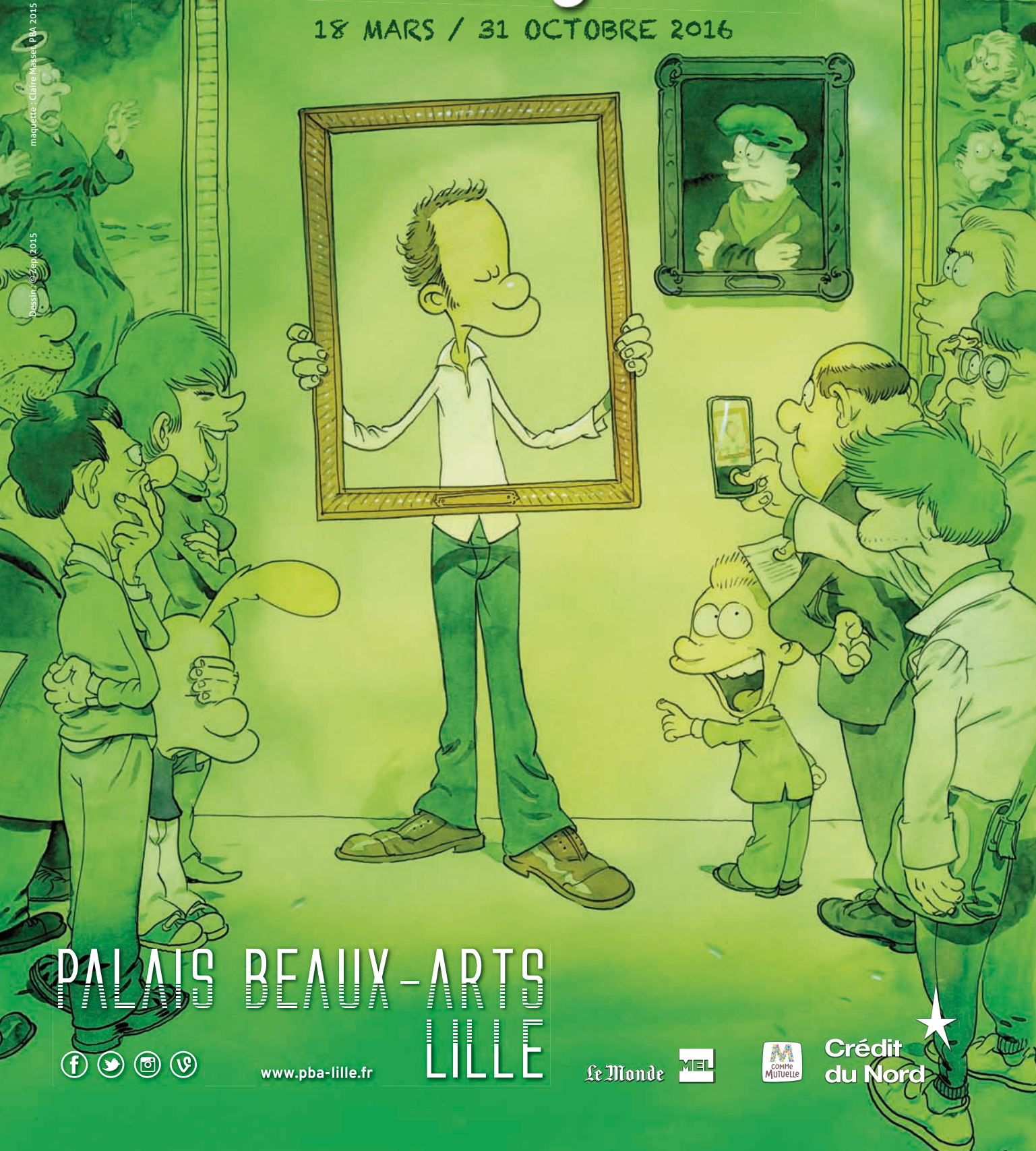


ville de
lille

zep

Open museum #3

18 MARS / 31 OCTOBRE 2016



maquette: Claire Misset, PBA 2015
dessin: © Zep, 2015

DALAIS BEAUX-ARTS
LILLE



www.pba-lille.fr

Le Monde



Crédit
du Nord



DOSSIER PÉDAGOGIQUE ZEP OPEN MUSEUM#3

SOMMAIRE

Introduction

Zep au Palais des Beaux-Arts, par Bruno Girveau
Le musée est un grand livre d'images et de cuisine

Fiches thématiques, accompagnées d'une sélection de fiches d'œuvres

- La bande dessinée
- Symboles et vanités
- Le paysage
- Qu'est-ce qu'un portrait ?
- La peinture d'histoire
- La sculpture du XIXe siècle
- Céramiques

Planches de visuels ZEP Autour de l'exposition Informations pratiques

Dossier écrit et réalisé par l'équipe des enseignants détachés au Palais des Beaux-Arts de Lille :
Dominique Delmotte, CPAV / Marie-José Parisseaux, CPAV / Marie Barras, professeur d'Arts Plastiques – Collège /
Philippe Lefebvre, professeur Arts Plastiques - Collège.

Coordination : Fleur Morfoisse – Céline Villiers

Impression : ville de Lille.

INTRODUCTION

Zep a été célébré très tôt par le monde la bande dessinée et sa virtuosité n'attendait pas d'être révélée par l'Open Museum du Palais des Beaux-Arts de Lille. Le papa de Titeuf, mais aussi d'un blog pour le journal Le Monde et d'innombrables albums, n'a pas besoin d'une quelconque institutionnalisation : les plus grands dessinateurs d'aujourd'hui sont les dessinateurs de bande dessinée, comme autrefois les peintres, les sculpteurs ou les architectes. Il faut plutôt le remercier de mettre ses formidables capacités d'artiste et de vulgarisateur au service de notre musée et de l'Open Museum, dont c'est la troisième édition en 2016. Le remercier de son étonnement devant les oeuvres d'art, qu'il transforme avec humour en une petite leçon d'histoire de l'art, faite de fausse naïveté et de vraie clairvoyance. C'est là tout l'enjeu de l'Open Museum : offrir à d'autres que les conservateurs et les historiens de l'art, la possibilité d'un nouveau regard, d'une nouvelle lecture des collections du musée. Chaque printemps, des personnalités artistiques inattendues et célèbres sont conviées à dialoguer avec les oeuvres et les espaces du Palais des Beaux-Arts. Après le groupe de musique électronique Air, Donald et le collectif interDuck, c'est donc au tour de Zep de nous livrer sa vision du musée. Pour ce qui le concerne, on partait de loin, de très loin même ! Enfant, il considérait en effet les musées comme « un alignement de gens morts peints par d'autres gens morts ». Mais comment s'étonner de cette réaction, si naturelle, si évidente, pas seulement pour un enfant ? Heureusement pour nous, adulte, il est peu à peu intrigué par les genres de l'art, par ses recettes, ses techniques et sa cuisine. Puis, cette curiosité s'est transformée en une profonde émotion lorsqu'il découvre « ce désir humain de rester vivant » dans le geste des artistes, geste qu'il accomplit lui-même chaque jour, en dessinant comme d'autres respirent, avec passion et exigence. C'est cet itinéraire qu'il nous propose, à travers les grandes étapes de la création artistique, depuis la préhistoire jusqu'à nos jours, en contemplant avec humour et impertinence ses prédécesseurs.

Bruno Girveau, Directeur du palais des Beaux-Arts et du Musée de l'Hospice Comtesse de Lille

Le musée est un grand livre d'images et de cuisine

Parcourir les salles des collections est comme un voyage dans le temps, de la préhistoire à aujourd'hui. Les oeuvres témoignent du désir de l'homme de se représenter et d'évoquer le monde qui l'entoure selon son point de vue et ses croyances. L'histoire de l'art montre l'empreinte de son passage sur terre et expose les différentes façons qu'il a trouvées de laisser une trace.

C'est l'histoire de ces traces que Zep a choisi de nous raconter à travers ses dessins humoristiques, absurdes et critiques. L'auteur-dessinateur questionne dans chacun d'eux un chapitre de la vie des hommes et de leurs images. Le musée est un grand livre d'histoires. L'une d'elles traverse les collections comme un fil rouge parce qu'elle raconte le désir des hommes d'échapper au temps qui passe. Faire oeuvre, c'est être plus fort que le destin mais avec les moyens des humains et non des dieux. C'est ici que ça se complique. C'est aussi là où commencent la beauté et la poésie. Zep propose donc une petite leçon d'histoire de l'art en passant du côté des cuisines : comment rendre immortelle une image avec les ingrédients matériels dont disposent les artistes ? Zep montre à la fois la grandeur et le côté dérisoire de la création humaine qui défie la postérité avec de petites recettes.

Nous avons choisi, pour ce dossier, d'aborder les collections par une approche des genres de la peinture et de la sculpture. Ces thématiques vous permettant d'envisager de multiples parcours rythmés par les dessins de Zep et les chefs-d'œuvre du musée.

Fiche thématique

La Bande dessinée

PROPOS

Le neuvième art explose au XXème siècle où il se définit comme un genre indépendant. Au confluent de la littérature et du dessin, sur tous les continents, il trouve ses origines dans l'avènement de la presse au XIXème siècle. Au travers des expérimentations de ses auteurs, le genre construit ses codes au début du XXème siècle avant de s'épanouir après la seconde guerre mondiale. Alors que l'art se détourne de la figuration dans les dernières décennies du siècle, de talentueux auteurs y développent le dessin, solidement construit case après case, explorant toute la diversité de ses médiums, toutes les ressources de la construction d'image. Si l'art contemporain s'est détourné de la figuration dans les dernières décennies du XXe siècle, la bande dessinée continue à explorer, inlassablement, avec une diversité infinie, l'art du dessin et de la composition de l'image. Enki Bilal entre au Louvre en 2012, Étienne Davodeau et Jiro Tanigushi nous racontent leur Louvre les années suivantes. En ce début de troisième millénaire, il semble que les auteurs de bande dessinée trouvent une nouvelle reconnaissance. Si les « illustrés » ne sont plus prohibés sur les bancs de l'École, la BD reste, pour ses lecteurs, un fantastique terroir d'expression et de liberté.

Hommage à Cabu et Wolinsky

Les naissances d'un genre

Dès le XVIIIe siècle, la presse développe des feuillets (Daniel Defoe y publie *Robinson Crusoé*, 1719) En Angleterre, le peintre et graveur William Hogarth (1697-1765) développe avec humour des séries narratives satyriques. Les caricatures deviennent très populaires dès le début du XIXème siècle, de Louis-Léopold Boilly à Honoré Daumier. En Suisse, le professeur Rodolphe Töpffer (1799-1846) développe à partir de 1827 des histoires illustrées, articulant texte et image en séquences comme les *Histoire de M. Jabot* en 1833 et *Les amours de M. Vieux Bois* en 1839. Il théorise ces premières manifestations de la bande dessinée dont s'inspire Gustave Doré (1832-1883) qui publie son premier album en 1847, *Les douze travaux d'Hercule*, avant d'entrer au Salon de 1848. En Allemagne, Wilhelm Busch crée la série *Max und Moritz* en 1865 qui révèle le succès de ces productions auprès des enfants. La série est publiée aux Etats-Unis en 1870. Diffusant ses éditions depuis 1796, l'Imagerie d'Épinal déploie rapidement des planches de vignettes légendées qui font la popularité de Caran d'Ache et de Benjamin Rabier. Après l'essor de la presse satyrique, les journaux illustrés rencontrent un grand succès à la fin du XIXe siècle. Dans la revue du *Petit Français Illustré*, Christophe développe ses récits dessinés : les *Aventures de la Famille Fenouillard* de 1889 à 1893 où paraît un album, *Les Facéties du Sapeur Camembert* de 1890 à 1893 et *les Malices de Plick et Ploc* de 1893 à 1904.

La construction d'un genre

Aux Etats-Unis, l'illustrateur Richard Outcault (1863-1928) devient l'enjeu d'un affrontement entre les magnats de la presse, Joseph Pulitzer, *New-York World*, et Randolph Hearst, *New-York Journal* ; ses bandes dessinées *Hogan's Allay*, 1895, et les strips de *Yellow Kid* suscitent l'engouement des familles. Les Comic Strip leur succèdent. Windsor McKay (1869-1934) marquera l'histoire en 1905 avec *Little Nemo in Sumberland*, 1905, puis *Gertie the dinosaur*, 1914, qui devient l'un des premiers dessins animés. Sur le modèle familial américain, les *Family Strips* se développent et rencontrent un grand succès dont *La famille Illico* de Géo MacManus en 1913 et *Winnie Winckle* de Martin Branner en 1920. En 1905, Le *Journal de Suzette* est le premier périodique à destination de la jeunesse où Joseph Pinchon crée *Bécassine*. Avec *l'Épatant*, les éditions concurrentes publient alors *Les Pieds Nickelés* de Louis Forton à partir de 1809. La série, reprise à sa mort par Aristide Perré en 1936 puis René Pellos de 1948 à 1981 connaîtra une pérennité jusqu'à nos jours. En 1908, la série *Sam et Sap* de Rose Candide utilise uniquement les bulles pour la première fois. *Zig et Puce*, les héros d'Alain Saint-Ogan dont Hergé s'inspirera pour *Quick et Flupke*, apparaissent en 1923 dans le quotidien *L'Excelsior* qui achète et adapte, sous le nom de *Bicot*, la bande dessinée américaine *Winnie Winckle*, créée par Martin Branner en 1920 dans le *Chicago Tribune*. En Belgique, sous l'influence de l'Abbé Wallez, Georges Rémi publie dans *Le petit XXème* ses premières aventures où apparaît Tintin en 1929. Le style d'Hergé - son pseudonyme à partir de 1927 - se construit au fil des premiers albums parus dès 1930, : il sera ensuite qualifié de « ligne claire ». Un dessin épuré au service de la narration, des décors soignés font le succès des aventures de Tintin auquel s'identifie rapidement la jeunesse. La même année paraît, Outre-Atlantique, la première bande dessinée consacrée au héros de Walt Disney créé en 1927 : Mickey. Le *Journal de Mickey* diffuse la bande dessinée américaine à partir de 1934. Un nouveau format de diffusion de la bande dessinée est apparu en 1933 aux Etats-Unis, le *Comic Book*, précédant l'apparition du premier super-héros créé par Joe Shuster et Jerry Spiegel en 1939 : *Superman*. Batman, *Wonder Woman* et Captain Marvel suivent rapidement ; le premier héros nationaliste, *Captain America*, naît en 1940. Au Japon, la presse, transformée sur le modèle anglo-saxon dans les dernières décennies du XIXe siècle, ouvre ses portes au manga, terme établi par Rakuten Kitazawa pour désigner ses productions en 1902. Il crée plusieurs revues dont *Kodomo No Tomo* en 1914, dont le succès ouvre le monde de l'édition à ce genre naissant. Il expose à Paris avec Foujita en 1929.

L'établissement d'un genre

En Europe, la guerre provoque la disparition de nombreux illustrés dans les pays occupés. La Libération sera le théâtre de l'établissement du genre au travers une presse spécialisée : le *Journal de Spirou*, fondé en 1938, l'hebdomadaire *Vaillant* créé en 1945 qui devient *Pif Gadget* en 1969, le *Journal de Tintin* créé en 1946 côtoient désormais le *journal de Mickey* et supplantent les revues françaises d'avant-guerre. Les éditeurs distribuent en albums les aventures créées dans les revues belges : *Tintin*, (chez Casterman depuis son quatrième album en 1934), *Buck Danny* (Hubinon et Charlier, 1948), *Lucky-Luke* (Moriss, 1949), *Blake et Mortimer* (Edgard P. Jacobs, 1950), *Spirou et Fantasio* (André Franquin, 1950), Alix (Jacques Martin, 1953), *La Patrouille des Castors* (MiTacq et Charlier, 1955), Michel Vaillant (Jean Graton, 1959), *Johan et Pirlouit* puis *les Schtroumpfs* (Peyo, 1954 puis 1963), *Gilles Jourdan* (1959), *Gaston Lagaffe* (Franquin, 1960). En France, le magazine *Pilote* paraît en 1959 où la bande dessinée s'impose, le magazine publie des auteurs majeurs : Goscinny et Uderzo (*Astérix*, 1961), Jean Giraud et Jean-Michel Charlier (Marcel Gottlieb (*Les Dingodossiers*, 1967), Cabu (*Le Grand Duduche*, 1967) Fred (*Philémon*, 1970), Claire Brétecher (Cellulite, 1972), Enki Bilal (1975 premier album), Jacques Tardi (*Adèle Blanc-Sec*, 1976), Hugo Pratt (dont les aventures de *Corto Maltese* paraissent dans *Pif Magazine* en 1970), Philippe Druillet (*les voyages de Loan Sloan*, 1972) et René Petillon (*Jack Palmer*, 1976). La revue *L'écho des Savanes*, fondée en 1972, publie Margerin et Manara; *Fluide glacial*, fondée en 1975, met en valeur les créations d'Alexis, Binet, Edika, Larcenet; *Métal Hurlant* en 1975 publie Moebius, Schuiten, Ceppi et l'américain Charles Burns. Cette longue énumération émaillée de dates témoigne de la profusion de la création franco-belge où récits humoristiques côtoient récits historiques, aventures, science fiction dans une variété de graphismes, formes et narrations.

La création américaine influence beaucoup le Japon occupé. Admiratif de Disney, Osamu Tesuka introduit dans le manga la suggestion du mouvement par des effets graphiques, l'onomatopée dans l'image et l'alternance des cadrages sur le modèle cinématographique. Le père du manga moderne explore et invente de nouveaux genres avant de se concentrer sur le cinéma d'animation. Il adapte sa série *Astro le petit robot* pour la télévision en 1963. Un courant réaliste de manga pour le public adulte naît à la fin des années 50, le Gékiga initié par Yoshihiro Tatsumi et Takao Saito. Les revues indépendantes se multiplient. En France, le manga arrive en France au début des années 1990, *Akira* de Katshuhiro Otomo paraît en 1990, *Dragon Ball* 1993 et le premier album français de JiroTaniguchi en 1995. Le marché ne cessera de croître.

Aux Etats-Unis, en 1953, face aux critiques morales, les Comics se dotent d'un organisme de censure pour réguler et pérenniser une production que vont progressivement dominer Marvel et DC Production. En 1961, Stan Lee crée les *Quatres Fantastiques* avec Jack Kirby, *Thor* et *Spiderman* apparaissent en 1962, les *X-Mens* l'année suivante. Le genre des strips perdure. Charles M Schultz entreprend sa série *Peanuts* en 1950. Après avoir développé *Le Spirit* de 1940 à 1952, Will Eisner revient à la bande dessinée avec *Un pacte avec Dieu* en 1978 et publie des écrits théoriques sur la bande dessinée. Art Spiegelman crée *Maus* entre les années 70 et 80; l'œuvre reçoit le prix Pulitzer spécial en 1992.

Des auteurs marquent la bande dessinée contemporaine : François Boucq, Chabouté, Etienne Davodeau, Johan Sfar, Lewis Trondheim et Marjane Satrapi mettent en place des œuvres dans des registres très différents. Humour, philosophie, réalisme ou satire social sculptent leur expression dans des styles graphiques très reconnaissables.

Zep

Héritier de la bande dessinée franco-belge, Philippe Chappuis naît en Suisse en 1967 et prend le pseudonyme du nom de son premier fanzine créé à 12 ans : Zep. Il réussit à collaborer au journal de Spirou en 1985, publie dans *Fluide Glacial* et édite trois albums avant que n'écluse le personnage qui amorcera son succès, Titeuf, dont le premier album paraît en 1992. Quatorze titres déclineront la vision du monde de ce petit Nicolas des années 90 mise en scène sous la formule efficace d'un gag sur une page (Franquin, Goettlieb). Avec humour, Titeuf souligne les problématiques de notre époque dans la mise en scène de l'universalité de l'enfance, s'exprimant avec un nouveau langage auquel rapidement s'identifient petits et grands. « C'est pô juste » « le zizi sexuel » « tchô », des expressions célèbres naissent dans l'équilibre subtile de l'enfance vécue, la spontanéité de son expression et la pertinence de son regard. Mais avec 26 autres albums personnels, 12 coproduits, le blog du monde, de nombreux livres illustrés, la production de Zep dépasse l'emblématique Titeuf qui devient adolescent dans le dernier album.

L'univers de Zep et de la bande dessinée appartient à la culture de l'élève, l'open Muséum propose une situation pédagogique où cette culture s'ouvre sur les collections du Musée. Dans un dialogue entre dessins humoristiques et patrimoine, Zep nous entraîne sur les traces de l'histoire de l'art dont il interroge les œuvres. Par le geste : le dessin, au travers sa maîtrise d'un genre dont il est un artiste reconnu : la bande dessinée, Zep interroge l'image et la met en œuvre. Il nous propose un regard sur l'art malicieux, regard à partager, regard à savourer, regard à critiquer dans une redécouverte des œuvres et d'une technique : le dessin.

PISTES HISTOIRE DES ARTS

De nombreux parcours peuvent être imaginés en lecture, le tri de planches de bandes dessinées permet l'établissement de critères : genre, période (décors), calligraphie...; la comparaison des décors et costumes des planches à la réalité des sites dans les bandes dessinées (Alix, par exemple). Le XXe siècle fournit un important matériau d'étude aussi variés que la vie quotidienne de l'enfant (de l'œuvre de Töpffler à Titeuf en passant par Corentin et Boule et Bill), la perception de la guerre 14-18 (de Bécassine à Tardi), la perception d'un événement (série le photographe) ou d'une culture (Persépolis). L'évolution de « l'illustré » de sa forme à son contenu est très instructive sur l'évolution de notre culture (édition, vocabulaire, thèmes abordés)

Symboles et vanités

PROPOS

Le mot vanité est issu du livre de l'Ecclésiaste dans l'Ancien Testament : « Vanité des vanités, tout n'est que vanité ». Il évoque la vacuité des actions humaines et soulève la question du temps et de la mort.

Le Moyen âge avait développé à partir de multiples bestiaires des symboles et des types de représentation à visée moralisatrice qui permettaient d'exprimer des convictions religieuses et philosophiques, de porter un regard sur l'existence et la condition humaine. Au début du XVII^e siècle, notamment dans les Pays bas protestants, la vanité donne naissance à la représentation d'espaces composés d'objets symboliques :

- Le crâne, la bougie consumée, le sablier, la bulle de savon ou la montre évoquent ainsi le caractère transitoire de la vie.
- Les objets terrestres, issus des activités humaines traduisent la vanité du savoir (livres, instruments scientifiques...), la vanité du pouvoir (argent, armes, couronnes, sceptres...) et celle du plaisir (vin, nourriture, instruments de musique...)
- L'épi de blé, la couronne de Laurier rappellent la résurrection et la vie éternelle.

Ces peintures permettaient ainsi de méditer sur la nature vaine et éphémère de la vie humaine, la fragilité des biens terrestres et la futilité des plaisirs devant l'inévitable finitude. Les symboles de vanité vont ainsi envahir les toiles et participer à l'émergence des natures mortes, genre pictural à part entière. Ils vont d'autre part s'introduire dans les peintures à figure humaine, scènes de genre dans les pays protestants, scènes religieuses dans les pays de religion catholique.

Problématique :

La collection du Palais des Beaux arts offre un parcours très riche autour de la problématique du temps et de la mort. Comment se positionner dans cet espace-temps qui est celui de la vie terrestre ? Les symboles contribuent à travers l'histoire de la peinture à exprimer le temps qui passe et la finitude de l'homme. L'homme a toujours été préoccupé par son devenir au-delà de la mort et, selon les époques, s'attache à un vécu exemplaire ou à l'instant final. Que le questionnement soit philosophique ou religieux, il se pose à travers des symboles qui exposent souvent des mises en garde, des leçons de vie, des leçons de mort.

Memento mori

Dès l'Antiquité, le *Memento mori* apparaît pour rappeler à tout homme sa condition éphémère. La mosaïque pompéienne de la Maison des Maçons, représentant un crâne suspendu à un fil à plomb (Musée national archéologique, Naples) témoigne d'une iconographie didactique : Souviens toi que tu vas mourir, et jouis donc de l'existence terrestre.

Au Moyen âge, les symboles se font beaucoup moins épicuriens. La pensée symboliste est celle d'un monde dont l'espace et la temporalité sont en proie au mal, aux dangers des enfers et à la peur d'une mort violente. De nombreux symboles, païens ou non, et qui pour certains demeurent aujourd'hui indéchiffrables, apparaissent dans les tableaux pour exprimer les risques d'une mort sans salut.

Au XV^e siècle, sous l'égide de la religion chrétienne, la pensée moralisatrice qui mène à croire que le salut s'obtient grâce à une conduite exemplaire durant la vie terrestre, se répand dans les polyptyques flamands sous la forme d'objets de vanités. Les dyptiques assemblant portrait et crâne renvoient au *Memento mori* et les divers objets symboliques vont rappeler la bonne attitude à tenir (cf. *Les époux Arnolfini* de Jan Van Eyck, le dyptique *Portrait d'homme* de Barthel Bruyn). Les bestiaires et images populaires du Moyen âge se réorganisent à des fins moralisatrices : Jérôme Bosch peuplent ses toiles de monstres et d'éléments fantastiques qui exhortent au bien en montrant les dangers de la vie terrestre et du trépas. Tout au long du XVI^e siècle le rappel de la fugacité de la vie s'affirme dans les toiles (cf. l'anamorphose du crâne dans *Les ambassadeurs* d'Holbein).

La vanité et L'iconoclasme protestant

A la fin du XVI^e siècle, la montée de l'iconoclasme protestant et de la réforme calviniste dans les pays du Nord, détachent en partie l'œuvre d'art de son rôle religieux. En effet, avec l'humaniste et théologien Erasme, la présence de Dieu est partout et inonde le quotidien. Le XVII^e siècle, particulièrement en Hollande, va donc être celui de la transcendance du réel à travers des compositions qui relatent de la beauté du monde. Les natures mortes en sont un exemple prégnant et s'exercent dans une symbolique de l'objet de vanité. La « cascade » d'objets énumérant tous les symboles de vanités de Peter Boel, La nature morte au citron pelé de Van Beijeren, la coupe de fruits de Van Der Ast sont autant de modèles de cette approche de la mort au travers de la représentation des biens terrestres. La scène de genre n'est pas en reste. Ces images du quotidien, dans leur beauté douce et silencieuse, sont elles aussi introduites de signes métaphoriques sur la fragilité de l'existence. Espaces intimes, elles évoquent aussi l'instant dans les postures et l'action des personnages. Les bulles de savon font ainsi l'objet d'un jeu d'enfant et en même temps d'une mise en garde

contre la futilité des plaisirs dans le tableau de Slingeland.

Ces représentations témoignent de l'avènement du Baroque. L'utilisation de la peinture à l'huile et de ses effets de transparences, les leçons reçues des grands coloristes italiens et les techniques de perspectives acquises, tout cela contribuent à obtenir des effets réalistes et illusionnistes : le rendu des matières et de la lumière excellent, les compositions sont équilibrées, rigoureuses et théâtrales. La virtuosité technique devient l'enjeu de la rivalité des peintres.

Car il est important de rappeler que ces tableaux sont très prisés des notables et des érudits, commanditaires dont la respectabilité se rattache souvent à la qualité de leurs cabinets privés. Nous pouvons d'ailleurs aujourd'hui, soulever l'ambiguïté de cette situation. En effet, si ces tableaux sollicitaient le devoir d'humilité, qu'en est-il de la vanité du commanditaire, soucieux de montrer sa notabilité ? Qu'en est-il de la vanité du peintre animé par l'affirmation de sa dextérité ?

La vanité et la contre-réforme catholique

A cette réforme protestante s'oppose la contre-réforme catholique sous les préceptes du jésuite Ignace de Loyola. La peinture religieuse qui se doit d'emporter le spectateur dans des élans de foi, séduit et use de symboles et d'allégories qui incitent à l'humilité face au caractère transitoire de la vie. Les crânes accompagnent les représentations des Saints, ce qui est le cas dans le « saint Jérôme » de Ribera, où le plan rapproché et le traitement des chairs contribuent avec la présence du crâne, à exhorter le spectateur à l'ascèse et la méditation. La matérialité même de l'œuvre, peinture grasse, gestuelle tortueuse, lumière en clair-obscur, est considérée dans sa capacité à toucher nos sens.

La vanité et le monde païen

Le XVIII^{ème} siècle espagnol nous offre une approche revisitée et sarcastique des vanités de ce monde, à travers le tableau de Goya, dit les vieilles ou le temps, où le personnage mythologique de Chronos muni d'un balais de sorcière s'introduit dans une scène de luxure, critique sous-jacente des débauches du pouvoir. L'espace est clos, sans échappatoire, cloturé par les ailes de Chronos, prêt à arrêter le temps. Les symboles, plus païens, évoluent, mais le propos des vanités perdure.

A l'approche du XIX^{ème} siècle, la philosophie du temps et de la mort, se révèle davantage dans une recherche et une approche intellectuelle et scientifique. La mort demeure un sujet incontournable, particulièrement dans les œuvres romantiques, mais les symboles s'effacent au profit de scènes dramatiques, où les corps et l'espace expriment le questionnement sur le temps. Au XX^{ème} siècle, le monde est inquiet, en proie au doute qui dévoile les limites du rationalisme. Le thème des vanités réapparaît notamment chez Cézanne, Braque ou Picasso et finit par prendre une place prépondérante dans l'art actuel. De nombreux artistes s'en inspirent, d'Andy Warhol à Jan Fabre, en passant par Damien Hirsh ou Jana Sterback..

PISTES HISTOIRE DES ARTS

1er DEGRE

L'œuvre et l'évocation du temps qui passe : finitude de l'homme et vanités : Comment à travers les arts, le temps qui passe et la question de la fin de l'homme ont-ils été évoqués?

2nd DEGRE

Collège

Arts, espaces, temps

Le sujet même des peintures de vanités, questionne les relations explicites qu'il établit avec les notions d'espace et de temps : L'espace terrestre et le temps de la finitude. L'évocation d'un espace de présentation (nature morte) ou d'un espace intime (scène de genre, portraits) propose une proximité avec l'espace réel du spectateur, espace terrestre et présent. L'évocation du temps par la présence de symboles (crâne, bougie...) et par le caractère éphémère des éléments (fruits mûrs, abîmés) traduisent la finitude, le voyage entamé vers la mort.

Pourquoi et comment le temps et la finitude sont-ils sources d'inspiration et d'imagination en art ? En quoi ces représentations témoignent-elles d'une manière de concevoir la place de l'homme dans le monde ?

Arts, mythes et religions

L'œuvre d'art et le sacré. Les peintures symboliques de vanités font appel à des formes conventionnelles qui ont pour objectif de transmettre le sentiment religieux. L'œuvre d'art puise ainsi son inspiration dans la pensée religieuse, qu'elle soit iconoclaste (protestantisme) ou au contraire iconodoule (catholicisme). Comment s'établissent les rapports entre les mouvements religieux et la production artistique ? Comment l'œuvre peut-elle transmettre le sentiment religieux ? Comment peut-elle émouvoir et convaincre ?

Arts, Etats et pouvoir

L'œuvre d'art et le pouvoir religieux : la réforme protestante au XVI^e siècle conduit les artistes à renoncer aux sujets religieux et à se tourner vers les sujets du quotidien. Le caractère panthéiste du protestantisme

amène à observer et à porter de l'intérêt aux moindres éléments de la nature et du quotidien. Cette nouvelle vision exhorte les artistes à introduire des éléments symboliques qui soutiennent la morale religieuse. La contre réforme catholique, impose à son tour des représentations ostentatoires, séductrices et éducatives autour du thème des vanités. Les images font ainsi appel à une grande virtuosité.

Comment les artistes ont-ils œuvré sous cette contrainte ? Se sont-ils réellement engagé dans la pensée religieuse ou ont-ils simplement tiré profit d'un exercice valorisant ?

Arts, techniques et expressions

Les avancées techniques à la fin du XVIème siècle, que ce soit dans le domaine de l'optique (microscope) que dans celui des procédés graphiques et picturaux (maîtrise de la perspective et des compositions, qualités de la peinture à l'huile, amélioration des supports comme la toile...) ont considérablement affiné l'observation du monde concret et sa représentation. Le rendu subtil des matières, des transparences et de la lumière, offre un aspect réaliste et sensuel qui contribue grandement au pouvoir de l'image sur le spectateur.

En quoi la matérialité de l'œuvre participe-t-elle des intentions de l'image de vanité ? En quoi ces avancées sollicitent-elles la virtuosité de l'artiste ?

Arts, créations, cultures

Les modes de représentations symboliques témoignent des différentes époques et pratiques culturelles. Si la symbolique du crâne demeure dans l'expression du *memento mori*, d'autres symboles émergent, beaucoup moins religieux. Les tables dressées et les scènes de genre, témoignent des croyances, des mœurs et du savoir vivre au XVIIe siècle dans les pays protestants. Dans le tableau de Goya, où l'allégorie antique de la mort (chronos) est affublée d'un balai de sorcière, l'artiste fait référence aux croyances païennes de l'époque. De même, les multiples vanités des artistes contemporains, depuis le milieu du XXème siècle, s'attachent à prendre pour symbole, des objets de consommation courante, objets mortifères de surconsommation.

Quels rapports s'établissent entre les œuvres symboliques sur la finitude de l'homme et les pratiques culturelles d'une société et d'une époque ?

Arts, ruptures et continuités

La question de la finitude de l'homme s'est exprimée de tout temps et à travers toutes les civilisations. Des représentations symboliques, ont perduré (le crâne, les ossements). Le thème des compositions de vanités a plus ou moins perduré entre le XVIe siècle et l'époque actuelle. Plutôt en sommeil tout au long du XVIIIe et du XIXe siècle, où la mort est moins abordée de façon religieuse, il réapparaît en force depuis le début du XXe, dans une démarche non plus religieuse, qui questionne encore le monde. En quoi les effets de ruptures et de continuités dans la représentation de la mort, témoignent-ils du dialogue des œuvres avec le monde qui nous entoure ?

Lycée

Champ esthétique

Arts, goûts, esthétiques

L'art, jugements et approches : le concept de beau, sa relativité, universalité de l'œuvre, diversité des goûts esthétiques. L'art et ses classifications : catégories, découpages, évolutions, relectures...L'art et ses codes : normes esthétiques, éthiques et sociales. Les natures mortes de vanités, les riches compositions de tables servies et les symboles perdus dans certains tableaux, engendrent des relectures et des approches divergentes aujourd'hui. Comment ces œuvres étaient-elles reçues à l'époque ? En est-il de même aujourd'hui ? Comment revisiter une œuvre de vanité ?

Arts, sciences et techniques

L'art et la démarche scientifique et/ou technique : En quoi l'œuvre, autour des vanités, s'inscrit-elle aussi dans une démarche scientifique et technique ?

Comment s'approprie-t-elle les nouvelles techniques ?

Champ scientifique et technique

Arts, informations, communications

L'art et ses fonctions : émouvoir, exprimer, plaire, enseigner, attester, témoigner, convaincre, informer, galvaniser, tromper, choquer...Les vanités portent un message moral et invitent à une réflexion sur le sens de la vie.

Champ anthropologique

Arts et sacré

L'art et le divin : l'expression du sentiment religieux (recueillement, adoration, communion, émotion, extase) et sa transmission.

Arts, sociétés, cultures. L'art et l'appartenance : langages et expressions symboliques (allégorie). Liens que les œuvres d'art tissent avec les sociétés et les cultures qui les ont produites.

Arts, réalités, imaginaires. L'art et l'imaginaire : invention artistique (personnages et motifs fictifs). Réalisme/ onirisme.

ŒUVRES EN RAPPORT

Jérôme Bosch (d'après) (vers 1453–1516), *Le concert dans l'œuf*, Copie d'une oeuvre du milieu du XVIe siècle, Huile sur toile

Barthel Bruyn, *Portrait d'homme*, 1550, huile sur bois

Jan Sanders Hemessen, *Vanité*, vers 1535-1540, Huile sur bois

Jacob Jordaens, *la tentation de Sainte Marie Madeleine*, vers 1620, Huile sur bois

Pieter Boel, *Allégorie des vanités du monde*, 1663, huile sur toile

Balthasar van der Ast, *Nature morte*, 1623, Huile sur bois

Slingeland, *les bulles de savon*, XVIIe siècle, huile sur toile

Ribera, *saint Jérôme*, 1643, huile sur toile

Goya, *les vieilles ou le temps*, vers 1808-1812, huile sur toile

Le paysage

PROPOS

Dans le dictionnaire de la langue française, le paysage est la « partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui le regarde » (Dictionnaire Robert). Il indique ainsi un cadre et un point de vue dans l'espace qui nous entoure. En peinture, il désigne plus spécifiquement un tableau « où la nature tient le premier rôle et où les figures d'hommes ou d'animaux ne sont que des accessoires ». L'histoire du paysage en peinture ne se détache pas pour autant de l'expérience géographique, scientifique et religieuse de la nature.

Le Palais des Beaux-arts de Lille permet à travers sa collection d'ouvrir une réflexion sur le rapport de l'homme à l'espace et à la nature qui l'entoure. Quels rapports peuvent s'établir entre la peinture de paysage et la place de l'homme dans le monde et la nature ?

Comment à travers la conception figurative d'un espace, la peinture exprime-t-elle une vision du monde et la place de l'homme dans ce monde ?

En effet, de la fin du Moyen-Âge au début du XX^{ème} siècle, les représentations picturales témoignent d'une évolution du rapport au monde notamment dans la conception du paysage.

Le paysage « symboliste » : un regard à travers le prisme de la religion

Les paysages symbolistes de Dirk Bouts et de l'école de Jérôme Bosch exposent un espace et un temps narratif au service de la religion. Jérôme Bosch introduit ainsi en peinture la figuration des sentiments et des passions à travers la symbolique du paysage. La nature y est organisée, articulée pour faire sens et cheminer vers la réflexion. Les symboles parfois ésotériques fourmillent en détail dans cette nature souvent fantastique, traduisant le mal auquel l'homme est en proie. Le paysage devient l'espace moralisateur nécessaire dans un monde préoccupé par son salut.

Le paysage « cosmique » : l'homme découvre le monde terrestre

Au XVI^e siècle, les espaces s'élargissent, l'homme voyage et embrasse le monde dans lequel il a un rôle. La nature y est cosmique, et le paysage exprime un monde universel. Les œuvres de Peter Brueghel en témoignent avec ses vastes panoramas qui appellent l'harmonie et son école va contribuer à donner au paysage une autonomie de genre. Les scènes souvent bibliques qui accompagnent encore les paysages occupent une infime partie de la toile. On considère ainsi qu'à cette période, est né le paysage comme un genre à part entière, au même titre que la peinture d'histoire ou le portrait. S'il n'en reste pas moins un genre « inférieur », il est très prisé les commanditaires pour décorer leurs intérieurs et alimentera au fil du temps l'esprit collectionneur de la société bourgeoise.

En effet, avec la Renaissance, l'homme aspire à vivre en harmonie avec son environnement. C'est donc l'approche sensible du monde à travers les grands voyages et les grandes découvertes mais aussi à travers une conception humaniste du monde qui amène à penser le paysage en tant qu'image du monde, merveilleux parfois, mais aussi dangereux. L'homme y a sa place assignée par Dieu et doit s'accomplir sur terre. La nature est donc source de méditation et d'élévation.

Le paysage « humaniste » : un fragment du réel

Au contact de la pensée humaniste, des grandes découvertes scientifiques et notamment celles liées à l'optique, le paysage va gagner de plus en plus en réalisme, prendre forme à partir d'un point de vue humain. La ligne d'horizon s'abaisse progressivement jusqu'à laisser le ciel occuper les trois quarts de la toile. L'homme se trouve confronté à l'infiniment petit et l'infiniment grand. C'est le cas notamment dans les toiles hollandaises du XVII^{ème} siècle comme celles du peintre Ruisdael qui relatent une spiritualité et une présence divine désormais présente dans le quotidien terrestre. Le paysage est créé dans l'atelier mais la composition est le fruit de l'expérience sensible du paysage, voyage et promenade du peintre dans la nature et possède donc dans sa transcription des effets naturalistes. Ces effets sont en effet rendu possibles par les outils scientifiques d'observation mais aussi par les maîtrises techniques en matière de perspective linéaire et atmosphérique et d'utilisation de la peinture à l'huile, de ses qualités de transparence, du rendu de la lumière et des matières.

Le paysage « romantique » : l'état d'âme du peintre

Devant une représentation paysagère qui se traditionnalise dans l'observation et la restitution réaliste de la

nature, les romantiques du XIXe siècle vont investir le « moi », exprimer les tourments et, contre la raison, l'exaltation des sentiments, le mystère existentiel. Le paysage est alors le lieu du ressenti, une catharsis. L'expérience sensible du peintre face au paysage prend le dessus sur la restitution de l'observation et devient prétexte à exprimer les états d'âmes. Les sujets, comme "effets du soir" de Paul Huet sont investis pour le mystère et l'expérience subjective qu'ils suscitent.

Le paysage « réaliste » : Déchiffrer le paysage

Le contexte économique, politique et social au milieu du XIXème siècle tend à mettre fin aux illusions romantiques, à une vision où l'on peut ignorer le monde. Le réalisme de Courbet ne cache rien de la réalité des choses et le paysage n'est pas mis en scène, il ne se confond pas en symbole, en allégorie ou en dramaturgie. La nature appartient au monde et devient un témoin, voire un acteur de la vie des hommes et de la société. L'artiste analyse ses manifestations, valeurs atmosphériques, effets de la lumière, et recherche l'authenticité et l'expression sincère du paysage. Le contact avec la nature s'avère indispensable, les peintres de Barbizon sortent le chevalet des ateliers, la peinture de plein air est désormais incontournable.

Le paysage « impressionniste » : La perception vécue

En cette fin de XIXe siècle, apparaît la photographie qui risque fort de mettre à mal les objectifs de représentation réaliste des peintres. Les impressionnistes cherchent à représenter le motif dans l'instant, selon les lois scientifiques de la perception visuelle. La forme peut être ainsi chaque fois réinventée en fonction de la lumière et de ses effets, avec les touches de couleur comme unique élément de composition. Le monde est ainsi appréhendé au-delà de la simple illusion optique, dans la réalité des sensations et des atmosphères. Cette perception physique et scientifique du monde est pour autant accompagnée de sensibilité et de poésie.

PISTES HISTOIRE DES ARTS

1er DEGRE

Arts de l'Espace

Se pencher sur les jardins, architecture vivantes, morceaux de paysages maîtrisés, reflets d'une culture et d'une pensée.

- . Jardins l'abbaye bénédictine de Saint- Gall, IXe siècle, Suisse
- . André Le Nôtre, Jardins de Versailles, 1662 à 1693, France
- . Gilles Clément, Jardin du musée du quai Branly, 2006, Paris
- . Jardin de Monet, Giverny, 1899

Arts du Son

De nombreuses musiques romantiques et symboliques évoquent des paysages, on parle à partir de 1933 de paysages sonores pour désigner la musique concrète

- . Ludwig van Beethoven, *La symphonie pastorale*, 1805-1808
- . Claude Debussy, *La mer*, 1903-1905

Arts du Langage

.Hervé Tullet, *Le 1^{er} Jour*, 2003.

Cet album est d'abord une plongée mystérieuse dans un espace immense, sans fin, sans être, sans vie, une vision d'artiste sur nos plus profondes préoccupations : celles d'être au monde.

.Ulrike Blatter, *Vers d'un peu partout*, 220

Recueil d'une berceuse, d'une ballade, et de textes aux allures de rêveries sur les paysages

.Guy de Maupassant, François Roca & adaptation de Charlotte Mondli, *Le papa de Simon*,

Paysages de campagne, ambiance très 19ème siècle

. Hélène Kérillis, *Un Noël noir et blanc: Sur les traces de Monet*, 2005

L'illustratrice joue avec le tableau "la Pie en hiver" de Claude Monet. Une tendre histoire pour expliquer la disparition d'un animal cher.

. Claude Eveno, *Aurore Callias, Regarder le paysage*, 2006

C'est avec des images que nous avons appris à connaître le paysage. Aujourd'hui nous vivons la tête pleine d'images de la Terre tout entière : nous habitons le monde à la fois en portant les yeux sur ce qui est proche de nous, à notre échelle ordinaire, mais aussi sur une immensité, comme la Terre vue du ciel.

2nd DEGRE

Collège

ARTS ESPACES TEMPS

Quels rapports peuvent s'établir entre la naissance du paysage et la place de l'homme dans le monde et la nature ?

A partir de la Renaissance et de l'émergence de la pensée humaniste, le paysage n'offre plus une vision cosmique du monde, mais une vision fragmentée, « cadrée ». La ligne d'horizon est de plus en plus basse, une ligne « à hauteur d'homme ».

Comment à travers la conception figurative d'un espace, la peinture exprime-t-elle une vision du monde et la place de l'homme dans ce monde ?

ARTS RUPTURES CONTINUITES

Depuis le Moyen-Âge, la peinture de paysage a évolué entre ruptures et continuités, alimentée par l'évolution de notre rapport au monde. D'un paysage inventé qui compose avec une vision cosmique, embrassant la totalité, on passe progressivement au paysage réaliste, fragment du réel. Pourquoi et comment les artistes se sont-ils intéressés au paysage ? Dans quel contexte l'attrait pour le paysage a-t-il perduré ? Sous quelles formes artistiques s'exprime-t-il aujourd'hui ?

ARTS TECHNIQUES EXPRESSIONS

Les peintres ont bénéficiés de très grandes avancées techniques, de l'apparition de la perspective et de la peinture à l'huile jusqu'aux découvertes scientifiques sur l'optique et la décomposition de la lumière. Ces avancées ont profondément modifié l'approche du paysage et sa représentation.

En quoi les avancées techniques influent-elles sur notre vision du monde et l'évolution de la représentation du paysage ? En quoi peuvent-elles solliciter la virtuosité de l'artiste ?

ARTS MYTHES RELIGIONS

Les peintures de paysage au XVIe et XVIIe siècle s'articulent autour d'une fable sacrée. Le grand récit est évoqué à partir de conventions symboliques puis, progressivement, à partir d'un réalisme soigné.

Comment ces mythes bibliques s'expriment-ils à travers le paysage ? En quoi ces expressions témoignent-elles d'un regard sur le monde et d'une « humanisation » des interprétations iconographiques religieuses ?

Lycée

Champ anthropologique :

Arts, réalités, imaginaires

Les paysages sont à interroger quant à leurs rapports entre le réel et l'imaginaire, ce du paysage « fantastique » au paysage « réaliste ».

Arts et sacré

Le paysage symbolique du XVIe siècle raconte le divin, le paysage panthéiste du XVIIe manifeste le divin. Ils permettent d'interroger les œuvres dans leurs relations au sacré et aux croyances.

Arts et cultures

Les peintures de paysage permettent d'interroger les liens qui les relient aux sociétés et aux cultures qui les ont produites. Elles témoignent des évolutions de la pensée mais aussi des identités culturelles.

PROPOSITION DE PARCOURS

Dirk Bouts (1420-1475), *Le chemin des élus*, 1475, Huile sur bois

Peter Brueghel le jeune (1564 – 1638), *Le dénombrement de Bethléem*, d'après Peter Brueghel l'ancien (XVIe siècle), vers 1610-1620, huile sur toile

Paul Brill (Anvers, 1554–Rome, 1662), *Le naufrage de Jonas*, Vers 1616-1630, Huile sur bois

Jacob Van Ruisdaël, (Haarlem, vers 1628 - Amsterdam ou Haarlem, 14 mars 1682), *Le champ de blé*, vers 1660, Huile sur toile

Paul Huet (1803-1869), *Effet du soir*, 1833, Huile sur toile

Gustave Courbet (1819-1877), *La Meuse à Freyr*, vers 1856, Huile sur toile

Claude Monet (Paris, 1840 – Giverny, 1926), *Le parlement de Londres*, 1904, Huile sur toile

Qu'est-ce qu'un portrait ?

PROPOS

Quelles sont les définitions du portrait ?

- **Dictionnaire Le Robert** : Représentation d'une personne réelle, plus spécifiquement de son visage, par le dessin, la gravure, la peinture et plus tard la photographie.
- **Étienne Souriau** (*Vocabulaire d'esthétique*, 1990) : Au sens général, représentation d'une personne
- **Définition Larousse** : C'est une œuvre en peinture, en sculpture ou en photographie, qui représente une personne réelle. L'artiste s'attache à en reproduire ou à en réinterpréter les traits, le caractère, les sentiments.

Quels sont les mythes et croyances autour de la naissance du portrait ?

Quels sont les mythes anciens qui évoquent la naissance du portrait ?

La légende du premier portrait est tirée des écrits de Pline l'ancien, *Histoires naturelles*, XXXV, 1^{er} siècle: «*Le soir avant d'aller rejoindre son régiment qui partait pour l'étranger, un jeune soldat rendit une dernière visite à sa fiancée. La lampe que tenait la jeune fille projeta l'ombre du garçon sur le mur. Elle traça alors la silhouette sur la paroi pour conserver l'image de celui qui le lendemain serait parti loin d'elle. Le père de la jeune fille qui était potier emplit de terre cette ligne et la modela.* » Au XVI^e siècle, pour le théoricien de l'art, Leon Battista Alberti, c'est le mythe de Narcisse épris de sa propre image reflétée dans l'eau qui renvoie à l'idée de portrait (Ovide, *Les Métamorphoses*. De ces deux mythes, naît l'idée de l'image du visage et la question de l'art et de l'imitation au modèle.

Qu'en est-il des légendes chrétiennes autour du portrait ?

Une des légendes qui accrédite les représentations des figures divines dans l'église chrétienne, est celle de Saint Luc l'évangéliste, qui aurait peint le premier portrait de la Vierge et le Christ. Une autre légende du premier portrait du Christ est celle du Saint Suaire. Sainte Véronique aurait en effet essuyé le visage de Jésus avec le voile qu'elle portait sur la tête, voile sur lequel se serait imprimé le visage du Christ.

Quelles sont les fonctions et les différents types de portraits ?

Le portrait peint, sculpté ou photographié sert avant tout à immortaliser une personne, à la célébrer ou la caricaturer. L'exécution d'un portrait a pour fonction de braver la fragilité de la vie. Le portrait «*rend présents ceux qui sont absents*». Alberti, *De Pictura*, 1435.

Les portraits funéraires

Durant l'Antiquité, ces portraits destinés à commémorer l'être disparu, sont tout d'abord des masques, réalisés à partir des visages de défunts, moulages qui servent aussi de modèles pour les portraits sculptés ou peints. Les portraits funéraires peints les plus anciens sont les portraits de Fayoum. Réalisés du vivant des modèles, et donc extraordinairement réalistes, ils étaient destinés à couvrir la momie du défunt pour le faire vivre dans l'au-delà comme l'étaient les portraits sculptés égyptiens.

Le portrait d'apparat

C'est une sculpture, une peinture ou une photographie officielle, qui insiste sur la position sociale du modèle. L'artiste souligne l'importance de son rang ou de son pouvoir en jouant sur le luxe de ses vêtements, sa posture élégante et le décor pompeux dans lequel se trouve le modèle. Les portraits d'apparat (dont font partie les portraits équestres) représentent le plus souvent des souverains, des gens de la cour ou des ecclésiastiques de haut rang, puis au XIX^e siècle de grands bourgeois. Ils sont souvent à l'avantage du modèle. Aujourd'hui c'est la photographie qui joue ce rôle notamment pour diffuser l'image de nos dirigeants.

Le portrait intime

Il cherche à rendre compte de la personnalité du modèle et exprime ses sentiments ou ses émotions.

Le portrait allégorique

C'est l'évocation d'une idée abstraite par la représentation d'une personne, en peignant par exemple un souverain sous les traits d'une divinité; le portrait devient un instrument devant servir à sa gloire. Ainsi Louis XIV se faisait fréquemment représenté sous les traits d'Apollon, dieu protecteur des arts ou sous les traits de Hercule, métaphore du guerrier invincible.

Qu'est-ce qu'un portrait charge ?

C'est une caricature qui accentue les traits dominants, souvent les défauts du modèle à des fins humoristiques et de moqueries. Il prend son essor au XVII^e siècle et devient satirique surtout envers les politiciens ou hommes de pouvoir au XIX^e siècle. Il s'oppose à la représentation officielle et

glorificatrice du personnage.

Pourquoi existe-t-il des portraits de groupe?

Ils représentent des membres d'une famille, d'un groupe d'amis, d'une corporation, d'un groupe de même appartenance politique, intellectuelle... Pour la composition du groupe les artistes peignent chacune des personnes avant de les assembler dans une composition de leur cru.

Qu'est-ce qu'un autoportrait?

C'est le portrait de l'artiste fait par lui-même en s'aidant d'un miroir ou d'une photographie. L'autoportrait de l'artiste peut-être autonome ou intégré à une composition où sont représentés d'autres personnages. C'était une pratique fréquente à la Renaissance.

Les portraits sont-ils toujours ressemblants ?

Le début du XXe siècle est marqué par la naissance de l'abstraction. La notion de figuration, de ressemblance, d'imitation au modèle disparaît au profit de ce qui anime l'artiste, de l'expression de ses sentiments, de nouvelles recherches plastiques.

Le portrait devient donc essentiellement une manière d'exprimer autre chose, puisque la fonction de reproduction exacte de la physionomie du modèle est réservée à la photographie.

Pourquoi les personnes sont-elles peintes parfois de face, de profil ou de trois-quarts?

Très courus au XIVe et XVe siècles, les portraits de profil s'inspirent de l'art de la monnaie et des médailles anciennes. Le modèle figuré de profil impose son autorité ou son importance comme le faisait les empereurs romains. Ce genre de portrait ne garde que l'essentiel des traits il rappelle aussi les icônes byzantines, où seule les figures divines étaient représentées de face.

Le portrait de trois-quarts, initié par les peintres flamands prend son expansion au XVe siècle, et devient la norme de représentation. Il traduit le côté éphémère et transitoire de l'homme sur terre et permet de jouer sur les regards des modèles devant le regardeur.

Est-ce le peintre qui choisit ses modèles?

Jusqu'au XXe siècle se côtoient deux possibles: ce sont des commanditaires qui interpellent le peintre mais il arrive aussi que l'artiste représente des personnes sans diktat. Le modèle peut ne pas être le commanditaire de l'œuvre.

En quoi le portrait est-il le reflet d'une société?

Le portrait est l'œuvre d'un artiste intégré dans une société où il réalise les désirs d'une clientèle, il suit les modes et les courants artistiques. Sa renommée dépend de l'évolution de l'art et de sa capacité à répondre aux exigences des commanditaires ou à leur faire accepter un style nouveau.

Petite histoire du portrait

Si la civilisation romaine, poursuit le lien entre la mort et le portrait (présent sur les sarcophages et les cénotaphes), elle introduit aussi l'usage plus banal que nous lui en connaissons: les bustes sculptés sont présents dans les demeures privées et tiennent aussi une place dans la vie politique, assurant la postérité des principaux hommes publics.

Durant le Moyen Age, le statut du portrait pose à nouveau des problèmes de rapport avec le sacré. Influencé par les religions iconoclastes ou plus simplement sensibles à la superstition qui fait de l'image un support à des pratiques magiques, les princes et les hommes d'église considèrent avec méfiance le portrait. Comme pour conjurer les dangers possibles, la figure humaine apparaît dès lors via des représentations religieuses. Les papes introduisent leur propre image à côté de celles des saints qui accompagnent le Christ ou la Vierge. Puis des laïcs même apparaissent sur les fresques et les retables par le biais de leur fonction de donateurs. Il faut attendre le XIVe siècle, en France, pour que le portrait se libère de tout contexte sacré.

Le portrait connaît un véritable essor en Europe au XVe.

Les commanditaires sont de plus en plus nombreux, courtisans mais aussi personnages désireux de reconnaissance sociale, issus de la noblesse et de la grande bourgeoisie, qui constituent la clientèle des peintres qui se spécialisent dans le genre.

Une nouvelle catégorie de portrait apparaît: celle du portrait allégorique ou mythologique qui élève le modèle jusqu'aux plus hautes sphères de la peinture d'histoire. C'est à cette époque et dans ce contexte qu'est définie par le théoricien de l'art André Félibien, la hiérarchie des genres (1667) qui renvoie le portrait après les représentations de sujets issus de la Bible ou de l'histoire ancienne ainsi qu'après celle de sujets de la vie quotidienne. D'autres formes du portrait se codifient peu à peu, le portrait psychologique où l'accent est mis sur un rendu rapide et fouillé, désinvolte ou patient, de la tête seule du modèle, dans une technique qui bien souvent rompt avec l'esthétique du «bien fini.»

Ce sont les prémices du portrait romantique qui donne à voir le sentiment intime, la personnalité vraie, le moi caché du modèle. Pendant la deuxième moitié du XIXe siècle, alors que la photographie est une technique et un art naissant, le genre du portrait est particulièrement florissant dans la peinture et dans la sculpture. La bourgeoisie accède au pouvoir d'achat qui lui permet de devenir commanditaire. Les habitants des appartements haussmanniens ou des hôtels de ville de provinces décorent leurs pièces de réception du portrait de leur épouse, de leur famille.

PISTES HISTOIRE DES ARTS

1^{er} DEGRÉ

Questions sur la forme

- Recenser quelques portraits du Palais des Beaux-Arts de Lille

Questions sur le sens

- Contextualiser l'œuvre, quel est le cadre représenté (intérieur, extérieur...).
- Situer le mouvement de peinture auquel elle appartient.

Questions sur les usages

- Pourquoi peindre un portrait?
- A qui s'adresse-t-il?
- Comment reconnaître les familles de portraits

2nd DEGRÉ

Arts, Etats, pouvoir

Le portrait comme représentation symbolique du pouvoir : Somptuosité de la parure, solennité du décor, idéalisation, virtuosité de l'artiste, sens du détail évocateur...les formes d'expression de la majesté souveraine.

Arts, créations, cultures

L'art de se réinventer : Le portrait indémodable est présent à toutes les époques, dans tous les styles, avec toutes les techniques et par tous les médiums ; le portrait abordé comme genre majeur du renouvellement.

Le portrait, du visible à l'invisible : comment le portrait dépassant l'imitation de la nature fait du visage le témoin de l'intériorité humaine ? Le portrait plus qu'un visage au naturel, est plutôt miroir de l'âme et image d'une irréductible singularité.

ŒUVRES EN RAPPORT

Portraits funéraires.

. Anonyme, *Portrait d'un militaire romain* (IIe siècle ap. J.-C.), Égypte, Palais des Beaux Arts de Lille

Portraits d'apparat

. Nicolas de Menguot, *Portrait de Reines-marguerites de Largillière*, 1726, Huile sur toile, Palais des Beaux Arts de Lille

. Jean-Marc Nattier, *La Duchesse de Lambesc et son frère le Comte de Brionne*, 1732, Palais des Beaux Arts de Lille

. Jacques Louis David, *Esquisse pour le portrait de Napoléon 1er*, 1805, Peinture à l'huile sur bois
Palais des Beaux Arts de Lille

. Anton van Dyck, *Portrait de Marie de Médicis*, 1631, Huile sur toile, Palais des Beaux Arts de Lille

Portraits de groupe

. Félix Alfred Desruelles, *le Monument aux fusillés lillois*, 1929, Haut relief en plâtre, Palais des Beaux Arts de Lille

. Jan Daemen Cool, *Portrait d'une famille*, 1631, Huile sur toile, Palais des Beaux Arts de Lille

. Louis-Léopold Boilly, *Le triomphe de Marat*, 1794, Huile sur papier, Palais des Beaux Arts de Lille

Portraits intimes

. Édouard Manet, *Berthe Morisot à l'éventail*, 1874, huile sur toile, 61 x 50 cm, Palais des Beaux-Arts, Lille.

Autoportraits

. Maître MS, *L'adoration des mages*, XVI^e siècle, Huile sur bois, Palais des Beaux Arts de Lille

. Louis-Désiré-Joseph Donvé, *Autoportrait*, Fin XVIII^e siècle, Palais des Beaux Arts de Lille

. Jean-Baptiste Wicar, *Autoportrait en costume de fantaisie*, Huile sur toile, Palais des Beaux Arts de Lille

. Carolus Duran, *Le Baiser*, 1868, Huile sur toile, Palais des Beaux Arts de Lille

Portraits charge

. Francisco de Goya, *Les vieilles*, 1808-1812, Huile sur toile, Palais des Beaux-Arts de Lille

La peinture d'histoire

PROPOS

La peinture d'histoire a longtemps été considérée comme la forme artistique la plus ambitieuse et la plus accomplie. Elle est le genre noble et supérieur, abordant de grands sujets, d'une grande manière et dans un grand format. Elle culmine dans la hiérarchie des genres codifiée par André Félibien en 1667 (préface des conférences à l'Académie royale de peinture). Elle surclasse le portrait et plus encore le paysage, la scène de genre et la nature morte parce qu'elle est plus exigeante en conception, en invention et en érudition.

Qu'est-ce que la peinture d'histoire ? On imagine qu'il pourrait s'agir de scènes de batailles, de l'évocation de faits illustres ou d'un passé glorieux de l'histoire nationale. Mais plus qu'une mémoire, c'est d'abord un récit.

Jouer n'est pas raconter :

Le sujet de la peinture d'histoire est plutôt représenté que raconté. Il est ce qu'on découvre à la vue et non ce qu'on apprend par la narration. On ne raconte pas, on expose l'évènement par une mise en forme, une mise en scène, une « écriture » scénique. C'est ce qui caractérise la peinture d'histoire depuis Alberti et la théorie humaniste de la peinture (15^{ème} siècle). C'est une peinture littéraire qui aborde son sujet comme une dramaturgie.

Parmi les sources, l'histoire sainte occupe une place de choix. Dans le tableau *Les Pèlerins d'Emmaüs* peint par Jean Restout pour l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, on est confronté à une scène de repas sacré tirée de l'évangile selon saint Luc, un épisode confirmant la Résurrection du Christ. Dans ce tableau, l'essentiel de ce qu'il faut voir est dans la gestuelle du Christ et l'attitude des deux pèlerins, ses anciens disciples. Les yeux levés, il rompt le pain alors qu'une clarté irréaliste vient l'envelopper. A ce geste, ils le reconnaissent alors même qu'il disparaît. L'un reste pétrifié d'étonnement et l'autre, confus, se met à prier. Ils avaient douté comme bien des disciples de Jésus à sa mort ; ils retrouvent alors l'espoir et le salut. Tel est le sens symbolique que révèle la mise en scène du récit biblique : pour sortir de la nuit d'incrédulité et ne pas s'abandonner au désespoir, il faut se fier à Dieu. La représentation de cet épisode édifiant de l'histoire religieuse est concentrée sur l'action et l'éloquence des gestes.

Comme au théâtre :

L'imaginaire scénique nourrit la représentation de l'histoire. Dans ce parfait modèle de la peinture d'histoire qu'est le *Bélisaire demandant l'aumône* par David, tout nous ramène à la tragédie classique. Il y a d'abord ce grand sujet chargé d'édification morale : la disgrâce de Bélisaire, cet officier byzantin, prestigieux et intègre confronté à l'ingratitude des princes. David s'est inspiré de la réécriture épique du général Bélisaire par Marmontel pour en faire un héros de légende déchu. Il y a également le format imposant (288 X 312cm) qui permet de traiter les personnages à l'échelle réelle : les protagonistes du drame sont ainsi présents devant nous comme sur une scène de théâtre. Pour souligner cette impression, David recommanda que son tableau fût disposé à la hauteur exacte de la ligne d'horizon d'un spectateur assis au théâtre. Plus tard, dans l'immense tableau dédié au couronnement de l'empereur Napoléon, David représentera 200 figures grandeur nature ; ce qui inspirera cette réflexion à Napoléon : « On marche dans le tableau ». Et puis il y a le dialogue gestuel des personnages, leur dignité, l'insistance du jeu d'expression et l'émotion produite dans un moment dramatiquement fort. David traite l'histoire tragique, il veut « émouvoir et instruire » en suscitant l'exaltation des passions et en soulevant la question de la nature humaine.

La mythologie est également une source de la peinture d'histoire et Médée, le sujet par excellence de la tragédie. Grande figure de la mythologie, héroïne légendaire au destin dramatique, elle ne pouvait manquer au répertoire de la grande peinture d'histoire. Dans *Médée furieuse* de Delacroix, elle est la mère diabolique qui, contre toute loi de la nature, s'apprête à tuer ses enfants. Un double infanticide d'une femme offensée pour frapper au cœur son époux Jason. C'est le paroxysme de la violence ; on retrouve le tragique et le pathétique du drame romantique. L'œuvre de Delacroix pose la question des limites du représentable.

Le genre anecdotique :

Le genre héroïque de la peinture d'histoire destiné aux églises et aux palais est une peinture monumentale faite pour susciter de nobles émotions, pour dépasser le cercle étroit de l'intérêt privé, pour se détacher du commun. Le grand format, doté de figures de grandeur naturelle, exprime parfaitement le genre noble et supérieur. Mais une autre écriture de l'histoire apparaît qui se satisfait d'une représentation miniature. Elle s'intéresse à la petite histoire en cultivant le goût du détail et du particulier.

Le Triomphe de Marat de Louis Léopold Boilly appartient à cette peinture de genre historique qui s'est beaucoup développée au 19^{ème} siècle pour un public entiché d'histoire nationale. Tout au long du 19^{ème}, les frontières sont floues entre le genre anecdotique et la peinture d'histoire, au grand dam des partisans du grand genre (catégorie qui restait malgré tout le sujet par excellence du prix de Rome). Cette acclamation de Marat est un sujet abordé à l'occasion d'un concours lancé en 1794 pour illustrer les pages les plus glorieuses de la révolution. On est dans la salle des pas perdus du Palais de Justice où Marat est acquitté. Aucune théâtralisation, Marat n'est pas le héros inspirateur, il n'est pas le centre du tableau. C'est une scène de foule comme Boilly les aime. L'attention est portée sur l'évènement dans sa simplicité ; un évènement vu de loin, sans interprétation. Il n'y a pas de construction symbolique de cet évènement, il reste un fait divers. En chroniqueur de la vie parisienne, Boilly traite l'histoire comme les vies en minuscules.

L'Après dînée à Ornans de Gustave Courbet est une autre forme d'irruption de la peinture de genre dans la peinture d'histoire. Cette humble compagnie des proches de Courbet qui relève d'une scène de vie banale est investie du grand format. C'est une provocation pour le jury du salon officiel, cette institution révéralant la hiérarchie des genres. Courbet affirme le prosaïsme de la scène, en privilégiant un moment insignifiant de la vie (le repos, la détente). Il n'y a pas de narration stricte, encore moins d'intention morale et surtout l'action est inexistante. Il nous invite à partager l'intimité d'une scène simple, à adopter un instant son regard sur la vie. Et pourtant, paradoxalement, il transforme cet après-dîner en événement historique de par la monumentalité donnée au sujet et aux personnages. Il permet à cet instant de vie campagnarde dépasser à la postérité.

Une peinture militaire, gazette de l'histoire :

La peinture militaire diffère de la noble peinture d'histoire par sa moindre érudition, son penchant à la chronique et son goût des sujets d'actualité. Au lendemain de la défaite de Sedan, les épisodes de la guerre franco-prussienne de 1870 sont très en vogue chez les peintres d'histoire et trouvent un écho favorable auprès de l'opinion française et des pouvoirs publics. Loin des scènes de bataille du Second Empire, où le premier plan est occupé par l'empereur et ses généraux, ces nouvelles scènes militaires consacrent le soldat anonyme et le peuple. Elles activent le sentiment national, renforcent l'idée de revanche. *Les Prisonniers de guerre* de Jacques Lalaing sont dans la même veine que le célèbre tableau patriotique d'Alphonse de Neuville : *Les Dernières cartouches*. Dans un format imposant, avec un réalisme documentaire précis et dans une facture académique, il illustre le drame humain de la défaite et salut le courage du soldat français. Devant le grand mur crevassé de leur geôle, cinq prisonniers de guerre prostrés, abandonnés, désespérés, ne croient plus à rien sauf à l'honneur ; l'effondrement militaire et moral est à son comble. Misère et patriotisme, deux mots qui pourraient servir de légende à cette scène.

PISTES HISTOIRE DES ARTS

Histoire des arts/second degré :

Arts, mythes et religion :

La perfection, la noblesse de la peinture d'histoire s'accordent aux grands sujets de la Bible. Que met en scène la représentation classique entre les épisodes bibliques et la signification morale chrétienne ?

L'inspiration mythologique est foisonnante et variée dans l'art. Comment la grande peinture d'histoire l'aborde-t-elle ?

Arts, création, cultures :

Le paragone est une comparaison, un parallèle établi entre les arts. Les prémices sont dans la conception d'une peinture à finalité narrative : la peinture d'histoire littéraire définie dans la théorie humaniste de l'art. C'est la doctrine de « l'ut pictura poesis » qui est déterminante dès la Renaissance. La formule empruntée à Simonide « La peinture est une poésie muette, la poésie est une peinture parlante » résume l'idée. Ainsi la peinture d'histoire est de l'ordre du discours et elle suit les règles de la rhétorique. La primauté du sujet devient son credo. Au 17^{ème} siècle, la tragédie et la peinture d'histoire sont unies dans un rapport d'émulation réciproque. Quel est le rôle de l'analogie entre les arts dans la formation de la peinture d'histoire ?

ŒUVRES EN RAPPORT

Pierre Paul Rubens, *La descente de croix*, 1616-17
Jacques Louis David, *Bélisaire demandant l'aumône*, 1780
Eugène Delacroix, *Médée furieuse*, 1838
Louis Léopold Boilly, *Le Triomphe de Marat*, 1794
Gustave Courbet, *L'Après-dînée à Ornans*, 1849
Jacques Lalaing, *Les Prisonniers de guerre*, 1883

La sculpture du XIXe siècle

PROPOS

Impressionné à l'entrée de la galerie par la monumentalité du *Chevalier errant* (1878) d'Emmanuel Frémiet, œuvre inspirée par *La légende des siècles* de Victor Hugo, notre regard retrouve à la suite du parcours cette impression d'uniformité propre à la sculpture du 19^{ème} siècle. La sculpture offre moins de variété que la peinture. Elle a cette «*grâce austère qui est le suprême caractère de la beauté*» comme il était dit de la statuaire antique. Cet art est d'accès difficile: on peine à discerner la singularité des œuvres. Les points de doctrine qui séparent le néo-classicisme du romantisme ou de l'éclectisme sont moins familiers au spectateur d'aujourd'hui.

Un art institutionnel:

La sculpture est fortement liée aux commanditaires: les matériaux mis en œuvre (marbre, bronze...) nécessitent un apport financier conséquent et les projets peuvent prendre une ampleur monumentale. Le sculpteur reste dépendant de la commande publique et les conventions du genre, le goût académique des salons officiels, entravent sa liberté d'expression. Au regard de la peinture, la sculpture est un art institutionnel. L'artiste doit se conformer davantage au système des Beaux-Arts et à la tradition académique. Il doit en accepter les règles pour obtenir les faveurs du public et de la critique. Il est rare que ceux qui évoluent en marge obtiennent le succès d'un Rodin (ils en restent plutôt à un art confidentiel comme les sculptures satiriques de Daumier en son temps). L'abondante statuaire publique qui orne les monuments civiques, hommage de la nation aux grands hommes, adopte résolument la forme du portrait vertueux. Le *Balzac* de Rodin (1896) met à mal ce type de portrait officiel en adoptant un modelé mordant pour suggérer l'énergie créatrice de l'écrivain.

La tradition du beau:

Le système des Beaux-Arts, fort de l'héritage néo-classique perpétue dans le siècle la tradition du beau idéal. Au-delà de l'imitation de la nature, l'artiste cherche à sublimer le beau naturel. Il veut exprimer une beauté supérieure en s'élevant du particulier au général. C'est le nu académique, grand sujet de la sculpture qui a le privilège du beau. La noblesse du sujet, la vraisemblance anatomique, la qualité et la variété des expressions, la grâce des attitudes et tout ce qui peut tendre vers plus de perfection doit élever et charmer le spectateur. Les références de l'excellence plastique, c'est le modèle antique que les jeunes sculpteurs, pensionnaires de l'Académie de France à Rome, étudient bien plus que les peintres.

Belle sous tous les angles, dans la continuité et l'élégance des lignes et dans le dialogue avec la lumière, la sculpture doit satisfaire la délectation esthétique. Le public bourgeois du XIX^{ème} siècle adhère à cet éveil de la sensibilité, gage de distinction sociale.

Des sculpteurs-modeleurs:

Au 19^{ème} siècle, dans la grande majorité des cas, le sculpteur est un modelleur qui invente dans la terre malléable les formes à reprendre dans le matériau noble (le marbre, le bronze, la terre cuite). Le modelage est la technique privilégiée parce que plus rapide, plus pratique, acceptant le repentir et plus nuancée dans l'expression. Ainsi, le cœur du travail du sculpteur est plutôt la conception et le façonnage du modèle que l'exécution finale. Pour *Le Prince impérial et son chien Néro*, Carpeaux confie la réalisation en marbre à un praticien expérimenté, Victor Bernaerts, pour reproduire son modèle initiale en plâtre. En règle générale, l'œuvre était présentée au salon dans ses dimensions d'origine, en plâtre ou en marbre puis elle était éditée dans différents matériaux dont le bronze. La deuxième moitié du 19^{ème} siècle voit se développer l'industrie du bronze d'art et la sculpture d'édition. La production des fondeurs-éditeurs accompagne l'essor du goût bourgeois en multipliant les copies au format réduit (demi-taille, quart de taille...) mieux adaptées aux intérieurs haussmanniens. Pour les sculpteurs sous contrat avec les grandes maisons d'édition (comme la maison Barbedienne) c'est un nouveau moyen de prospérer et une alternative aux trop sélectives commandes officielles. Emmanuel Frémiet dirigea lui-même une entreprise de fondeur pour l'édition de ses œuvres. Jean-Baptiste Carpeaux remit la direction de l'atelier de fabrication et d'édition à son frère. Le perfectionnement de la taille avec mise-aux-points permet de confier sans crainte le façonnage aux praticiens sans risque de réinterprétation.

L'éclectisme à l'honneur:

Avec l'écroulement de l'Empire en 1870, l'idée d'une décadence de l'académisme se renforce (la réforme de l'École des Beaux-Arts en 1863 par Napoléon III l'annonçait). On dénonce les dangers de l'art académique: son archaïsme, son conformisme artificiel, la reprise de poncifs et la répétition de soi-même. Le goût de l'anecdote trahit une altération de l'esprit classique. Un érotisme de moins en moins dissimulé introduit la frivolité dans le nu académique. Les Bacchantes sont le sujet de prédilection de cette esthétique sensuelle. Dans *La Bacchante couchée* (1892) de Moreau-Vauthier, la contorsion du corps évoque sans réserve les spasmes du plaisir. Autre fléchissement: le compromis entre le beau-idéal, inspiré de la sculpture antique et la fidélité au réel (l'étude du corps nu) se déséquilibre, au point d'utiliser comme document d'étude, la photographie (Falguière). Une polémique ressurgit chaque fois qu'une sculpture affiche une fidélité au réel qui outrepassé les limites de la tradition académique. Le sculpteur est immédiatement suspecté d'insérer des fragments moulés sur nature, directement dans son œuvre. Dans *La Femme piquée par un serpent* (1847) d'Auguste Clésinger, l'empreinte du modèle vivant est perceptible et la probité de l'artiste est mise en doute.

Cet amalgame, ce mélange d'influences se retrouvent dans la réappropriation des styles historiques qu'offre l'éclectisme. Néo-renaissance, néo-baroque, on multiplie les références aux créations des siècles passés. C'est une adaptation de l'académisme au goût du jour. Ainsi l'essor des études historiques et des romans d'histoire au milieu du siècle inspire de nouveaux sujets qui sont tirés d'un passé national qui avait été longtemps délaissé au profit de l'antiquité. Le héros gaulois *Camulogène* (1872) d'Eugène Lequesne détrône le *Spartacus brisant ses liens* (1847) de Denis Foyatier. Ces sujets d'histoire nationale s'accordent mieux aux préférences du public pour l'anecdote, le romanesque, l'imaginaire et la redécouverte de l'histoire nationale. L'éclectisme peut également être apprécié comme une maturation de la sculpture du 19^{ème} siècle. En se nourrissant sincèrement d'un héritage culturel plus ouvert, il propose une recherche revitalisée de la perfection en art.

Le portrait: reflet des valeurs bourgeoises.

Le portrait offre à la bourgeoisie l'occasion d'exprimer son image triomphante. Qu'ils soient publics ou privés, ces portraits rendent compte de la position sociale du modèle, autant que de son apparence. On y décèle l'amour de la réussite et de la prospérité financière, la fierté du succès par le mérite personnel. La galerie historique d'ancêtres prestigieux fait place aux portraits de la famille. Le bourgeois ne peut se prévaloir d'une lignée prestigieuse, il se construit une image pour la

postérité.

Le portrait en pied du *Prince impérial et de son chien Néro* (1866, plâtre) de J.-B. Carpeaux rompt avec la tradition de l'enfant princier déguisé en petit roi. Le filon mythologique est aussi ignoré : pas de Bacchus ou d'Hercule-enfant (par contre, Clésinger offre une effigie d'Hercule-enfant étranglant les serpents à l'occasion de la naissance du Prince impérial en 1857). Carpeaux préfère la sobriété et la familiarité d'un enfant en costume de ville, sans accessoire officiel et en compagnie de son chien. Le portrait est attendrissant, loin du *Louis XIII enfant* que Rude réalise en 1842 où apparaît, sur un piédestal imposant, un jeune souverain empreint de dignité. L'aimable jeune prince de Carpeaux deviendra une icône impériale ranimant la popularité du Second Empire. Encouragées par l'empereur, les éditions se multiplient dans tous les formats pour décorer les ambassades, les ministères, les préfectures et les salons privés. Ce portrait d'apparence familière et douce si conforme aux nouvelles mentalités apparaît finalement comme une image de propagande politique.

PISTES HISTOIRE DES ARTS

Histoire des arts/ 1^{er} degré

La statuaire: quel héritage par rapport aux sculptures antiques?

Ruptures et continuités dans les formes, dans les fonctions de la statuaire publique.

Quelles figures sont mises en avant dans les portraits sculptés au cours du temps? Souverains, ecclésiastes, hommes de sciences, de lettres, bourgeois, chefs d'entreprise, dirigeant, etc.

Quelle forme la sculpture prend-elle par rapport au modèle: ressemblance, allégorie, réalisme, etc?

S'interroger sur la statuaire de la 3^e République qui parsèment les villes.

Quels partis-pris plastiques ? Pour quels messages civiques et républicains?

Histoire des arts/ 2^e degré

Arts, création, cultures :

La sculpture comme création d'atelier (la collaboration de nombreux praticiens).

Particularité de la sculpture : l'édition, les copies et l'original en sculpture.

Arts, états, pouvoir :

La sculpture du 19^{ème} siècle et l'affirmation de la culture bourgeoise.

La statuaire publique, le monument civique : l'hommage de la nation aux grands hommes. Quel est le rôle idéologique de cette « statuomanie » ?

Arts, mythes et religions :

La mythologie gréco-latine nourrit l'imaginaire créatif de la sculpture du 19^{ème} siècle. Elle est une référence classique recherchée, elle est également un héritage érudit antique vulgarisé pour le public bourgeois. Cet humanisme classique de la culture bourgeoise sert de modèle culturel pour l'école de la république à sa naissance. Protéiforme, la mythologie s'offre aux métamorphoses, au renouvellement, à l'invention. Elle donne lieu à une conception subtile de la création, méconnue aujourd'hui mais caractéristique de l'époque.

L'art funéraire : poser pour la postérité au cimetière du Père-Lachaise.

Arts, techniques, expression :

L'arsenal technique de la sculpture est particulièrement riche. On peut distinguer : le modelage (travail à la terre crue ou à la cire pour les petites figurines), la taille directe (souvent confiée à des praticiens-spécialistes), la fonte (confiée à des spécialistes artisans-bronziers), le moulage et les techniques de reproduction « mécaniques » à changement d'échelle pour l'édition.

Retrouver l'approche sensible d'une sculpture du 19^{ème} siècle. Examiner la sculpture selon divers points de vue, de près comme de loin (David d'Angers recommandait la vision d'ensemble, en prenant du recul, la sculpture doit garder toutes ses qualités). La règle absolue est que la sculpture doit être belle sous toutes ses formes. L'excellence plastique doit se retrouver dans la continuité de la silhouette et de la ligne. Observer le dialogue de la sculpture avec la lumière. Observer la qualité expressive de la pose et de la gestuelle (la dramatisation, le pathétique, l'expression des passions). Emouvoir et instruire, on retrouve dans l'académisme cette fin moralisatrice de l'art.

Arts, ruptures, continuité :

Néoclassicisme, romantisme, éclectisme, symbolisme, modernité : les différents courants de la sculpture au 19^{ème} siècle.

Rodin, le fragment comme forme achevée de la sculpture.

OEUVRES EN RAPPORT

Denis Foyatier, *Spartacus brisant ses liens*, 1830

James Pradier, *Satyre et Bacchante*, 1833

Ernest-Eugène Hiolle, *Narcisse*, 1868

Jean Antoine Idrac, *L'Amour piqué*, 1876

Auguste Rodin, *L'ombre*, 1898

Gustave Crauk, *Le baiser*, 1901

Céramiques**PROPOS****Préhistoire : l'apparition de la céramique sur tous les continents.**

Apparu en 1806, le terme céramique désigne l'argile cuite. La cuisson de ce matériau à 800°C entraîne sa vitrification, un durcissement inaltérable dont des premiers témoignages ont été retrouvés sur le site de Dolni Vestonice en Moravie. Datées de -30000 ans, ces statuettes modelées à probable vocation votives réclament, au delà de la découverte de cette propriété de l'argile, une maîtrise de la cuisson donc du four pour atteindre des températures élevées. Au paléolithique, des populations de chasseurs cueilleurs maîtrisent suffisamment la technique pour qu'apparaisse la poterie, branche de la céramique dévolue à la fabrication de récipients. Au Japon, il y a 14500 ans, la culture Jomon témoigne de cette pratique et le Sahara révèle d'importants foyers datés de -10000 ans où la poterie décorée se généralise au néolithique. 5000 ans avant JC, les civilisations du Moyen-Orient produisent des jarres d'un mètre de haut pour conserver le produit des cueillettes et des fours assez élaborés pour que s'observe au quatrième millénaire une production en série à Üruk (première grande ville de Mésopotamie). Les éléments de décors sont organisés en variant la répétition et l'alternance de motifs, empreintes ou éléments peints. Le tour lent, pour lisser les pièces précède l'invention, liée à la roue, du tour rapide dont témoigne la culture Majiayio en Chine, vers -3000 av JC.

L'évolution des productions méditerranéennes antiques

En Mésopotamie et en Égypte, des revêtements brillants à base de cendre ou de sels sont mis au point pour décorer de petites pièces. Vers -2100, le cuivre permet d'obtenir lors de la cuisson, un émail bleu turquoise caractéristique des céramiques. A la même période, les potiers mésopotamiens développent des procédés de glaçure qui permettent d'émailler des briques et des carreaux pour décorer les palais.

De Grèce antique, d'innombrables artefacts nous sont parvenus signés par les artisans. Offrandes aux dieux enterrées par les gardiens du temple, ces objets témoignent de la maîtrise artistique de ces civilisations dont les peintures fragiles ne sont pas arrivées jusqu'à nous. Les potiers développent la technique de l'engobe : un argile dilué appliqué sur la surface de la poterie que la cuisson à 1000°C transforme en vernis imperméabilisant. 2000 ans avant JC, les Crétois ont obtenu par enfumage un vernis noir qui fera la gloire de la Grèce classique où le décor géométrique envahit toute la pièce 1000 ans avant JC. Vers -800 apparaissent des représentations humaines ou animales qui s'intègrent au décor. Par incision dans le vernis noir pour retrouver l'ocre de l'argile, ces ornements sont appelés « à figures noires ». Vers -525, la quête du réalisme amène les potiers à mettre au point différents engobes chargés en fer avec lesquels des peintres tracent avec précision les détails en noir sur la poterie rouge, objet alors caractérisé comme « à figures rouges ».

Les Romains développent une production de masse aux ornements moulés caractérisés par un engobe rouge : la poterie sigillée, dont la production s'étale sur plus de cinq siècles. Vers l'an 80, certains fours sont d'un volume de 60 m³ et la maîtrise technique est telle que les propriétés plastiques et techniques des objets produits dans l'Empire sont communes à tous les foyers de production malgré la diversité des argiles. Selon les usages de la table et les moyens dont on dispose, la vaisselle rouge était réservée au service des plats, la poterie jaune à la conservation des liquides et la noire à leur service, la céramique grise dévolue aux usages culinaires. Cette dernière continuera à être utilisée après la chute de l'Empire romain, sous les Mérovingiens.

L'antiquité sur d'autres continents

Avec une quinzaine de couleurs différentes d'engobes, la variété des productions Nasca se distingue durant les premiers siècles en Amérique du Sud. La Chine recèle des argiles spécifiques dont les spécificités, combinées à l'ingéniosité de ses potiers, assurent rapidement à ses civilisations une suprématie dans le domaine de la céramique. Les fours découverts de la culture Yangshao (-5000 à -2000) à la culture Shang (-1751 à -1111) évoluent rapidement et permettent d'atteindre des températures élevées permettant la production de grès : céramique cuite à très haute température. Un système horizontal à flamme renversée apparaît sous les deux dynasties Zhou (-1046 à -256). Ce principe se généralise au travers deux grands types de fours orientaux produisant des grès à surface brillante. Le céladon est maîtrisé à la période des Printemps et des Automnes (-771 et -481 av JC) : ces céramiques spécifiques à la Chine se caractérisent par une glaçure translucide verte ou bleu-gris. Sous la Dynastie Tang (618-907 ap JC), les Céladons de Yue sont diffusés dans tout l'Orient, emblématiques de Bouddha, les premières porcelaines apparaissent dont les poètes célèbrent la blancheur et la pureté.

Moyen-Âge : une hégémonie des productions moyenne-orientales et chinoises.

En Occident, la chute de l'Empire Romain entraîne la rupture des voies de communication et disparition des grands ateliers au profit d'une poterie locale au Moyen-Âge, modelée plus que tournée. La terre vernissée réapparaît en France au Xe siècle, des carreaux bicolores ornent églises et château, de nouvelles formes utilitaires surgissent dont poêlons et pichets à pucier dans des gammes ocres et vertes. Les techniques antiques se perpétuent cependant au Moyen-Orient, un artisanat que favorise l'ascension fulgurante de l'islam à partir de l'Hégire en 622. Au fil des territoires conquis, les potiers islamiques synthétisent et perfectionnent toutes les techniques dont la céramique lustrée avec des glaçures à base d'oxydes

métalliques. Vers 900, le *Livre du Secret des Secrets* établit la première classification des substances utilisées et, en 1196, un chapitre du traité persan du *Livre des Joyaux* décrit toutes les techniques de céramique. Après avoir découvert le bleu de cobalt, l'important centre de production de Kashan perdure jusqu'au milieu du XIV^e siècle, les artisans iraniens mettent au point l'opacification des glaçures avec l'étain au IX^e siècle. Les techniques de l'émail lustré et de l'émail stannifère blanc, s'étendent dans tout l'Empire Ottoman par l'Égypte et l'Espagne où les ateliers de Malaga se développent au XIII^e s. Elles arrivent en Italie au XIII^e s. sous le terme de « majolique », mot d'origine ibérique. Proche de Florence, la ville de Faenza développe l'un des plus importants centres de production au XV^e siècle.

Sous les dynasties Song (960-1279), la céramique chinoise avait atteint des sommets de pureté de forme et de matière. Sous la dynastie mongole Yuan (1279-1368) la fabrique de porcelaine se généralise sous une forte demande des marchands arabes bien implantés depuis le IX^e s. Le terme européen apparaît en 1298 dans le *Livre des Merveilles* contant les voyages de Marco Polo. En important le bleu mahométhan (le cobalt), les céramistes chinois développent des décors blancs et bleus qui atteignent leur apogée sous dynastie Ming. Outre-Atlantique, une céramique plumbate se diffuse dans toutes l'Amérique du sud entre 1000 et 1400.

Les temps modernes : ruptures et continuités

Fascinée par les porcelaines chinoises, la cour ottomane sollicite ses artisans pour dépasser l'art Ming. Les ateliers d'Iznik qui se développent à la fin du XV^e siècle finalisent un nouveau type de céramique à partir de quartz broyé. Ils développent de nouvelles couleurs dans la recreation de motifs floraux chinois (pivoine, lotus) s'enrichissant progressivement de la flore turque (tulipes, œillets). L'incendie de la ville en 1605 favorise le déplacement de la production vers Istanbul où la *Mosquée Bleue* témoigne de cette gloire d'Iznik largement exportée en Occident avant que le Sultan ne s'en réserve l'usage exclusif en 1585.

En Europe, sous l'émulation florentine de la Renaissance, les ateliers de Faenza développent une grande diversité d'émaux et de motifs. La France favorise une faïence d'apparat destinée aux façades et pavements : le florentin Girolimo Della Robbia réalise en 1527 la façade du château de Madrid à Paris, chef d'œuvre inégalé en Europe disparu à la révolution ; le rouennais Masseot Abaquesne réalise aussi les pavements de très nombreux châteaux français. Au XVI^e siècle, des troubles motivent l'émigration d'artisans italiens qui essaient les techniques de Faenza en Europe : Lyon devient le premier grand centre de production français, suivi par Nevers et Rouen (1526) ; Anvers relance une production avant que ses potiers, à nouveau chassés par les conflits religieux, ne migrent vers Delft où la compagnie des Indes importe de nombreuses porcelaines chinoises. Les céramistes hollandais imitent puis adaptent les motifs bleus et blancs, innovent des techniques. A Lille, la première manufacture de Faïence apparaît en 1696, l'activité s'étend développant une typicité au travers des carreaux de revêtement (Hospice Comtesse) et des pots Jacquot. À la fin du XVI^e siècle, le Japon envahit la Corée qui excelle dans la production de céladons, elle en expatrie ses potiers qui dynamisent sa production. La pratique de la cérémonie du thé se généralise, codifiée par le Grand Maître Rikyū (1522-1591). Il commande un nouveau type de bol, plus dépouillé que les modèles chinois : le raku où son disciple Oribe réintroduit des coulées vertes sur un émail craquelé. La céramique chinoise atteint son apogée décorative sous l'empereur Qianlong (1736-1795), les chinoiseries étant essentiellement produites depuis des siècles pour l'exportation.

En 1685, Andréas Cassius divulgue la recette du précipité d'or qui permet aux faïenciers d'exploiter cette matière avec l'invention de la cuisson de petit feu : à 700°C, des émaux permettent de révéler une nouvelle palette de couleurs. En 1708, en Saxe, Friedrich Böttger découvre le secret de la porcelaine chinoise en ajoutant à l'argile du kaolin, présent naturellement dans les gisements orientaux. Quelques transfuges transportent la recette à Vienne en 1719, Venise en 1720, Berlin en 1751, Zürich en 1763 puis Nyon en 1781. Paul Hannong parvient à produire une porcelaine dure en 1752 à Strasbourg qui se distingue avec Marseille et Moutiers au sein de l'explosion de la faïence française au XVIII^e siècle dont plus de mille fabriques sont dénombrées. La Manufacture Royale de Vincennes est fondée en 1740, Louis XIV lui attribue des privilèges, elle se déplace à Sèvres en 1756 et produit de la précieuse porcelaine dès 1763.

Vers l'industrialisation des XIX^e au XX^e siècle :

Au début du XIX^e siècle, les ateliers de terre vernissée se raréfient de part la fabrication massive de porcelaine concurrencée par l'invention en Angleterre de la faïence fine en 1769 et de par le goût des classes aisées pour la faïence. Le peintre Jules Ziegler crée une fabrique de grès fin dans le Beauvaisis en 1834, Chapet issu de Sèvres crée de nouvelles techniques que met en œuvre Gauguin en 1886 et le sculpteur Carriès se consacre à la céramique dans les années 1880. A la fin du XIX^e siècle, l'industrialisation de la production entraîne à la fois la disparition de nombreux ateliers dont ceux de Lille tout en suscitant le désir d'artistes à s'y consacrer comme art. Les créations céramiques, adaptées aux transformations technologiques de la société sont diffusées par les expositions universelles comme la *Cheminée Russe*, réalisée par Mikhail Vroubel (1856-1910) présentée à Paris en 1900. L'Art Nouveau opère un renouvellement des formes : les frères Daum et l'école de Nancy, autour d'Emile Gallé, revisitent le végétal dans une création dynamique dont les principes s'épanouissent dans la céramique. Ces objets de luxe sont rapidement suivis par des pionniers de la modernité, d'une production industrielle la rendant accessible à tous. De grands magasins créent leurs ateliers qui diffusent l'Art Déco : le Printemps en 1912, les Galeries Lafayette et le Bon Marché en 1922.

Des styles régionaux sont cultivés au long du XIX^e siècle dans une poterie d'atelier à laquelle s'intéresseront les fauves au début du XX^e siècle, puis Miro, Picasso et Chagall à Vallauris à partir de 1846. Edouard Pignon y rejoint Picasso en 1951 et réalise des mosaïques monumentales comme Fernand Léger à Biot. Tout au long de son histoire, la manufacture de Sèvres aura sollicité la collaboration de nombreux artistes, dont Rodin ou Louise Bourgeois, cette tradition se poursuit dans la céramique contemporaine dont les techniques se développent au travers la recherche spatiale et les nanotechnologies notamment.

PISTES EN HISTOIRE DES ARTS

La céramique permet d'aborder, en histoire des arts, l'évolution de la vie quotidienne, d'interroger une collection d'objet au travers des itinéraires de production, des itinéraires techniques, des itinéraires plastiques, des itinéraires d'usage en lien avec le vécu de l'enfant (l'assiette de Rome à aujourd'hui, procédés de stockage, du feu à sa maîtrise).

Cet art permet de mettre en lumière, notamment, une culture mondiale au néolithique dans ses diversités, l'ancienneté du « made in china » et de la production de masse, les échanges économiques entre les civilisations, les arts de la table, et l'évolution de l'artisanat au Design au travers le processus industriel.

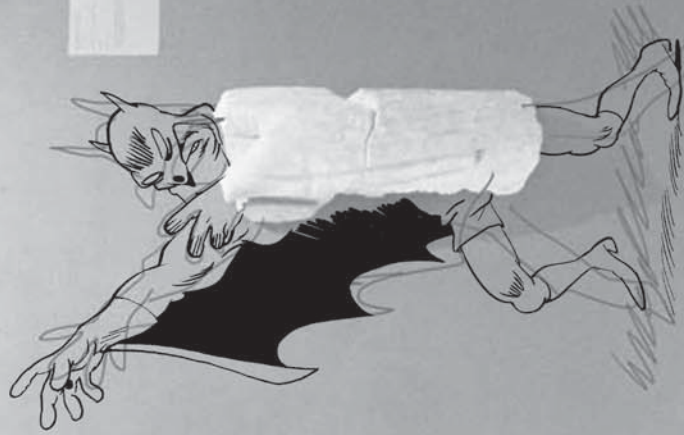
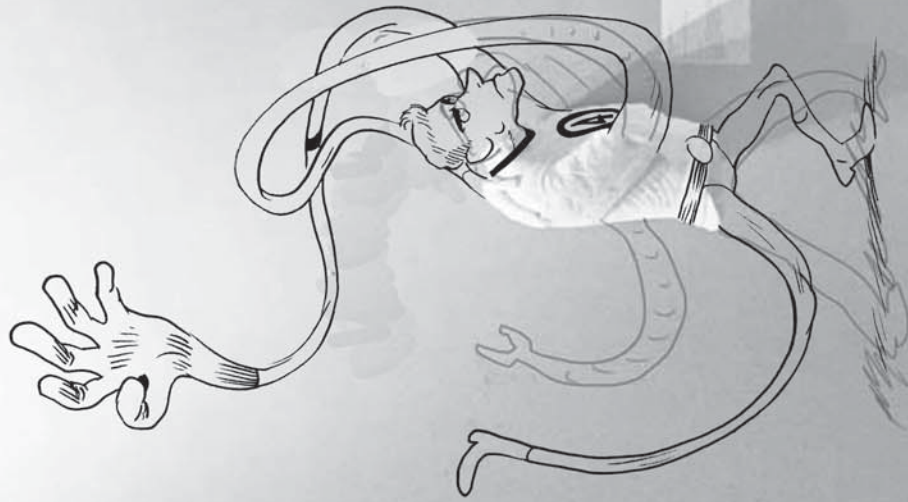
ŒUVRES EN RAPPORT

- **Coupe attique à yeux**, céramique à figures noires, Grèce, vers 510-530 av JC,
- **Albarelo**, faïence, Faenza (Italie), 1550
- **Boite à thé à décor chinois**, Delft (Pays-Bas), faïence, vers 1650-80
- **Plat**, Delft (Pays-Bas), faïence
- **Tulpière**, faïence à décor de grand feu polychrome, Delft (Pays-Bas), 1710-1724.

Tu
dessines
comme un
pied.



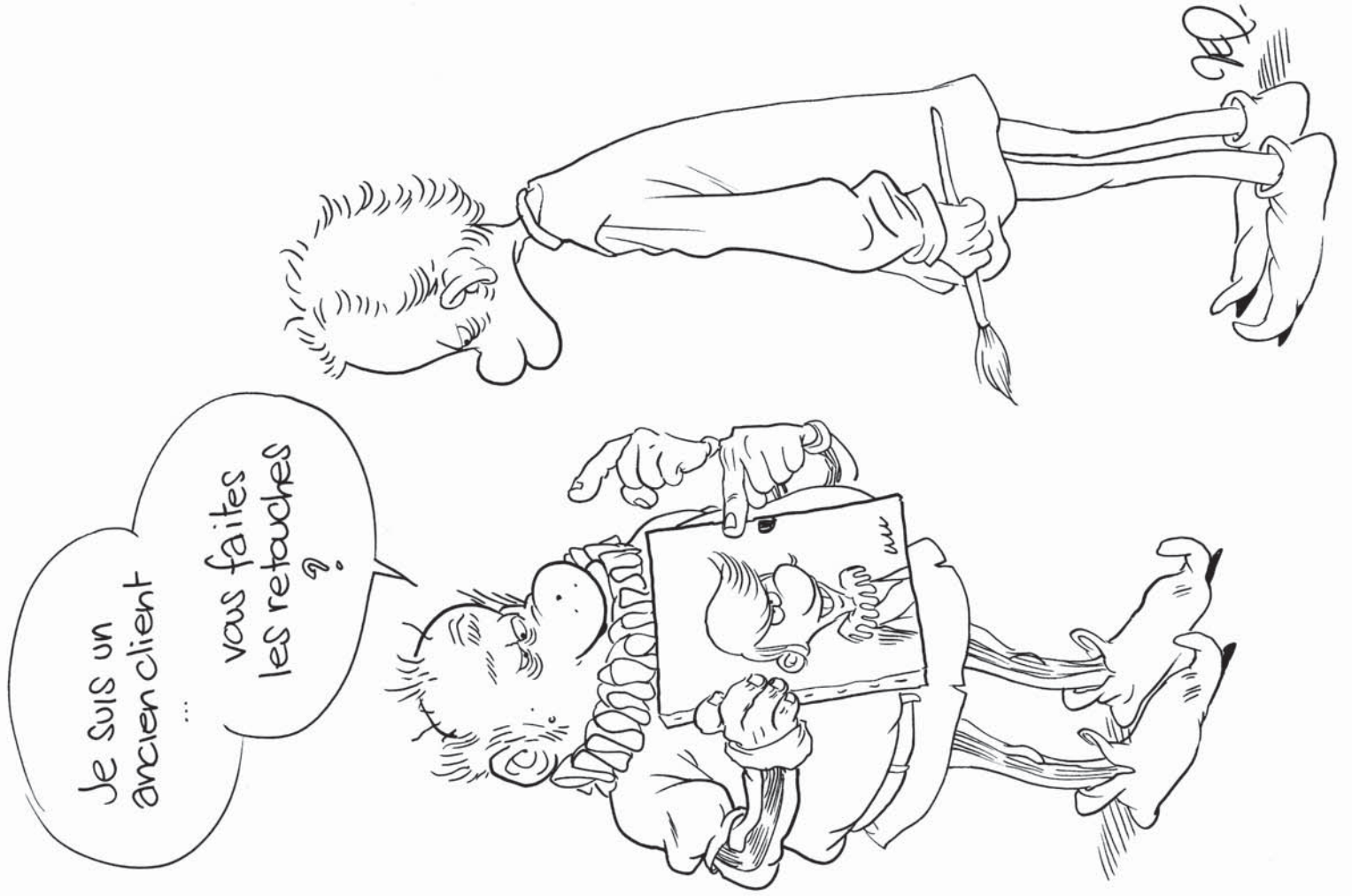
- Divinités nord-américaines
seconde moitié du 20^e siècle.

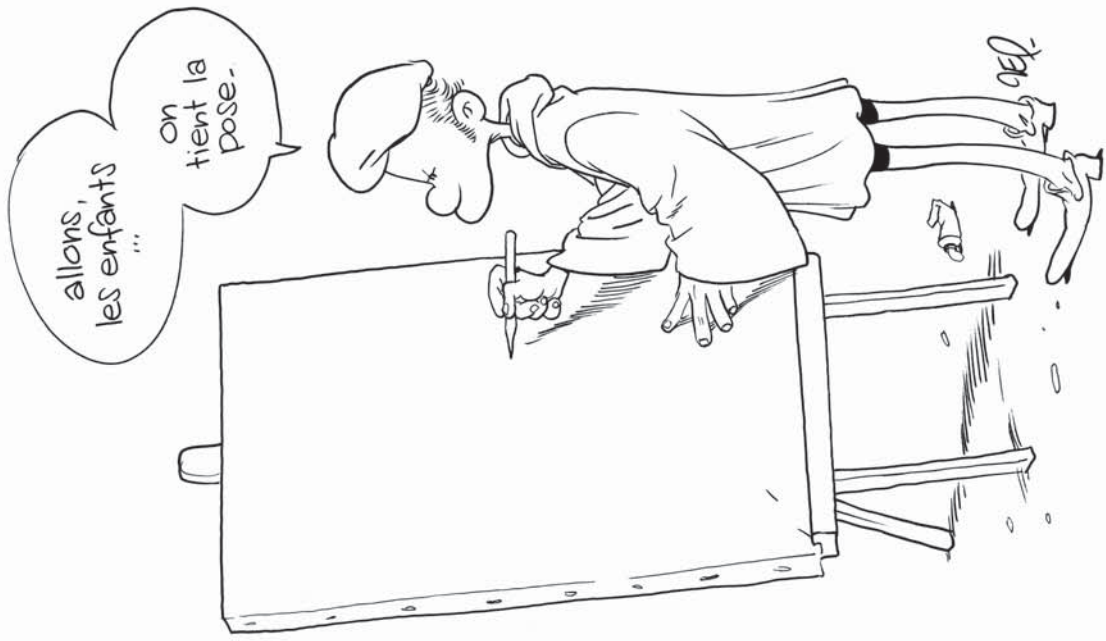


Passion Ville de la
Crucifixion - mille y du 19e siècle.
(on n'est toutefois pas certains qu'il
de la reconstitution de Grotte
de gauche (12) à gauche)

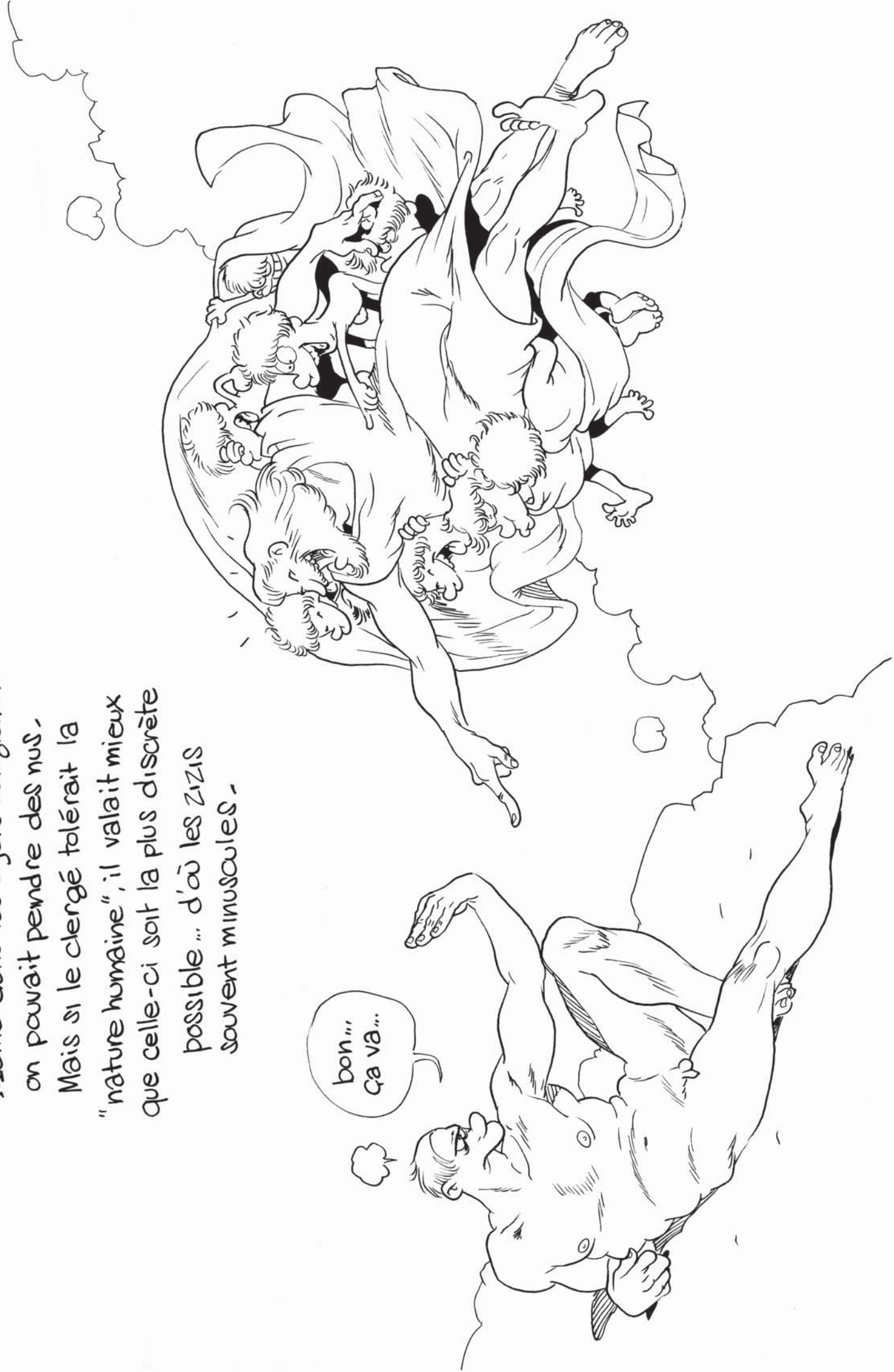


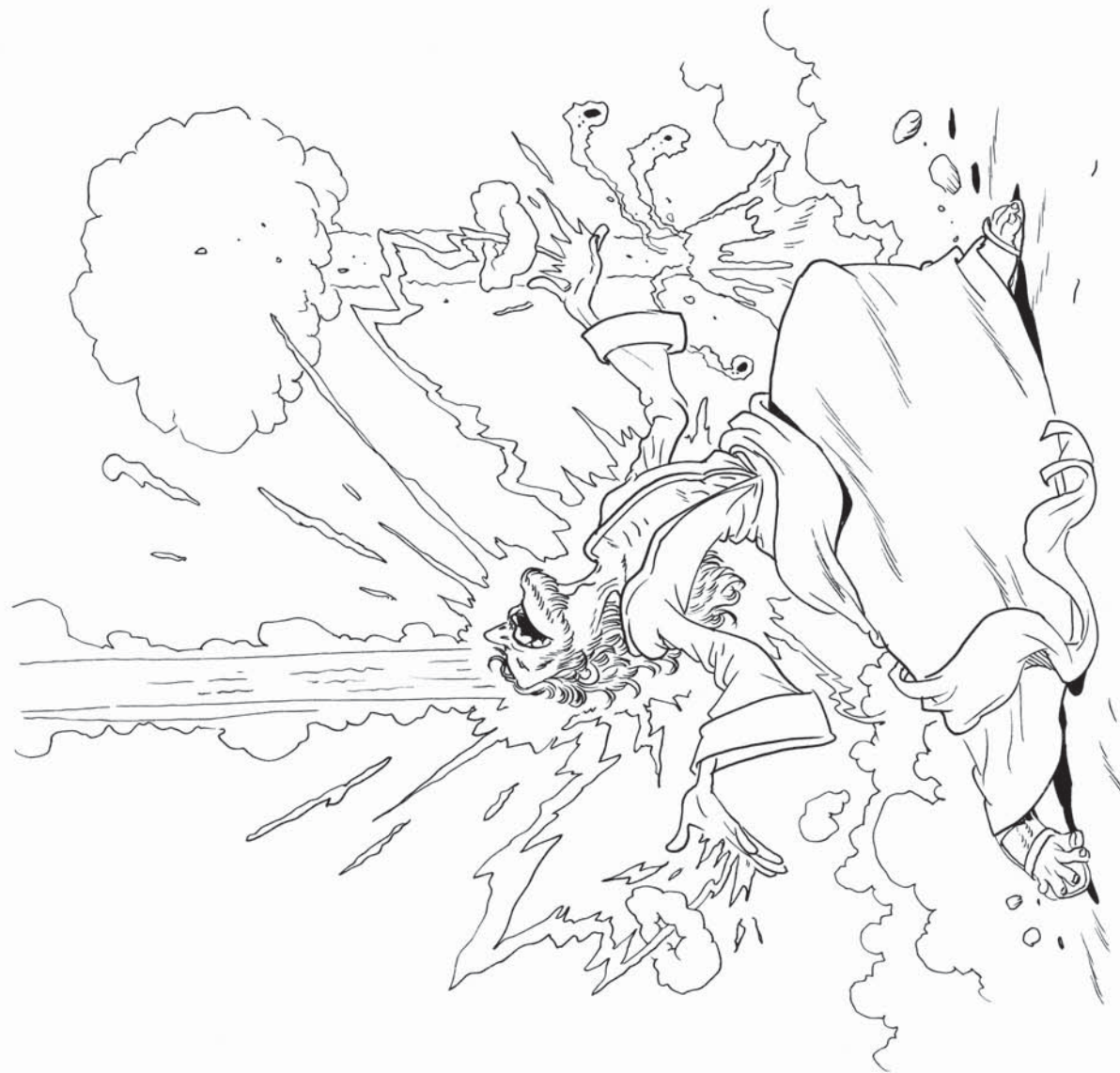
Au 16^e siècle,
300 ans avant l'invention
du smart phone, pour
faire un selfie, on
passait chez le peintre.





Même dans les sujets religieux,
on pouvait pendre des nus.
Mais si le clergé tolérait la
"nature humaine", il valait mieux
que celle-ci soit la plus discrète
possible... d'où les zizis
souvent minuscules.

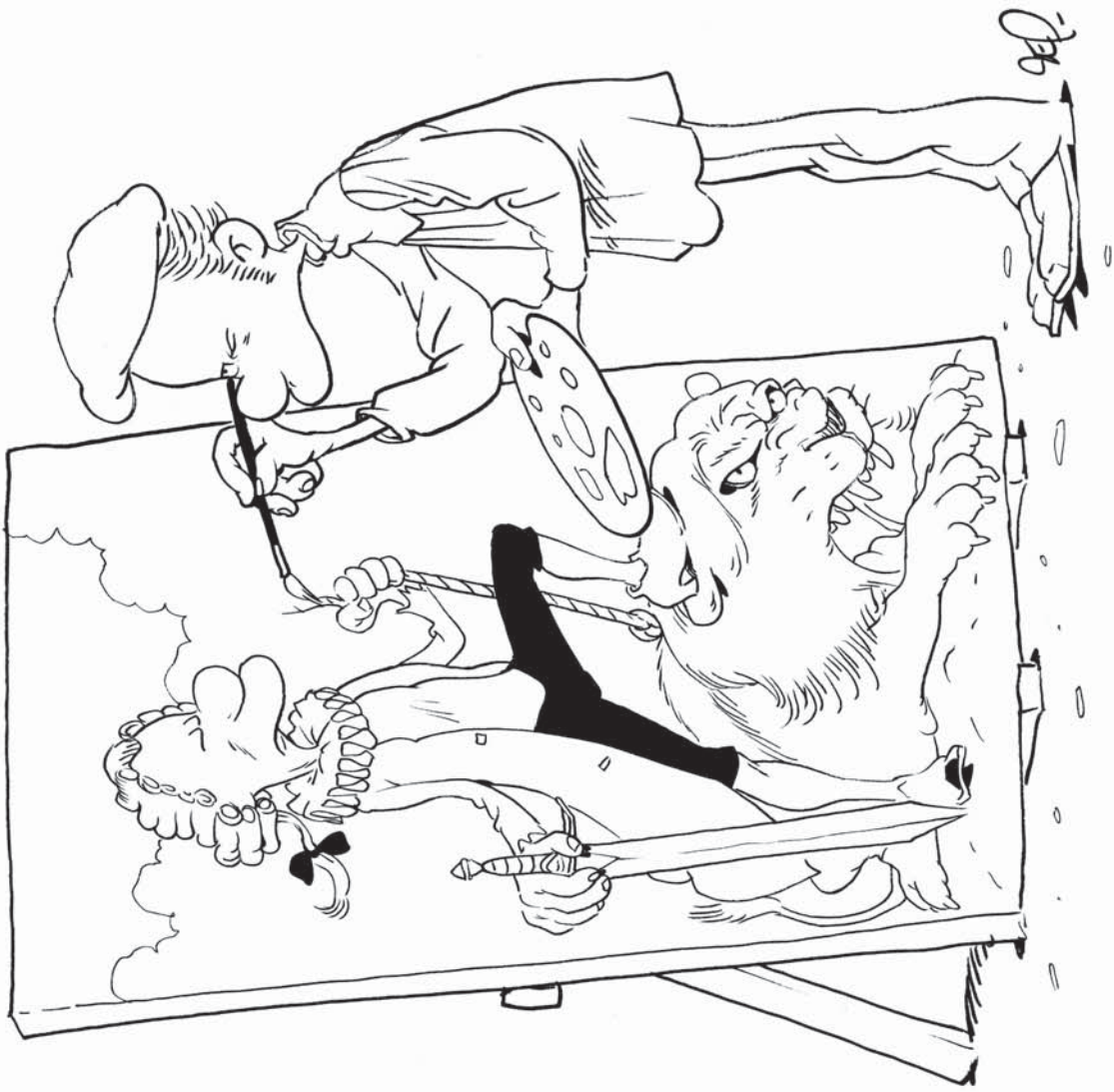




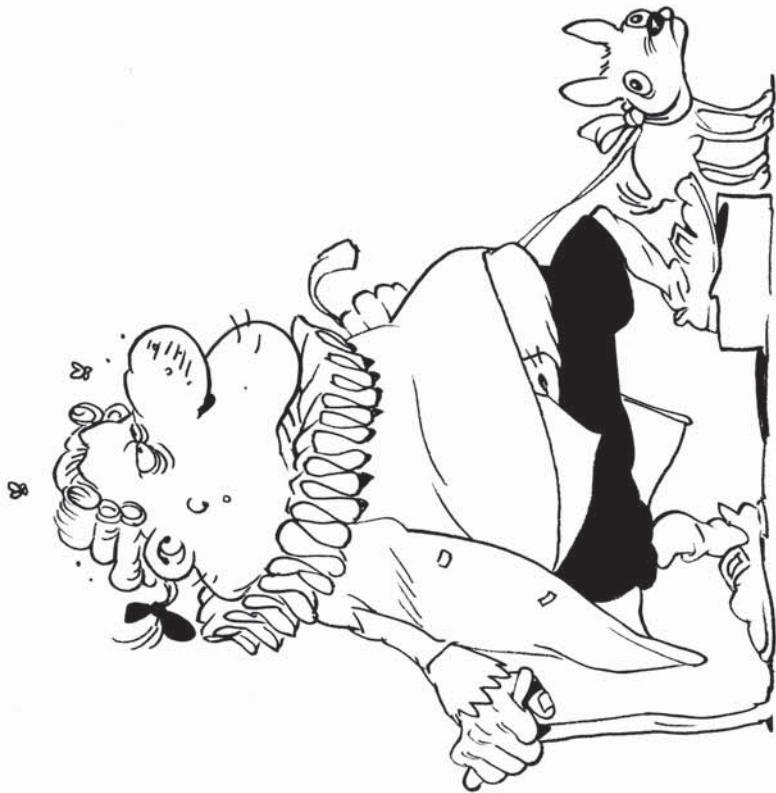
Illumination de Saint Paul par un peintre baroque.



Illumination de Saint Paul par un peintre protestant.



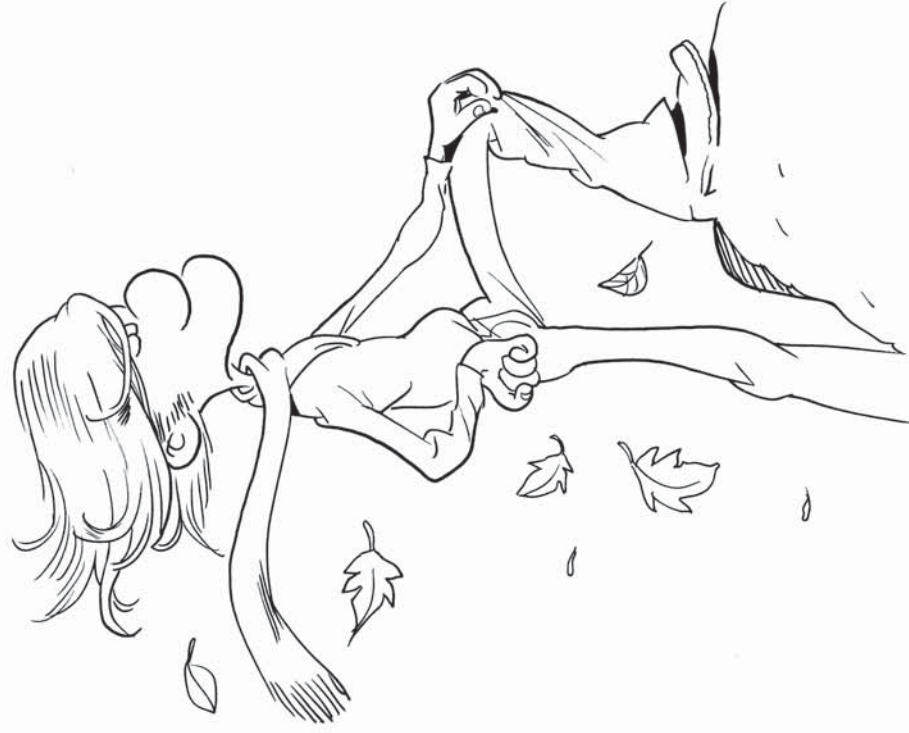
J'adore le
néo-classicisme !



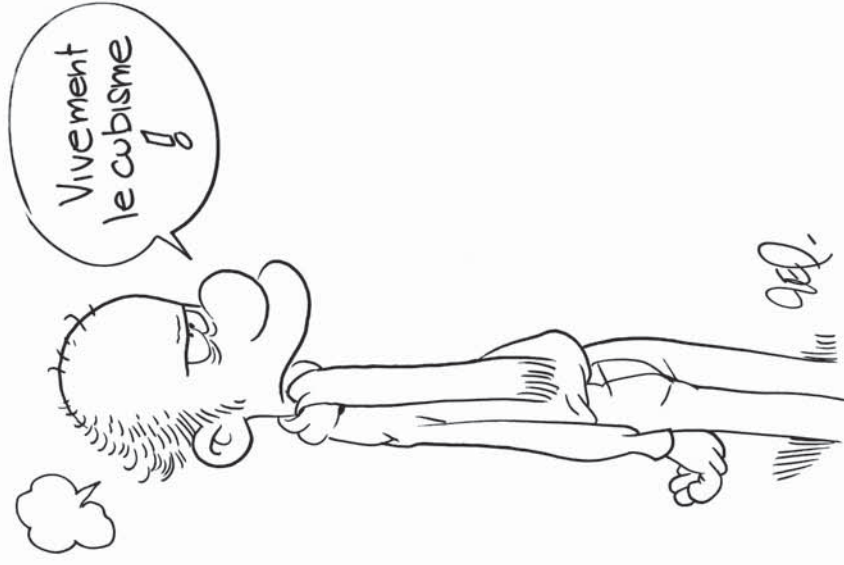
Au 19^e siècle,
à la suite du
néo-classicisme
arrive le Romantisme.
On enlève des muscles,
on ajoute du tourment
et beaucoup de
vent dans les cheveux.



modèle romantique



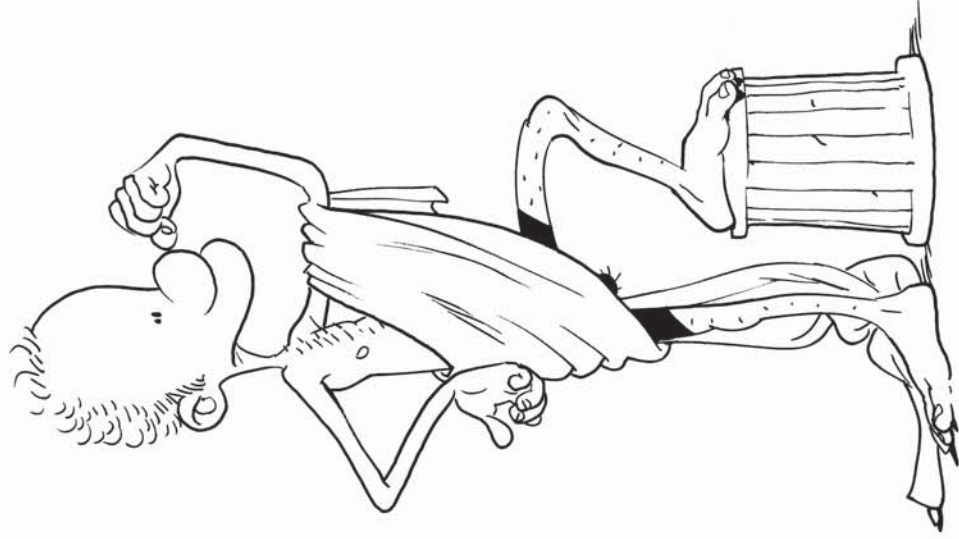
modèle n'ayant
aucun avenir dans
la peinture romantique.



100 ans après le siècle des lumières,
les artistes font un retour vers le
spirituel, les anges, les mythes,
le surnaturel...



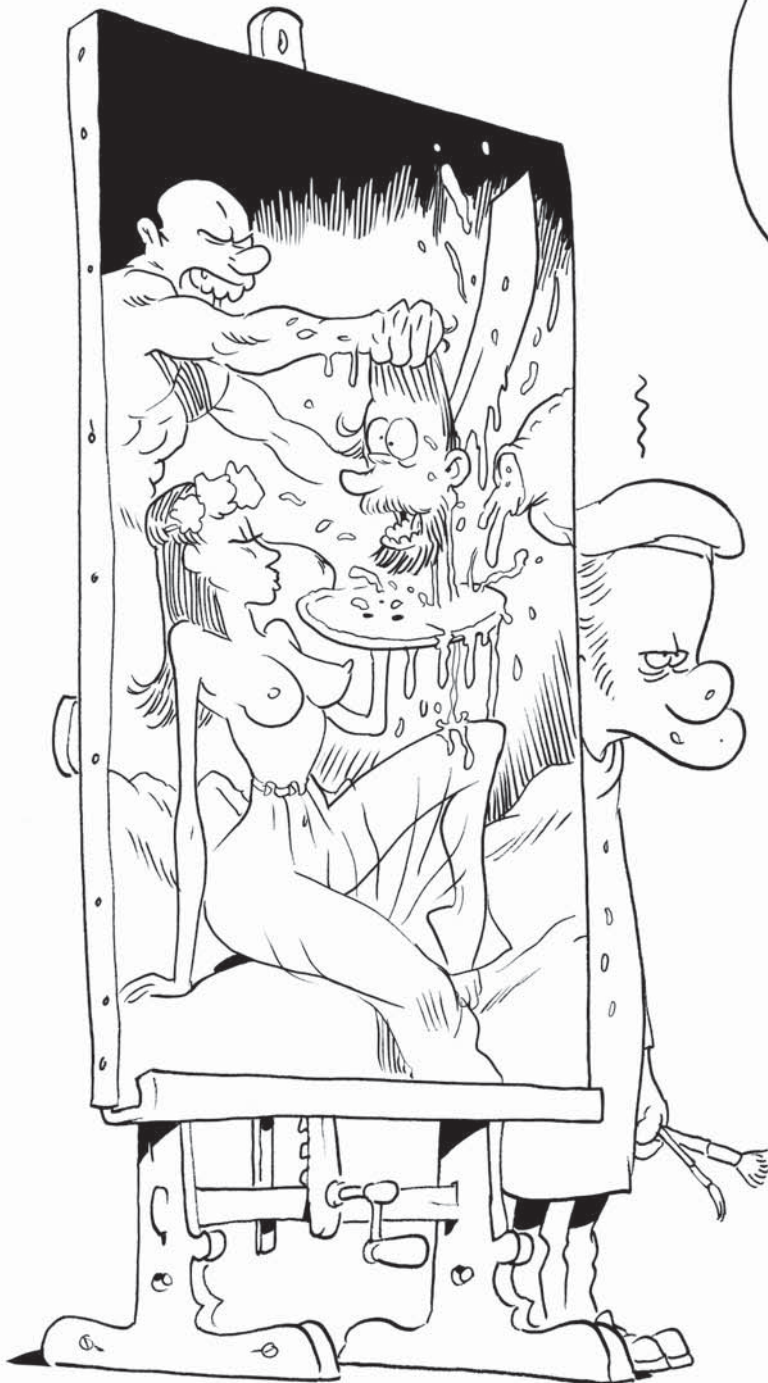
modèle classique



modèle symboliste

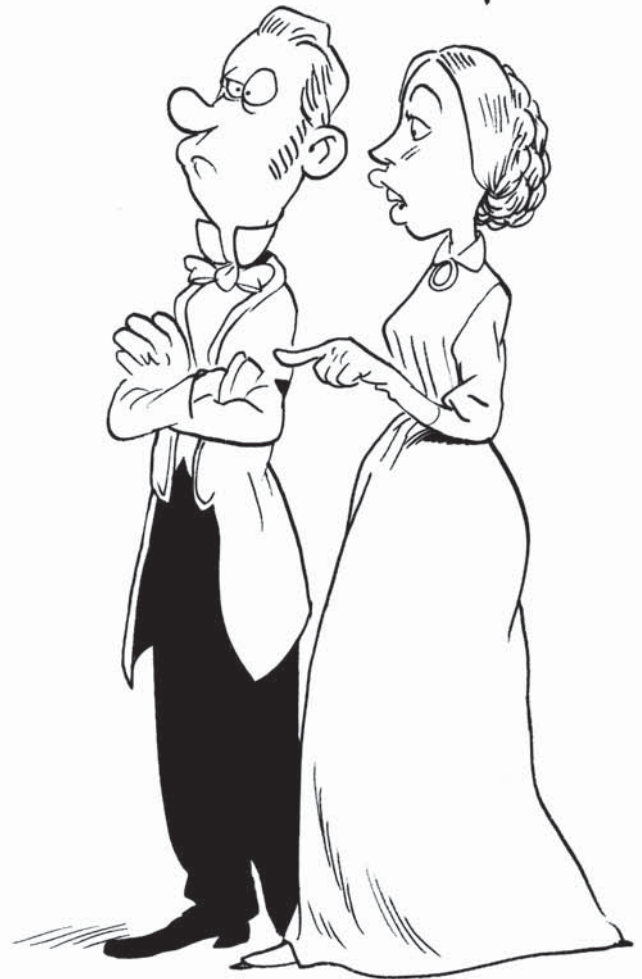


l'enfer de la peinture de salon :



pour finir,
on va plutôt le
mettre dans la
chambre des
enfants
'''

vous pouvez
ajouter des
petits lapins
?



Au 19^e siècle, les peintres impressionnistes
tentent de saisir le frémissement
de la nature. ★



FLAP FLAP FLAP FLAP FLAP FLAP FLAP FLAP

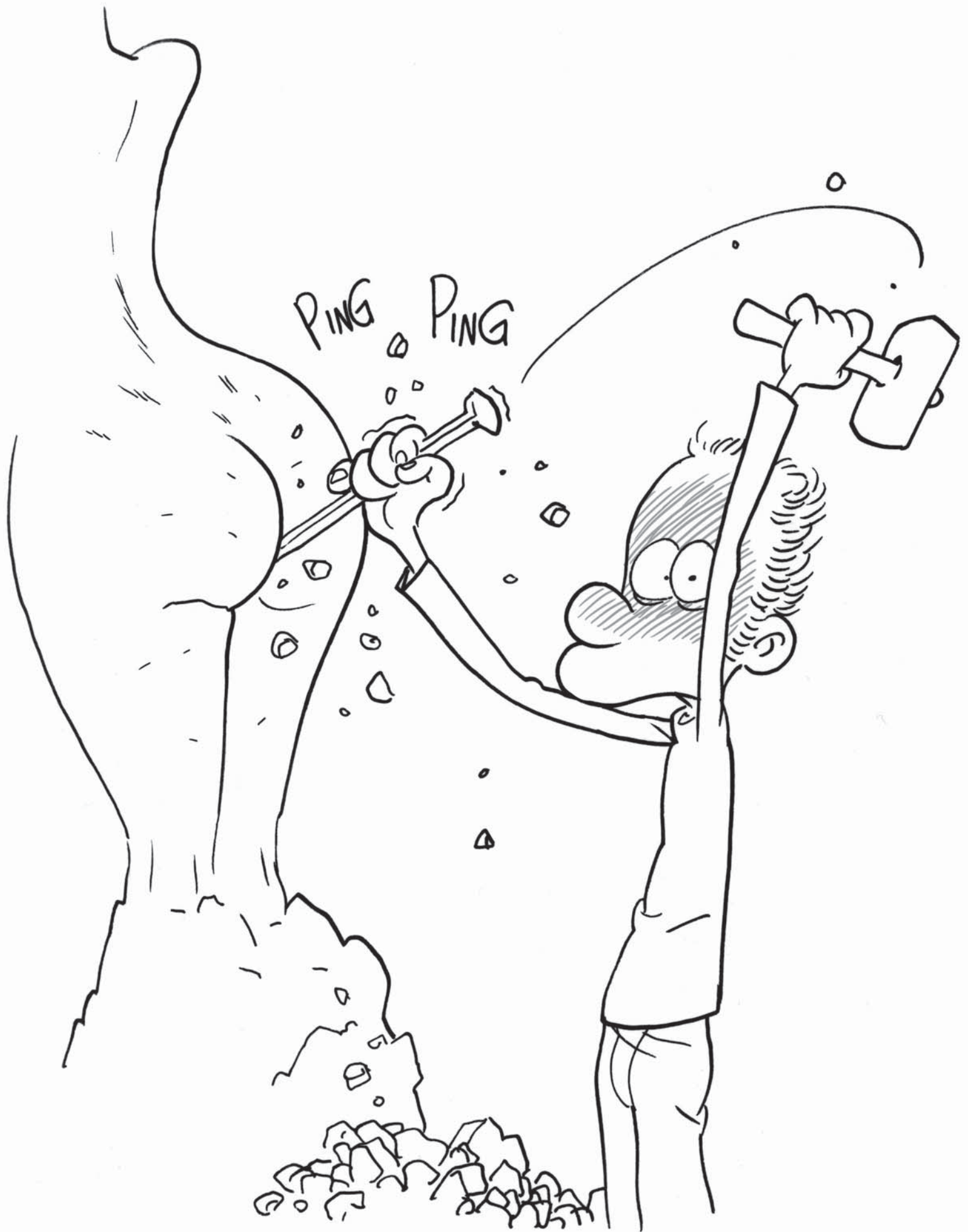


La course de la peinture
vers le réalisme arrive
à son apogée au 19^e siècle.
Manque de bol, c'est justement
là que monsieur Niepce invente
la photographie.



Cette quête du réalisme ayant perdu son sens,
les peintres chercheront plutôt la sensibilité,
l'émotion... et ce sera le début
de la peinture abstraite.





Autour de l'exposition

POUR TOUS

Visite guidée ZEP

Chaque dimanche à 16h30 - 4 € + droit d'entrée

Conférence

Rencontre publique avec Zep et François Boucq

Mer. 22 Juin à 18 h30 - 5,50 € - 3 € - 1 €

EN FAMILLE

- Week-End Happy Zep (Programme en cours d'élaboration)

Sam. 21 et Dim. 22 Mai - Gratuit

- Ciné-Concert avec le groupe de beatbox Hexpress

Sam. 21 Mai/ 20h30-21h30-22h30 - Gratuit

- Cinéma d'animation

Dim. 22 Mai / 15h et 16h30 – Gratuit pour les moins de 18 ans

- Visites-atelier : Une visite ludique ZEP qui se poursuit par une activité en atelier

Dim. 20 mars/24 avril/15 mai/19 juin – 4€ + droit d'entrée

ETUDIANTS

- Nocturne Etudiants

Mer. 08 Juin/ 19 h à 22 h - Gratuit. Réservé aux étudiants et moins de 26 ans.

Pendant toute la durée de l'Open Museum ZEP,
le musée est gratuit pour les – de 18 ans !

Informations pratiques

Horaires groupes

Lundi : 9h-12h /14h-18h

Mercredi, jeudi, vendredi : 9h-18h

Samedi et dimanche : 10h-19h

Fermeture le 1^{er} novembre, 25 décembre et 1^{er} janvier

Tarifs groupes scolaires

- Droit d'entrée : 1,50€ /élève – gratuit pour les élèves lillois, hellemmois et lommois
- Visite guidée 1h : 56€ par groupe + droit d'entrée
- Visite guidée 1h30 avec possibilités de jouer (sur demande) : 84€ par groupe + droit d'entrée (*30 élèves maximum par groupe*)
- Atelier plastique 2h (atelier + visite guidée incluse) : 66€ par groupe de 15 élèves maximum + droit d'entrée

Réservations :

Tél : 03 20 06 78 17 / fax : 03 20 06 78 61 reservationpba@mairie-lille.fr

Pour plus d'informations :

Céline Villiers, chargée de l'action éducative – relation enseignants :

03 20 06 78 63 - cvilliers@mairie-lille.fr

Marie-José Parisseaux – Dominique Delmotte, enseignants détachés 1^{er} degré :

03 20 06 78 09 - mjparisseaux@mairie-lille.fr, dodelmotte@mairie-lille.fr

Dossier pédagogique à télécharger également sur notre site internet www.pba-lille.fr