Le Radeau de la Méduse*,
190.
Gilbert, Alfred : *Eros*, Piccadilly, Londres, 14.
Gill, Eric : bas-relief de la Broadcasting House,
Londres, 38;
Dancing Couple, 23, 23.
Giorgione, 114;
Vénus endormie, 26.
Giotto, 16, 206, 206;
Saint François prêchant aux oiseaux, basilique
Saint-François, Assise, 206;
Les Sept Vices et Les Sept Vertus, chapelle
Scrovegni, Padoue, 75.
Gislebertus : Jugement dernier, cathédrale
d'Autun, 38, 39, 52.
Goethe, Johann Wolfgang von, 72.
Goldin, Nan : *Valerie and Bruno: Bodyforms*,
Paris, 52, 53.
Goldsworthy, Andy, 13.
Gombrich, E. H., 91.
Gontcharova, Natalia, ou Nathalie
Gontcharoff : *Payans*, 140.
González, Julio, 172, 173;
Tête dite «Le Tunnel», 172.
Gorky, Arshile : *Garden of Wish Fulfilment*, 138.
Gormley, Antony : *Angel of the North*, 19;
Field, 10, 11.
gothique, style, 146;
architecture, 42, 45, 120, 120; voir aussi
néogothique; vitrail.
Gottlieb, Adolph, 189.
gouache, 131.
Goya, 137;
Los Caprichos, 138, 150;
Tres de Mayo, 164, 165.
GPO Film Unit (Grande-Bretagne), 166, 186.
graffiti, 166, 195; voir aussi street art.
gravure sur bois, 49, 58, 65, 82, 128.
gravure, 34, 49, 82, 82, 83, 100, 101, 123, 128,
198, 199, 202.
grec, art, 38, 52, 68, 70, 75, 86, 89, 97, 123,
197, 197;
bas-relief, 23, 38, 45, 106;
bronzes, 33, 91;
collections, 55, 102;
figures rouges, vases à, 114;
mosaïques, 56;
sculpture, 14, 26, 26, 28, 28, 33, 45, 50, 86,
97, 97, 106, 114, 172; voir aussi classicisme.
grecque, architecture, 23, 38, 39, 45, 56, 106.
Greenberg, Clement, 45, 93, 148-149.
Grierson, John, 166.
Gris, Juan, 181;
Le Petit Déjeuner, 142.
Gropius, Walter, 128.
Grosz, Georg, 118; *Les Piliers de la société*, 150,
150.
grotesque, 50, 50, 51.
grottes, 8, 50, 137, 186, 192.
Grünwald, Matthias : *Retable d'Issenheim*,
58, 58.
Guerchin, le : *Et in Arcadia ego*, 190.
Guerrilla Girls, 184; *«Do Women Have to be Naked
to Get into the Met. Museum?»*, 165.
Guerrero-aigle (aztèque), 10, 11.

Guggenheim, musée, Bilbao (Gehry), 38.
Guggenheim, Peggy, 123.
Gursky, Andreas : 99 Cents, 133, 133.
Guyton, Wade, 198, 199.
Hagens, Gunter von : «plastinations», 86.
H
hallucinogènes, 181, 181.
Hamilton, Richard : *Just What Is It That Makes
Today's Homes So Different, So Appealing?*,
174;
Shock and Awe, 199;
Swinging London, 67 II, 166, 166.
Hanisch, Carol, 184.
Hansen, Al, 183.
Hanson, Duane : *Supermarket Shopper*, 150.
Haring, Keith, 194.
Harvey, Marcus, 170.
Hatoum, Mona : *Corps étranger*, 86;
Light Sentence, 159, 159.
Hausmann, Raoul, 127;
L'Esprit de notre temps, Tête mécanique, 127,
153.
Haworth, Jann, 128.
Hayter, Stanley, 82.
Heartfield, John : *Un pangermaniste*, 164, 165.
Henner, Jean-Jacques, 47.
Hepworth, Barbara, 99, 202.
Herculaneum, maison des Cerfs, 89.
Heron, Patrick : 2 July, 1995, 131.
Herschel, John, 132.
hiéroglyphes, 91.
Hilliard, Nicholas : *Self-portrait*, 61.
Hindou, art, 26, 52, 52, 202.
Hiroshige, Andō, 65, 65.
Hirst, Damien, 114;
*The Physical Impossibility of Death in the Mind
of Someone Living*, 190, 190.
histoire, peinture d', 104, 105, 118, 156, 190.
Höch, Hannah, 127, 146.
Hockney, David, 94, 142, 174;
Celia's Children, Albert & George Clark, 142;
Tea Painting, 89.
Hodgkin, Howard, 45, 45.
Hogarth, William, 150;
A Rake's Progress, 100, 101.
Hokusai : *La Grande Vague de Kanagawa*, des
«Trente-Six Vues du mont Fuji», 82, 82.
Holbein le Jeune, Hans : *Portrait of George Nevill*,
76, 76.
Hooch, Pieter de, 68.
Hopper, Edward : *Automat*, 156, 157.
Horn, Rebecca : *Ballet of the Woodpeckers*, 190.
Houses of Parliament, Londres (Pugin), 120.
huile, peinture à l', 62, 78, 85, 93, 116, 117,
131, 131, 163; voir aussi tubes de peinture.
humanisme, 26.
Hussein, Saddam (statue de), 14.
Huxley, Aldous : *Les Portes de la perception*,
181, 181.
I
icônes, 45, 45, 46, 47, 47, 72, 91.
iconoclaste, controverse, 41, 47, 176.
idéisme, 26, 26, 50, 66, 90, 97, 98, 106, 114,
118, 120, 120, 128, 156.
Ifé, Nigeria : têtes de bronze, 33, 33.
illusionnisme, voir trompe-l'œil.
illustrations de livres, 49, 49, 82.
impasto, 62, 62.
impressionnisme, 62, 78, 123, 124, 126, 127,
131, 132, 154, 156, 186, 206.
imprimerie, 34, 89, 100.
inconscient (selon Freud), 138, 138, 169.
Inde, art de l', 23, 52, 52.
industrialisation, 42, 120, 128, 146, 163.
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 97;
Jupiter et Thétis, 97.
installations, 10, 11, 16, 102, 153, 159, 159,
184, 189, 190, 200, 200.
Internet, art de l', 45, 205, 205.
islamique, architecture, 56.
islamique, art, 41, 41;
calligraphie, 55, 55.
istoria, voir histoire, peinture d'.

J
Jaar, Alfredo : *Un million de passeports finlandais*,
197.
Japon, 24, 25, 34, 55, 82;
gravure sur bois, 58, 65, 82, 82, 128;
paravents peints, 58, 176, 176;
peinture de paysage, 176, 176.
Jéricho, crânes plâtrés, 192.
jet d'encre, imprimante à, 82, 199.
Johannesburg, biennale, 197.
Johns, Jasper, 174.
journaux, 34, 145, 166, 166, 189.
Judd, Donald, 176.
K
Kahnweiler, Daniel-Henry, 102.
Kandinsky, Wassily, 72, 148, 149, 160, 190;
Composition n° 7, 149.
Kanō, École, 58.
Kant, Emmanuel, 66.
Kapoor, Anish, 200;
Sky Mirror, Rockefeller Center, New York,
81, 81.
Kapova, Russie, 8.
Karpow, Allan, 83.
Karnak, Égypte, 30.
Kells, Book of, 41.
Kelly, Ellsworth : *Window, Museum of Modern
Art, Paris*, 65, 65.
Kelly, Mary : *Post-Partum Document*, 166, 166.
Kester : *Trône d'armes*, 153, 153.
Khajuraho, Madhya Pradesh, Inde : sculptures
du temple de Lakshmana, 52, 52.
Kiefer, Anselm, 105, 138;
Volkszählung (Recensement), 49, 49.
Kimberley, région, Australie, 8.
Kiyonaga, Torii, 156.
Klee, Paul, 117, 160;
Le Poisson dans le port, 117.
Klimt, Gustav, 52.
Kline, Franz, 149.
Koons, Jeff, 19, 163;
Pink Panther, 174, 174.
Koraichi, Rachid : *Les Priants*, 41, 41.
Kosuth, Joseph : *Titled (Art as Idea)*, 189.
Kuan, Fan : *Voyageurs au milieu des montagnes
et des ruisseaux*, 98, 98.
kufique, écriture, 55.
Kunstammer voir cabinet de curiosités.
kylix, 114.
L
La Tour, Georges de, 85;
Saint Joseph charpentier, 137, 137.
land art, 13, 13, 159, 174.
Landy, Michael : *Break Down*, 102.
langage, dans les arts visuels, 40, 41, 41.
Lange, Dorothea, 118.
Laocoon, 109.
lapis-lazuli, 49.
Larsson, Carl : *Le Peintre de plein air*, 131.
Lascaux, grotte, France, 8.
Lautréamont, comte de, 127.
Le Nain, Mathieu, 109.
Léger, Fernand, 146;
Ballet mécanique, 186, 186;
Hélices, 146.
lentille (optique), 94.
Léonard de Vinci, 66, 68, 72, 81, 85, 86, 94,
114, 154;
La Dame à l'hermine (Cecilia Gallerani), 85;
Étude en perspective pour l'adoration des mages
(dessin), 69;
Homme de Vitruve, 66;
La Joconde, 24, 98, 190, 190.
littérés, peinture de, dynastie Song, Chine, 34.
LeWitt, Sol : installation. Andover, États-Unis,
16, 16;
Two Open Modular Cubes, 106.
Lichtenstein, Roy : *Blam*, 163, 174.
Lijn, Liliane : *Cosmic Flares*, 154.
Lin, Maya : *Vietnam Veterans' Memorial*,
37, 37.
Lingyun, Xie, 98.

Lissitzky, Lazar, dit El : *Battez les blancs avec le triangle rouge*, 30, 31.
lithographie, 128.
livres, fabrication, 34, 49, 49, 100; voir aussi imprimerie.
Long, Richard, 113, 192;
Line Made by Walking, 192.
Lorrain, Claude, 78, 99, 116;
Paysage avec le mariage d'Isaac et Rebecca, 98, 98.
Louis II, roi de Bavière, 120, 120.
Louis, Morris, 163;
Beta Lambda, 163.
Louvre, Paris, 102, 200.
lumière, 42, 56, 84, 85, 85, 137, 137, 159, 178;
voir aussi clair-obscur; photographie.
lumière artificielle, 137, 137, 159, 159, 178, 186.
lumière naturelle, 62, 72, 124, 131.
Lumières, âge des, 98, 102, 110, 140, 154, 198.
Luttrell, psautier de, 156.
Lye, Len : *Colour Box*, 186.

M
Macclisfield, psautier de, 49.
Mach, David, 153;
Silver Back, 14.
machine, esthétique inspirée par la, 146, 146.
MacLean, Bonnie, 181.
Magritte, René, 68;
L'Appel des cimes, 70, 70;
La Trahison des images, 40, 41.
Mains, grotte des, Patagonie, 192.
Maison dorée de Néron (*Domus Aurea*), Rome, 50.
Malevitch, Kazimir, 30, 148;
Carré noir sur fond blanc, 148;
Composition suprématiste, Trapèze noir et Carré rouge, 149.
Man Ray, 169.
Manet, Édouard, 123;
Le Déjeuner sur l'herbe, 91, 170, 170;
Un bar aux Folies Bergère, 81.
Mantegna, Andrea : *Cybèle*, 23;
oculus peint, palais ducal, Mantoue, 70, 71.
Mantz, Paul, 126.
Manzoni, Piero : *Merde d'artiste*, 113, 113, 192.
Maoris, Nouvelle-Zélande, 24.
Mapplethorpe, Robert : *Desmond*, 85, 85.
Marc Aurèle, statue équestre, 15, 105.
marchandisation de l'art, 183, 188.
marché de l'art, 100, 101, 123, 174, 189, 195.
Marinetti, Filippo Tommaso, 137, 146, 170.
Martin, Kenneth, 67.
Masaccio, 68;
Le Paiement du tribut, 20, 21;
Trinité, 68, 70.
Masson, André, 55.
mathématiques, 66, 66-67, 68, 86, 97, 108, 114.
Matisse, Henri, 28, 102, 123, 145, 160;
Escargot, 190;
Grand Nu couché (ou Nu rose), 26, 27;
Jazz, 49;
vitraux de la chapelle du Rosaire, Vence, 42, 42.
mayas, glyphes, 41, 40.
mécénat, 108, 159.
Médicis, Laurent de, 76, 102, 108.
médiéval, art, 26, 28, 39, 45, 61, 75, 91, 120, 170; voir aussi cathédrales; gothique;
vitrail.
médiévisme, 120, 120.
Meissonnier, Ernest, *Le Barricade, rue de la Mortellerie, juin 1848*, 118.
Memling, Hans : *Triptyque Donne*, 65.
Mengbo, Feng, 199.
menhirs, 13.
Merritt, Anna Lea : *Love Locked Out*, 75.
Merz, Mario, 66, 67.
mésaméricain, art, 10, 11, 23, 40, 41, 181, 181; voir aussi olmèque, culture;
Tenochtitlan, Mexique.
Mésopotamie, civilisation, 14, 23, 41, 56, 81.

métal, travail du, 172; voir aussi bronze, sculpture en; moulage; soudure.
Metzger, Gustav, 206.
Mexico voir Tenochtitlan, Mexico.
Michaux, Henri, 55, 181.
Michel-Ange, 23, 86, 97, 102, 140, 188;
Captif dit L'Esclave rebelle, 28;
David, 14, 97, 97;
Fresques de la chapelle Sixtine, 16, 30;
Tombeau du pape Jules II, 28, 30.
Mies van der Rohe, Ludwig, 176.
Mikhailov, Grigory : *Galerie des antiques de l'Académie des beaux-arts*, 102.
Millais, John Everett : *Mariana*, 120.
Millet, Jean-François, 131.
miniatures, 61, 61.
minimalisme, 106, 176, 176.
Mirbeau, Octave, 123.
Miró, Joan, 82.
miroirs, 80, 81, 81; voir aussi camera obscura.
Miyake, Issey, 24;
Poem of Cloth and Stone, 128.
mochica, culture, 181.
modernisme, 106, 106, 120, 128, 163, 176, 202.
moderniste, architecture, 38, 42, 120, 128, 176.
Moholy-Nagy, László : *Modulateur d'espace lumière*, 154, 155;
Nickelplastik mit Spirale, 172.
Moldovita, monastère de, Roumanie, 47, 47.
mondialisation, 197.
Mondrian, Piet, 106, 106, 128, 148, 155, 178.
Monet, Claude, 124;
Boulevard des Capucines, 124, 124;
Croquis de la gare Saint-Lazare, 78;
Impression, soleil levant, 124;
Peupliers au bord de l'Epte, 131.
monotype, 82.
monuments aux morts, 37, 37, 202.
Moore, Henry, 202;
Dessins du métro londonien, 166, 167.
Mopope, Stephen, 181.
Morisot, Berthe, 124.
Morris, Robert;
Document, 189;
Slab, 106.
Morris, William, 42, 128.
mosaïque, 42, 45, 47, 56, 56, 70, 70.
moulage, 33, 172.
Mozart, Don Giovanni, 14.
Mueck, Ron : *Dead Dad*, 26.
murale, peinture, 16, 16, 17, 45, 47, 50, 68, 75, 75, 89, 116.
Murray, Charles Fairfax, 91.
musées, 102, 120, 123, 183, 189, 190, 200.
Museum of Modern Art, New York, 200, 206.
musique, 26, 66, 106, 120, 128, 149, 183, 188.
mythes et mythologies, 8, 8, 10, 16, 30, 114, 116;
mythes grecs, 23, 26, 38, 39, 52, 52, 75, 97, 102, 140.

N
Namuth, Hans, 168, 183.
napoléonienne, époque, 30, 105, 110, 181.
narratif, art, 8, 20-21, 21, 58, 85, 100, 105.
Nash, Paul, 166.
Nataraja (Seigneur de la danse), 202.
National Gallery, Londres, 113, 113.
nature morte, 45, 88, 89, 94, 124, 206.
Nauman, Bruce, 28, 28, 186.
Nazca, géoglyphes de, Pérou, 13.
nazisme, 118, 138, 150, 160, 165.
Nechvatil, Joseph, 198;
Orgiastic abattÖir: flawless ignudiO, 199.
négatif, espace, 178, 192, 202, 202.
néoclassicisme, 97, 97, 104, 106, 106, 106.
néogothique, 120; voir aussi médiévisme.
néoplasticisme, 148.
Neri, Giancarlo : *The Writer*, 19.
Neudecker, Marielle : *I Don't Know How I Resisted the Urge to Run*, 110, 110.
Neue Sachlichkeit (Nouvelle Objectivité), 118.
Neuschwanstein, château, Bavière, 120, 120.
Nelson, Louise : *Sky Cathedral*, 127.

Nevison, Christopher, 166.
Newlyn, Cornouailles, Grande-Bretagne, 134, 134.
Newman, Barnett : 18 Cantos (série), 101;
Stations of the Cross (série), 101.
Newton, Isaac, 72.
Nicholson, Ben, 106, 106, 140.
Niépce, Nicéphore, 94.
Nochlin, Linda, 184.
Nolde, Emil, 160.
Noubas, Soudan, 24.
Nouvelle Objectivité voir *Neue Sachlichkeit*.
nouvel expressionnisme, 160.
nu, 26, 26.
numérique, 82, 186, 198-199, 199, 205.

O
objets trouvés, 102, 127, 127, 144, 153, 153, 206.
océanien, art, 140, 141.
O'Gorman, Juan : Bibliothèque centrale, Mexico, 56.
Oldenburg, Claes (avec Van Bruggen), 163;
« Les jumelles », Chiat/Day Building, Venice, Californie, 38, 38;
Spoonbridge and Cherry, 19, 19.
olmèques, têtes colossales, 19, 19.
Olympie, temple de Zeus : *Travaux d'Hercule* (frise), 38.
Ono, Yoko : *Cut Piece*, 183.
optique, art, 178, 178, 179.
optique, science, 85, 114.
ordinateurs, 65, 82, 198-199; voir aussi numérique.
Orlan, 24.
ostrakon, 78.
ouchébi, 10.

P
packaging, 128, 162; voir aussi design; tube, peinture en.
Paik, Nam June : *TV Bra for Living Sculpture*, 186;
TV Garden, 186.
Paine, Roxxy : *Conjoined*, 173, 173.
Palais ducal, Mantoue, 70, 71.
Palenque, Mexique, 40, 41.
paléolithique, art, 8, 8, 10, 52, 68, 76, 137, 186.
Pane, Gina, 183.
Paolozzi, Eduardo, 146.
papier peint, 34, 144.
papier, 26, 34, 35, 116, 145;
fabrication, 34, 35, 82.
papyrus, 34, 49, 150.
pariétal, art, 8, 45, 68, 76, 78, 137, 186, 192, 192.
Parker, Cornelia : *Cold Dark Matter: An Exploded View*, 153.
Parkes, Alexander, 163.
Parmesan, le : *Autoportrait au miroir convexe*, 80, 81.
Parr, Martin : *Basel Art Fair*, 123.
Parrhasios, 170, 178.
Parthénon, Acropole, Athènes, 23, 38.
paysage, peinture de, 34, 98-99, 116-117;
impressionniste, 124, 131;
japonaise, 58, 176, 176;
romantique, 98, 110, 112, 117, 131;
voir aussi Sublime.
Pazyryk, Russie, 24.
Peggy Guggenheim, collection de, Venise, 123.
peinture, 34, 62, 145, 168;
huile, 62, 85, 116, 117, 131;
origines, 8, 8;
sur toile, 92, 93, 93, 131; voir aussi abstraite, peinture; fresques; miniatures; bombe, peinture à la; murale, peinture; aquarelle.
pellicule photographique, 163, 202.
performance, 28, 45, 102, 159, 169, 174, 183, 183, 186, 192, 206.

perspective, 66, 68, 70, 94;
perspective linéaire, 45, 68, 68, 69, 71, 142, 178.

Perspers, 163, 163.
Peto, John F., 70.
Pevsner, Antoine, 163.
Phidias, 26, 33, 38, 91, 114.
Philippe IV, roi d'Espagne, 92.
philosophie, 66, 70, 97, 97, 106, 114, 138, 148, 160;
grecque ancienne, 66, 97;
humaniste, 26.
photographie, 34, 61, 70, 85, 94, 123, 132-133, 133, 142, 146, 156, 163, 166, 166;
collage, 127, 145, 153;
numérique, 198;
Polaroid, 142;
portrait, 76, 118, 142, 184.
photomontage, 127, 128, 128, 132-133, 146, 164, 165, 174.
Picasso, Pablo, 34, 62, 89, 97, 102, 102, 142, 145, 163, 170, 172, 172, 173, 181;
Les Femmes d'Alger, 140, 141;
Guernica, 138, 164, 165;
Ménines (copies des), 91, 91;
Nature morte à la chaise cannée, 145;
Tête de taureau, 153, 153.
pierre, 11, 14, 23, 23, 33, 39, 40, 91.
pigments, 8, 61, 131, 192.
Piles, Roger de, 98.
Pissarro, Camille, 123, 124, 178.
Pistoletto, Michelangelo, 153.
plastiques, matières, 163.
Platon, académie de, Athènes, 97, 108.
plein air, peinture en, 62, 116, 131, 131, 134.
Plinthe l'Antique, 55, 70, 89, 93, 102, 105.
pochoir, 8.
pointillisme, 178, 178.
points de vue multiples, 20, 142, 142.
Polaroid, 142.
Pollock, Jackson, 55, 123, 149, 168, 169.
Polyclète, 114;
Doryphore, 28, 28.
polyptyques, 58, 58, 176.
Pompidou, centre, Paris, 154.
Pont-Aven, Bretagne, France, 134.
pop art, 47, 89, 163, 174, 174, 195.
Portinari, Tommaso, 58.
portrait, 30, 37, 37, 61, 76, 76, 91, 118, 160;
portraits royaux, 19, 30, 30, 33, 33, 76, 92;
voir aussi autoportrait.
postmodernisme, 38.
Poussin, Nicolas : *La Danse de la vie humaine*, 188, 189.
Praxitèle, 26.
Pre-Raphaelite Brotherhood, 120.
Première Guerre mondiale, 58, 120, 138, 150, 166, 169, 172, 183.
primitif, 134, 140, 141, 156.
production de masse, 128, 128, 146, 163.
propagande, 30, 30, 31, 82, 118, 150, 164.
proportion, 66.
protestantisme, 89, 93, 106.
Proudhon, Pierre-Joseph, 118, 170.
Proust, Marcel : *À la recherche du temps perdu*, 124.
provocation, 170, 170.
psychédélique, art, 181.
public, art dans l'espace, 14, 15, 16, 19, 19, 26, 30, 56; voir aussi commémoratif, art; monuments aux morts; architecturale, sculpture.
publicité, 128, 128, 138, 174.
Pugin, A. W. N., 42, 120.

Q
Quinn, Marc : *Self*, 192, 192.

R
raccourci, 68.
Rand, John G., 131.
Raphael, 50, 120;
Vierge aux oeufs, 112, 113.
Rauschenberg, Robert, 145, 153.

Ravenne, basilique Saint-Apollinaire-in-Classa, 56.
Read, Herbert, 163.

ready-made, 145.
réalisme, 90, 118, 127, 131, 156.
Réforme, 47, 72, 76, 82, 113.
Rehberger, Tobias : *Seven Ends of the World*, 205, 205.
Rejlander, Oscar : *Infant Photography Gives the Painter an Additional Brush*, 132, 133.
relief sculpté, 20, 21, 22, 23, 23, 30, 38, 39, 40, 200, 202.
reliquaires, 45, 58.
Rembrandt van Rijn, 62, 85, 85, 123, 133, 137 :
 Autoportrait, 90 ;
 La Leçon d'anatomie du docteur Tulp, 86, 86.
Renaissance, 37, 62, 65, 76, 80, 81, 114, 140, 188, 190 ;
 et art antique, 26, 28, 97, 105, 120, 154 ;
 fresques, 16, 16, 20, 21, 93 ;
 et perspective, 68, 69, 94 ;
 et science, 85, 86 ;
 sculpture, 11, 14, 28 ; voir aussi aux noms d'artistes.
Renoir, Pierre-Auguste, 52, 123, 124.
retables, 45, 58, 58, 72, 93.
rêve, 138, 138.
révolution américaine, 110.
Reynolds, Sir Joshua, 30, 62, 108, 110, 188.
Riace, bronzes de, 33.
Richter, Gerhard, 133 ;
 Oncle Rudi, 105, 105.
Riefenstahl, Leni, 24.
Rietveld, Gerrit : *Chaise rouge-bleu*, 128, 128.
Riley, Bridget, 23, 178 ;
 Fission, 179.
Rilke, Rainer Maria, 98.
Robert, Hubert, 102.
roc, art sur, 8, 8.
Rodin, Auguste : *L'Âge d'airain*, 28 ;
 Le Baiser, 106.
romain, art, 26, 47, 89, 97 ;
 bas-relief, 20, 21, 23 ;
 collections, 91, 102, 123 ;
 copies de sculptures grecques, 28, 28, 91, 91, 97, 102, 123 ;
 fresques, 75, 75 ;
 mosaïques, 45, 56, 70, 70 ;
 peintures murales, 45, 50, 50, 75, 89 ;
 sculpture, 15, 33, 50, 91, 91, 105.
romaine, architecture, 50, 56, 66, 70.
romantisme, 66-67, 78, 91, 110, 113, 120, 120, 138, 170, 188-189 ;
 importance de l'émotion et de l'expérience individuelle, 113, 114, 120, 124, 128, 138, 160, 181 ;
 peinture de paysage, 98, 110, 110, 112, 117, 131.
Romulus et Rémus, 23, 23.
Rothko, Mark, 72, 189 ;
 Black on Maroon, 176.
Rouault, Georges, 42.
Roublev, Andreï, 46.
Rousseau, Henri, dit « le Douanier », 140.
Rousseaux, Jacques des, 85.
Royal Academy, Londres, 108, 109, 117.
Rubens, Pierre Paul, 30, 30, 78, 123, 183.
Ruche, La, Paris, France, 134.
Ruskin, John, 91, 98, 146.

S

Saenredam, Pieter, 106.
St Ives, Cornouailles, Grande-Bretagne, 134.
Saint Phalle, Niki de : *ELLE – une cathédrale*, 159 ;
 Tir, 169.
Saint-Denis, France, 42.
Sainte-Catherine, monastère, Sinaï, 47.
Sainte-Chapelle, Paris, 42.
Salcedo, Doris : *La Casa Viuda VI*, 118, 165.
Salon des refusés, 170.
San Lorenzo, Tenochtitlán, Mexique, 19, 19.
San Marco, Florence, 16, 16.
Sander, August : *Hommes du x^e siècle*, 118.
Sanraku, Kanô : *Millet d'automne*, 58.
Santa Maria Novella, Florence, 68, 70.
satire, 100, 118, 127, 150, 150, 164, 174, 195.
scarifications, 24, 24.
Schapiro, Miriam, 184.

Schiele, Egon, 52.
Schinkel, Karl Friedrich : *Ville médiévale au bord d'un fleuve*, 120, 120.
Schlegel, Friedrich, 110.
Schneemann, Carolee, 183 ;
 Fresh Blood: A Dream Morphology, 184.
Schwitters, Kurt, 127, 153 ;
 Merzbau, 159, 159.
science, 85, 86, 94, 102, 154, 178, 198.
Scrovegni, chapelle, Padoue, Italie, 75.
sculpture, 10, 10-11, 15, 19, 19, 28, 28, 33, 91, 163, 172, 172, 173 ;
 africaine, 33, 33, 140 ;
 baroque, 106 ;
 bouddhiste, 19, 197 ;
 grecque antique, 14, 26, 26, 28, 28, 33, 86, 97, 97, 106 ;
 romaine antique, 15, 28, 28, 91, 123 ;
 voir aussi architecturale, sculpture ;
 assemblage ; bronze, sculpture ; objets trouvés ; relief sculpté ; statues.
Searle, Berni : *Snow White*, 24.
Seconde Guerre mondiale, 118, 127, 138, 140, 146, 166, 167.
séries d'œuvres, 100-101, 101, 178.
sérigraphie, 114.
Serpent Mound, Ohio, 13.
Seurat, Georges, 142, 178 ;
 Femmes au bord d'une rivière, 178.
sexuelle, imagerie, 52, 52.
sfumato, 85.
Shah, mosquée du, Isfahan, 41.
Shelley, Percy Bysshe, 67.
Sherman, Cindy : *Untitled*, 183.
Shonibare, Yinka : *Reverend on Ice*, 197, 197.
Singleton, Henry : *Royal Academicians in General Assembly*, 109.
Siskind, Aaron, 195.
Sisley, Alfred, 124.
Sixtine, chapelle, Rome, 16, 30.
Smith, David, 146 ;
 Home of the Welder, 173.
Smithson, Robert : *Spiral Jetty*, 13, 13.
Sol non balayé (mosaïque), Aventin, Rome, 70, 70.
soudure, 172-173, 172, 173.
South Kensington Museum, Londres, 128.
Soutine, Chaïm, 160 ; *Village*, 160.
Statue de la Liberté, New York (Bartholdi), 14, 75.
statues, 14, 15, 19, 33, 97.
Stella, Frank : *Lumna Wola II*, 93, 93.
street art, 194, 195, 195.
Stubbs, George, 86.
studio, 102.
sublime, concept de, 66-67, 99, 114.
Suger, abbé, 42, 42.
suprématisme, 30, 31, 67, 149.
surréalisme, 34, 40, 41, 70, 82, 86, 123, 127, 138, 164 ;
 cinéma, 186 ;
 Exposition surréaliste d'objets, Paris, 1936, 153 ;
 objets trouvés : 153, 206 ;
 photomontage, 128, 132 ;
 voir aussi automatisme.
surréalisme, *Manifeste du*, (Breton), 138.
symbolisme, 106, 106.

T

Tàpies, Antoni, 62.
tapisserie, 93.
Tate Gallery, Londres, 176.
Tate Modern, Londres, 200, 200.
tatouage, 24, 24, 25.
Taylor-Wood, Sam : *Still Life*, 89, 89.
Tehuelches, Patagonie, 192.
télévision, 20, 166, 186.
temple des Inscriptions, Palenque, Mexique, 40, 41.
ténébrisme, 85.
Tenniel, John, 49.
Tenochtitlán, Mexique, 11.
terre cuite, 11, 37, 37.
terre, monuments préhistoriques en, 13, 45.
textiles, 34, 82, 93.

Theophilus, *De diversis artibus*, 42.
Tinguely, Jean, 154 ;
 Homage to New York, 206.
Titien, 62, 114 ;
 Amour sacré et Amour profane, 75 ;
 Bacchus et Ariane, 102 ;
 Vénus d'Urbino, 26, 26.
titres (des œuvres d'art), 190, 191.
Tôhaku, Hasegawa, 176, 176.
toile, 92, 93, 93, 131.
Torrentius, Johannes, 94.
Toulouse-Lautrec, Henri de : *Moulin Rouge : La Goulue*, affiche, 128, 128.
Toyokuni, Utagawa : *Représentation au théâtre Nakamura-za*, 58.
Trajan, colonne de, Rome, 20, 21.
Tribe, Kerry, 21.
Triclinium, tombe du, Tarquinia, 16, 17.
triptyque, 58.
Trois-Frères, grottes des, France, 8.
trompe-l'œil, 44, 70, 70, 71, 89, 89, 145, 178.
tubes, peinture en, 116, 131, 131.
Turner, J. M. W., 78, 99, 117 ;
 Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps, 66-67 ;
 Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour's Mouth, 112, 113, 170.
Twombly, Cy, 195 ;
 Four Seasons: Autumn, 55.
Tzara, Tristan, 169.

U

Uccello, Paolo : *Bataille de San Romano*, 104, 105.
Uffington Horse (cheval), Oxfordshire, Grande-Bretagne, 13, 13.
ukiyo-e (gravure), 58, 65, 156.
Uruk, Mésopotamie, 56.

V

Van der Goes, Hugo : *L'Adoration des bergers* (ou Triptyque Portinari), 58.
Van der Weyden, Rogier, 65.
Van Doesburg, Theo, 128.
Van Eyck, Jan, 62, 65, 70 ;
 L'Annonciation, diptyque, 44, 45 ;
 Les Époux Arnolfini, 81, 166 ;
 La Vierge du chancelier Rolin, 64, 65.
Van Gogh, Vincent, 72, 91, 134, 178 ;
 La Chambre, 72.
vanités (peintures), 89, 124, 206.
Varo, Remedios : *La Leçon d'anatomie*, 86.
Vasarely, Victor : *Folklore planétaire* (série), 178 ;
 Torony-MC, 178.
Vasari, Giorgio, 68, 97, 97, 102, 154, 190 ;
 Vies des peintres, sculpteurs, architectes, 91, 140.
Vaucanson, Jacques de, 154, 198.
Velázquez, Diego, 85 ;
 Les Ménines, 91, 92, 93, 190 ;
 Vénus à son miroir, 75 ;
 Vieille Femme faisant frire des œufs, 156, 156.
velin, 61, 116.
Vence, France : chapelle du Rosaire (Matisse), 42, 42.
Venise, biennale de, 197.
Vénus préhistoriques, 10, 52, 160.
Vermeer, Johannes, 94 ;
 L'Officier et la Jeune Fille riant, 94, 95.
verre, 81 ; voir aussi mosaïque ; vitrail.
Verrocchio, Andrea del : Julien de Médicis (buste), 11 ;
 Laurent de Médicis (buste), 76.
Vésale : *De humani corporis fabrica*, 86.
Vico, Enea, 137.
Victoire de Samothrace, 75.
Victoria and Albert Museum, Londres, voir South Kensington Museum.
vidéo, art, 20-21, 24, 28, 28, 81, 86, 174, 186.
vie quotidienne, scènes de la, 156, 156, 157.
Vierge à l'Enfant, sujet, 45, 62, 64, 72, 113, 184.
Viola, Bill, 186, 186.
vitrail, 42, 42, 47, 72, 120.
Vitruve, 66.
Vollard, Ambroise, 123.
vorticisme, 186.

W

wabi, 176.
Wagner, Richard, 159 ;
 Gesamtkunstwerk (spectacle total), 159 ;
 Lohengrin, 120.
Wallis, Alfred, 140.
Warhol, Andy, 47, 89, 114, 163, 174, 195 ;
 Sleep, 186.
Westminster, cathédrale de, Londres, 23.
Whistler, James Abbott McNeill : *Peacock Room*, 159 ;
 Symphony in White, 106, 106.
Whiteroad, Rachel : Holocaust Memorial, Vienne, 37, 202 ;
 House, 202.
Wilke, Hannah : *S.O.S. Starification Object Series*, 24, 24.
Willendorf, Vénus de, 160.
Wilson, Fred : *Mining the Museum*, 200, 200.
Winckelmann, Johann Joachim, 97, 97, 106.
Wodaabe, Sahara, 24, 24.
Woodrow, Bill, 153 ;
 Car Door, Ironing Board and Twin-Tub with North American Indian Head-Dress, 127, 202, 202.
Wordsworth, William, 153.
World Wide Web, 205, voir aussi internet.
Worm, Olaf, 102.
Worpswede, Allemagne, 134.
Wright of Derby, Joseph : *Academy by Lamplight*, 108.
Wynter, Bryan, 181 ;
 Mars Ascends, 181.

Y

Yellow Book, The, 49, 49.
York, cathédrale, Grande-Bretagne, 42.
yoruba, sculpture, 33.
Young British Artists (YBA), 128.

Z

zen, calligraphie, 55.
Zeus du cap Artémision, 33.
Zeuxis, 70, 89, 178.
Zhao Mengfu, 35.
Zola, Émile, 170.
Zurbarán, Francisco de, 85.