

émaf

théorie de l'image

histoire de l'art

3e partie

période moderne II
(du réalisme à l'expressionnisme)

le réalisme, Manet et la destruction du tableau

l'impressionnisme

Cézanne et la construction de l'impression

l'expressionnisme

fin de l'art et apogée de la communication médiatique

chperret@emaf.ch

2000 - 2003

Le Réalisme (1860 - 1870)

Entre romantisme et impressionnisme

Un groupe français d'artiste romantique pratiquant la peinture de paysage se réunit tous les étés de 1860 à 1870 dans la forêt de Barbizon. Ce groupe est constitué de Courbet, Corot, Millet, Daumier et de quelques autres, et sera appuyé par l'artiste Manet et l'écrivain Zola. Le réalisme peut être considéré comme un art du paysage romantique français. Toutefois, il a une spécificité par rapport aux autres mouvements du paysage romantique qui fleurissent en Suisse, en Autriche, en Allemagne et en Angleterre : c'est l'appartenance politique des réalistes au socialisme.

chperret@emaf.ch

Encouragés par la lecture du socialiste romantique Fourier, relisant les textes de Rousseau, les réalistes sont convaincus que la ville et la vie urbaine sont les causes du déclin moral de la société. Ils fuiront dès lors à la campagne, estimant trouver chez les paysans la noblesse d'âme propre à fonder une nouvelle société. Seuls Manet, et surtout Zola resteront lucides, observant la misère et la dépravation tout autant en campagne qu'en ville. La position politique socialiste des réalistes leur fit connaître quelques déboires. Entre autre, Corbet, lourdement condamné pour avoir manifesté Place Vendôme à Paris a dû s'exiler en Suisse, choisissant Vevey pour terminer sa vie. Cette utopie politique d'une «république agricole» devait conduire les réalistes à idéaliser le monde paysan. Leurs images les transfigurent en seigneurs, riches des beautés de la nature et de leur travail de la terre. Magnifiées par des contre-jours ou des blés dorés, par une touche puissante de la matière picturale ou par des lumières chatoyantes, les images réalistes échouent devant leur idée première : opposer à l'artifice des villes l'image réelle de la campagne.

Le réalisme, baignant ses paysages paysans de lumière est par contre précurseur de l'impressionnisme, qui s'étire de 1870 à 1900, avec Monet, Renoir, Pissarro, Gauguin, Van Gogh, Lautrec, Degas ou Cézanne. Le même soucis du paysage idéal poudroyé de lumière, les mêmes fuites dans la campagne, les mêmes recherches d'exotisme s'y affirment - avec toutefois une nuance : dans les peintures impressionnistes, des bourgeois parisiens en loisir ont pris la place des paysans dans les champs de la campagne France, et au succèdent au travail de la terre magnifié les insouciantes pick-niques. Preuve que tout discours social s'est effacé, faisant de l'impressionnisme l'art le plus conforme au goût de la nouvelle bourgeoisie parisienne.

Avec plus d'un siècle de recul, réalisme et impressionnisme, qui n'occupent que trente années de l'histoire de l'art occidental, apparaissent, malgré leur immense succès populaire, comme des mouvements mineurs de l'art, ou comme la pointe la plus tardive et finissante du romantisme.



Courbet, La Vague, 1870
Millet, Les glaneuses, 1857



Corot, Souvenir de Mortefontaine, 1864
Impressionnisme : Monet, Les Coquelicots, 1873



Manet, L'assassin du tableau L'explosion de 1863 - 1864

Le Réalisme n'aurait été que du paysage romantique à la française si Manet ne l'avait pas porté, de deux coup d'éclats, hors des visions idéalisées et sublimes de la vie paysanne. Ces deux éclats explosifs dates de 1863 et 1864 : ils visaient à détruire la conception de la peinture et de l'art qui avaient alors cours. Devant ces coups, les paysages des autres réalistes (Courbet, Corot et Millet) apparaissent bien de sages images idéales de la société, société que Manet voulait faire apparaître dans toute sa fausseté, son hypocrisie et sa laideur. Et c'est ce qu'il se proposa de peindre en 1863 et 1864, encouragé puis soutenu par son ami, l'écrivain Emile Zola, auteur des terribles romans montrant la noirceur sociale que sont L'Assommoir, La Bête humaine ou La Curée. Zola, appui critique de Manet, permis à celui-ci de trouver une nouvelle exigence à l'art : montrer la Vérité, même si pour ceci il fallait détruire le tableau (Comme Zola détruisit de son côté la littérature par son vocabulaire populaire, direct et réel.)

chperret@emaf.ch

Pourtant l'explosion ne dura pas : s'écartant du lyrisme de Corot, Courbet et Millet, Manet allait retrouver dès 1870 le lyrisme de Pissarro, Renoir et Monet, accueillant à bras ouvert l'impressionnisme, peinture fausse et mensongère par excellence, qui idéalise la vie de loisir des bourgeois parisiens, baignée par des flots de lumière dorée et liquide, quasi métaphore de l'argent qui ne cesse d'arroser cette bourgeoisie, à l'abris des fumées de charbon et du bruit des usines. L'impressionnisme apparaissant ainsi comme la pointe la plus tardive du romantisme paysager. Il faudra attendre la Guerre mondiale pour qu'un autre coup explosif vienne cette fois arrêter nette la prétention des arts à faire dans le lyrisme romantique : Malevitch d'un côté, Duchamp de l'autre.

Manet (Paris 1832 - 1883)

Haut bourgeois oscillant entre voyages lointains et tentatives d'apprentissage de la peinture (dans l'atelier néo-classique de Couture), Manet va quitter son milieu et le critiquer, sous l'influence du socialisme de Fourier . Manet va s'attacher à peindre les exclus de la société française (Le Buveur d'Absinthe, 1859), avant de décider en deux peintures de détruire la notion même de tableau : ce sera le double scandale du Déjeuner sur l'Herbe (1862) et d'Une Moderne Olympia (1863), qui aboutira à l'ouverture du «Salon des Refusés», brisant le marché officiel de l'art

Le marché parisien de l'art est, jusqu'en 1870, contrôlé par l'Etat, qui a le monopole sur les expositions. Une seule exposition annuelle d'art a lieu, et il est impossible de vendre de l'art hors cette exposition qui se nomme le Salon. Un jury, formé par les académiciens de l'Ecole des Beaux-Arts, sélectionne les œuvres qui ont le droit d'être exposées. Elles doivent répondre à des critères de conformité politique et esthétique : à savoir ne montrer aucun message hostile au pouvoir de l'Etat, aucun message qui sortirait des mœurs établies dans une société bourgeoise, être de style néoclassique ou d'un romantisme bon teint (paysage ou lyrisme fantastique, symbolisme ou passéisme nationaliste). Les œuvres qui répondent à ces critères ont le droit d'être nommées tableaux, sont exposées et proposées à la vente. Manet sera le premier à avoir l'audace de défier le pouvoir étatique, en ouvrant son propre Salon, nommé Salon du Refusé (1863), Salon des Refusés (1864), puis Salon des Indépendants (1870)

Qu'est-ce qu'un tableau ?

C'est un objet vendable et une fois vendu exposé sur des murs pour être contemplé. Le prix d'un tableau fait que seuls les bourgeois ont l'opportunité d'en acheter, et des murs en suffisamment grand nombre pour les exposer et en jouir. Destinés à la contemplation bourgeoise, les tableaux reflètent une image qui ne peut que plaire à la bourgeoisie, donc lui renvoyant sa propre image. Or la «réalité», c'est surtout qu'il y a peu de bourgeois pour beaucoup de prolétaires (paysans, ouvriers, etc.), donc la «réalité» échappe aux tableaux qui ne montrent que des sujets agréablement bourgeois, dans un style convenu et une technique lisse. Pour Manet, il vaut mieux que l'art montre la réalité, plutôt que de rester attachée à la notion de beau tableau ; il faut donc détruire le tableau. La destruction se fera en deux temps :

1. Contre le paysage idyllique des romantiques : Le Déjeuner sur l'Herbe.
2. Contre le nu lisse et idéalisé des néo-classiques : Une Moderne Olympia.

Dans les deux cas, Manet effectuera un «remake» transformé de Titien (Le Concert cham-pêtre et La Vénus d'Urbain), parce que inventeur du baroque, Titien est aussi l'inventeur du tableau de contemplation profane, non-religieuse, «bourgeoise».

Les manifestes réalistes de Manet

chperret@emaf.ch

1. Contre le Romantisme, Le Déjeuner sur l'Herbe (1862)

Refusé au Salon officiel de 1863, Manet fit scandale, loua un deux pièces face au Salon et y exposa son «tableau», exposition qui ne fit qu'amplifier le scandale. A l'entrée de l'immeuble, face au Salon, il écrivit «Salon des Refusés». Porté par Zola, qui publia plusieurs articles dans la presse, Manet vit une foule de curieux déambuler dans son «exposition», qui riant, qui se disant choqué, qui déclarant qu'il était plaisant de voir que l'on pouvait choquer. Le succès n'est pas loin, Manet comprenant bien que pour plaire au bourgeois il faut choquer le bourgeois (Duchamp répètera la même attitude dès l'exposition du Nu descendant l'escalier en 1912 à New York, et Dalí, et Warhol, et etc.)

Ce qui est choquant :

Comme chez Titien (et Giorgione ?) Manet pose deux hommes habillés en compagnie d'une (et non plus de deux) femme nue. Vu de 1862, les habits XVI e siècle des hommes du tableau de Titien sont éloignés dans le temps. Appartenant au passé, ils ne produisent aucun choc et se voient comme de charmants accessoires d'une idylle romantique. Par contre les hommes de Manet sont vêtus d'habits mode 1862, à la bourgeoise. De se voir ainsi directement représenté dans le tableau en compagnie d'une femme nue avait de quoi choquer le bourgeois public du Salon.

Comme chez Titien, Manet situe la scène en campagne, entre clairière et sous-bois. Mais ses feuillages sont vites et mal peints, ne font pas «réalistes» et son herbe ne donne pas l'impression d'en être. Pire, au centre du tableau, là où est le point de fuite, alors que Titien ménage une douce fuite du paysage vers l'horizon, Manet plaque abruptement une couche de peinture verdâtre (autour du corps de la femme accroupie et au-dessus d'elle). Il affirme là la réalité : la peinture est de la peinture. Lorsqu'on peint de manière «réaliste», c'est-à-dire en ménageant l'illusion d'un lointain, on fait mentir la peinture. La peinture n'est ni proche ni loin, elle ne ressemble à rien et n'imité rien, elle est là, pâte colorée, c'est tout. La monter telle qu'elle, c'est pour Manet être réaliste..

Manet ajoute, comme dans beaucoup de scènes baroques, une nature morte dans le coin de sa scène. Une nappe, une corbeille de fruit renversée et un pain traînant dans l'herbe. En regardant les fruits on remarque un problème : il y a des cerises (juin), des pêches (août) et des pruneaux (octobre). Ces fruits ne poussant pas à la même saison, il est impossible de les rassembler dans cette scène champêtre. De même pour le pain traînant dans l'herbe, comment ne se remplirait-il pas d'humidité terreuse ? C'est que ni les fruits, ni le pain, ni l'herbe ne sont réels : fruits et pains sont des modèles en plâtre teinté et le sol d'herbe n'est qu'un tapis vert.

Manet attaque ici, ainsi que par son décor bâclé, la pratique des peintres romantiques de son époque : ils peignent tout en atelier, et leurs scènes de natures idylliques ne sont que des décors en toc, montés dans leurs ateliers parisiens, où viennent poser les personnes qui veulent se faire réaliser un portrait champêtre. De même les têtes sont comme plaquées sur les corps, en parti-culier celle de la femme, ce comme le corps sont plaqués dans le décor.

Si on considère la composition, Titien appuie la figuration sur un angle droit incliné constitué par la jambe du joueur de luth et les jambes et bras de la joueuse de flûte. Droit, cet angle affirme par sa solidité, la construction du tableau. Rien de tel chez Manet, où ne peut se lire qu'un faible angle aigu constitué par la jambe, puis la canne et la main droite d'un des personnages et l'épaule de l'autre. Ce qui bien sûr affaiblit la construction du tableau et va à l'encontre des règles académiques et du bon goût bourgeois.

Enfin, allusion grivoise qui inspirera fort Duchamp : si chez Titien, la femme «joue du pipo sur» l'homme, Manet remplace ledit pipo par une canne «que l'homme tient seul», passage d'un érotisme partagé à l'érotisme solitaire, égoïste du monde bourgeois ?



Giorgione et Titien, Le Concert champêtre



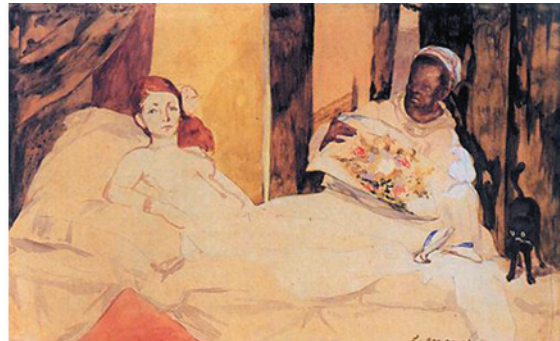
Manet, Le Déjeuner sur l'herbe



Titien, La Vénus d'Urbain



Manet, Une Moderne Olympia



Manet, Deux Etudes préparatoires à Une Moderne Olympia, d'après Titien

2. Contre le Néo clacissisme, Une Moderne Olympia (1863, salon de 1864))

Afin de ne pas répéter le scandale du «Salon des Refusés», le Salon officiel de 1864 accepta d'exposer le «tableau» de Monet, ce qui n'a eu pour effet que de déporter le scandale au sein même du Salon. Encouragés par les articles de Zola, la foule bourgeoise défila devant Olympia, pour s'encanailler, comme on s'encanaille aux «Folies bergères» ou dans une foire : pour plaire au bourgeois, il faut choquer le bourgeois, mais le prix en est-il pas la transformation de l'art et de l'artiste en «attraction de foire» (ce que Duchamp redouta, ce que Dali, et Warhol, et etc. sur-pratiquèrent.). Il ne s'agit plus dès lors de «faire de l'art», mais bien «de faire l'Artiste.»

Ainsi Baudelaire écrira à Manet : «Vous êtes le premier, dans la décrépitude de votre art.»

De plus, le Salon officiel ne put contindre le Refusé à fermer son Salon. Bien qu'il exposa au Salon officiel, Manet invita tous les Refusés dans son deux pièces. La foule s'y pressa et le Salon des Refusés devint une institution scandaleuse incontournable. Il prendra en 1870 le nom de Salon des Indépendants, et jusqu'en 1917, toute l'avant-garde française y exposera : impressionnisme, post-impressionnisme, pointillisme, fauvisme, cubisme, abstraction.

Ce qui est choquant : comparons terme à terme entre la Vénus de Titien et L'Olympia :

1. Positions de Vénus et d'Olympia

La Vénus de Titien, bien qu'appuyée sur son épaule droite est très couchée, affalée, abandonnée à elle même, passive, lascive. Son corps, tourné au 2/3 vers le regardeur se donne à lui, avec une certaine nonchalance. La tête se renverse en arrière, soumise, doucement provocante de son regard de coin. Ses cuisses, tournées vers le regardeur, laissent sentir une ouverture. Manifestement, Vénus est offerte. Elle est couchée sur un lit assez bas, ce qui permet d'en apprécier la perspective ; ce qui fait surtout que le regardeur surplombe, domine le corps de Vénus.

L'Olympia de Manet est appuyée sur une pile de coussins, très assise, elle semble sur ses gardes, crispée, active, froide. Son corps est nettement saisi de profil et sa vue échappe au regardeur, résiste, à ce point que la tête, droite et fixe, le regarde, durement et provocante dans ce vis à vis. Ses cuisses, cachées au regardeur, ne sont que fermeture. Manifestement, Olympia résiste. Elle est quasi assise sur un lit qui est à hauteur des yeux du regardeur, ce qui le rend frontal, sans perspective ; ce qui fait aussi que le regard d'Olympia surplombe, domine, le corps du regardeur. De dominée, passive, offerte, tournée vers le regardeur ne le regardant que de coin, Manet fait de cette femme une dominante, active, résistante, détournée du regardeur mais le dévisageant de face. De plus, elle semble pouvoir se lever, quitter le tableau peut-être. De plus bas, il la place plus haut que le regardeur. Celui-ci ne maîtrise plus ce qu'il voit. Il n'est plus le voyeur, ou il est le voyeur regardé.

De même la perspective du corps et du lit lui échappe : il ne peut plus entrer dans l'espace du tableau. celui-ci se dresse frontalement face à lui. De « Fenêtre ouverte sur le monde », il se fait plan, mur opaque (cf. Duchamp, Fresh Window.)

2. Détails des corps des deux femmes

A / VISAGES. Rejeté en arrière, yeux de coin chez Titien, il a toute la suavité de la beauté classique : douceur, long nez régulier et droit qui prolonge l'arc des sourcils (profil grec), front lumineux, cheveux abondants et dorés tombant librement sur les épaules, bouche en fleur, menton petit et rond, cou allongé. C'est l'image de la beauté idéale, canonique. Frontal, yeux nous toisant de face chez Manet, il a la dureté des temps modernes : traits plus carrés, nez court, épais et irrégulier qui coupe l'arc des sourcils durs, front plus éteint, cheveux maigres et brun terne tirés en arrière, sévèrement et avec avarice, bouche droite, grand menton plus carré, cou épais. C'est l'image de la « beauté « réelle, véritable.

B / PIEDS. Outre la douceur chez l'une et la dureté chez l'autre, outre la passivité et la crispation, notons surtout que Vénus a les pieds nus et Olympia des souliers d'intérieurs. Ce qui tend à montrer le raffinement de l'une et la vulgarité de l'autre. De plus cela indique qu'Olympia pourrait se lever, quitter l'espace du tableau, alors que Vénus, dont les servantes semblent ranger les habits, donne l'impression de vouloir rester étendue pour l'éternité. Tout comme la position des corps, les pieds chaussés indiquent, contre la stabilité classique, le mouvement moderne, contre l'immobilité idéale, le temps réel.

C / VOLUME DES CORPS. Très régulier et très rond chez Titien, qui traite en douceur les ombres et les lumières et donne ainsi le sentiment d'un volume plein, Manet le fait très contrasté et parfois très plat, traitant en durs aplats les ombres et les lumières, ce qui donne le sentiment d'un volume découpé et mis à plat. Cette planéité est encore plus affirmée sur le haut de la poitrine, sur la hanche et sur les chevilles, afin de faire ressortir par contraste (contre la régularité de Titien) le visage, la main posée sur la cuisse et les pieds, qui sont tous traités en durs contrastes de clair-obscur, ou en volumes angulaires.

De la beauté homogène au volume doux et plein de Titien, Manet tire une réalité hétérogène, aux volumes aplatis, aux angles durs. La beauté est peut-être harmonieuse, mais la réalité est toujours contrastée.

D / MAIN DROITE. Vénus de Titien tient légèrement un bouquet de fleurs, symbole de l'offre, de l'amour, de la fertilité : c'est l'attribut antique de Vénus, ce qui dévoile son identité de déesse de l'amour. De son index et majeurs ouverts en «V» lubrique typique du maniérisme, elle tient si délicatement le bouquet qu'elle en laisse s'échapper une fleur, qui abandonnée là nous est offerte sur le seuil du tableau. Olympia de Manet tient dans sa main crispée un bout du couvre-lit (quant aux fleurs, ce n'est pas elle qui nous les offre : on en lui apporte.) Elle pourrait bien retirer ce couvre-lit sur elle, voilant ainsi son identité de femme nue. Son index et majeur sont très serrés en signe de fermeture et de crispation. Rien ne lui échappe, elle n'offre rien.

E / MAIN GAUCHE. Vénus pose sa main gauche sur son sexe, les doigts lascivement (répétant le «V» de la main droite) tournés vers / en elle ; ça la regarde. Elle est totalement tournée en elle-même, intériorisée. La main exprime la douceur et, par la courbe du bras, la fluidité. Olympia pose sa mains sur sa cuisse avant, masquant son sexe (répétant le geste crispé de la main droite), les doigts tournés vers le regardeur. Ils semblent s'adresser à lui ; Olympia pointe hors d'elle-même, elle est extériorisée. La main exprime la dureté et, par la droite anguleuse du bras, la sécheresse.

La main d'Olympia, tout comme son visage et son regard interroge, interpelle le regardeur. Elle a l'air de l'accuser d'avoir un regard qui serait trop voyeur. Jadis, Diane condamna Actéon de l'avoir vu nue : elle retourna ses chiens, d'un geste de la main, contre lui et ils le dévorèrent (cf. Feuilles sur La Pensée grecque). Le regardeur d'Olympia serait-il Actéon ? (cf. Duchamp, Etant donnés.)

3. Bijoux, ornements et accessoires

Vénus porte dans ses cheveux une tresse - couronne surmontée d'un bijou précieux, Olympia une fleur - ruban en tissu ou en papier. Vénus a des perles discrètes en boucles d'oreille, dont une est pudiquement cachée, Olympia des pendentifs brillants très exhibés. Vénus possède un bracelet d'or mat serti de diamants, Olympia un bracelet de cuivre portant un colifichet au bout d'un pompon. Vénus porte une bague discrète au doigt de la main posée sur son sexe, Olympia un lacet voyant muni d'un pendentif à son cou. Discrets chez Vénus, de qualité plutôt qu'en quantité, les bijoux expriment la richesse, mais aussi la distinction, le raffinement, la noblesse. Criards chez Olympia, en quantité plutôt que de qualité, ils montrent la pauvreté, mais aussi la vulgarité, la grossièreté, le populace (tout comme le fait d'être au lit avec des chaussures d'intérieur.)

Le chien de Vénus, queue roulée entre les jambes, endormi, yeux clos (rappel de son regard à elle) indique le luxe, la tranquillité, la fidélité. Le chat d'Olympia, queue dressée, jambes tendues, dos rond, yeux fixant (rappel de son regard à elle) indique le caprice, l'instabilité, l'infidélité, le coup de tête caractériel (aussi le malheur et la pauvreté.)

Vénus tient des fleurs. Olympia s'en fait apporter, par qui ? Derrière la porte, sans doute, un homme attend. il a annoncé sa venue à la servante, donné ses fleurs. Olympia va-t-elle ou non, si prête à le faire, se lever, ouvrir à l'un de ceux, au pluriel (le chat, l'infidélité, le caprice), qui l'entretient. Celui-ci, au vu des bijoux qu'elle a reçu est un bourgeois moyen, grossier, vulgaire. Le lacet montre Olympia «esclave» de ceux qui l'entretiennent.

Vénus par contre, personnification de l'amour dont elle porte les fleurs, fidèle à son seul seigneur, sans doute chaste et vierge comme l'amour courtois ou platonique, d'une noblesse attestée par les bijoux, est une riche courtisane. Olympia n'est qu'une pauvre femme entretenue, une «coquette», une «demi-mondaine» voire une prostituée telle que Zola en a décrit (Nana , 1879), ou Proust, dans le premier volume d'A la Recherche du temps perdu (Un Amour de Swann , 1913, où l'on voit Odette «de» Crécy se faire entretenir par Swann, Forcheville et tant d'autres.)

Ce qui est fort, c'est le renversement entre la condition de ces deux femmes et leur présence sur la tableau : Vénus qui n'appartient qu'à un seul (et peut-être même à personne) se donne à tous les regardeurs du tableau, alors qu'Olympia, qui se fait entretenir par plusieurs hommes résiste à tout regardeur du tableau, ne se donne à personne.

4. Autres figures présentes

chperret@emaf.ch

Chez Titien, deux (trois ?) domestiques, richement vêtues, mais rejetées en arrière-plan, loin de Vénus, n'ayant aucune relation avec elle. Chez Manet, une domestique noire, exilée, pauvre, sur le même plan qu'Olympia, proche d'elle, intime, conversant avec elle d'un air de complicité inquiète.

C'est bien sûr la différence de statut social qui est ici pointée : Vénus, quoique courtisane est noble et riche, sa richesse se reporte jusqu'à ses servantes qui ne sont pas nobles. La distance entre la noblesse et les domestiques est marquée. Olympia est une pauvre fille entretenue. Un de ses protecteurs lui a sans doute fourni le logis et une servante «bas de gamme», pauvre exilée. Par contre la distance entre cette coquette et sa servante est minime. Leurs statuts sont semblables. Le fait que la servante soit noire rappelle peut-être aussi la question de l'exploitation des colonies (telle la Martinique) ou de l'esclavage (aboli en France dès 1789) et serait en ce cas une métaphore (comme le collier en lacet) pour dire la dépendance d'Olympia : soit elle se fait entretenir et offre ses charmes à plusieurs hommes, soit elle retourne à la rue. Sa dure vie la rend résignée mais aussi résistante, d'où son air dur et son attitude de refus, de mépris. Elle accuse le regardeur du tableau d'être un voyeur profitant de sa condition misérable.

5. Espace des deux chambres et des deux tableaux

Vaste, richement ornée, ouverte sur l'extérieur par une fenêtre, lumineuse, la chambre de Vénus est celle d'un palais. Étroite, pauvrement tapissée, close par une porte fermée, sombre, la chambre d'Olympia est celle d'une minable chambrette. Peindre cette chambre ainsi permet à Manet de redire la misérable condition sociale de son Olympia. Cela lui permet aussi de modifier complètement l'espace du tableau.

Organisé en perspective, légèrement plongeante, chez Titien, le tableau devient quasi plan, totalement frontal, chez Manet. On ne lit plus de profondeur. On ne passe plus doucement d'un plan à un autre comme chez Titien. L'espace de Manet se découpe en trois plans plats distincts qui glissent l'un sur l'autre comme des décors.

Dès lors on ne peut plus «entrer» dans le tableau, il nous fait face comme un mur et nous «rejette». Toute illusion de profondeur est niée, le tableau se montre tel qu'il est réellement : une surface plate. C'est pourquoi Manet affirme que sa peinture est REALISTE, puisqu'elle montre ce qu'elle est réellement : plate. Alors que Titien transforme par l'illusion une femme et la peinture en idée spirituelle, est IDEALISTE, Manet montre leur réalité matérielle. C'est en 1863 une Révolution et ce qu'on considère le début de «l'art moderne», qui préfigure toute la peinture du XXe siècle : Malevitch, Mondrian, l'abstraction radicale, le minimal art, mais aussi Cézanne, Matisse, Picasso, considèrent le tableau comme une surface matérielle plate qui ne doit pas être niée par l'illusion de la peinture. C'est donc Manet qui le premier a rompu avec l'illusion perspective issue de la Renaissance.

6. Eclairage et manière de peindre

La lumière chez Titien est douce, sa source est diffuse, mais semble être double : au fond, passant par la fenêtre la lumière naturelle éclaire légèrement la pièce, et devant, provenant de la chair même du corps de Vénus, elle irradie d'une luminosité spirituelle. L'éclairage de Manet est violent, sa source est comme un projecteur, placé devant le tableau, en bas, comme les lumières artificielles des éclairages au théâtre des danseuses de «french cancan» (rappelons que l'attraction bourgeoise et coquine à la mode sont les «Folies Bergères») Aucune lumière n'éclaire la pièce qui reste sombre.

On a donc le passage d'une lumière naturelle et spirituelle fortement idéalisée à une lumière artificielle mais réaliste : une Moderne Olympia habite Paris, la ville, la rue, le gaz d'éclairage. En bas au pied de l'escalier, qui descend derrière la porte close au fond du tableau, il y a la rue, le bruit (alors qu'au travers de la fenêtre de la classique Vénus, c'est le susurrement des feuillages et le gazouillis des oiseaux qui se font entendre). A coin de la rue, à deux pas, au spectacle,

des filles comme elle lèvent les jambes au rythme des airs d'opérette sous l'éclat des projecteurs. Alors que chez Titien on a l'idylle champêtre qui n'est plus la réalité moderne, la réalité sociale du monde moderne est derrière le tableau de Manet. De plus la lumière qui irradie, chez Titien, provient de l'essence même du corps, est luminosité charnelle, devient chez Manet éclairage qui frappe les corps.

Titien peint très précisément et très lentement. Il ne mélange jamais ses couleurs ni ne les coupe de noir ou de blanc : il les superpose dans une longue série de glacis qui lui donnent une matière veloutée, idéale, transfigurée, spiritualisée. La pureté des couleurs est à tout prix conservée, en particulier le rouge et le vert qui quoique sombres restent intenses. Sa manière de monter la couleur laisse naître doucement les volumes. Manet esquisse beaucoup plus largement et assez rapidement. Il mélange quasi toutes les couleurs et les coupe de noir et de blanc. C'est de la peinture directe qui donne une matière implacablement plate, telle qu'elle est réellement, factuelle, matérielle. Les couleurs sont toutes ternies, tels les rouges et les verts assombris de noir. Sa manière de plaquer la couleur arrête des surfaces planes ou des volumes angulaires.

La plus grande différence dans la facture tient avant tout de la vitesse d'exécution : un an environ chez Titien, une semaine sans doute chez Manet... une heure chez Picasso, que voulez-vous, la modernité va vite... ce qui n'empêchera pas Duchamp de penser que désormais les tableaux sont en retard !

La position réaliste extrême de Manet

Réaliste, le tableau de Manet l'est deux fois :

1. Il montre par son sujet, la réalité de la vie sociale aux bourgeois parisiens, leur renvoie la misère, dont ils rient, profitent ou qu'ils ne veulent pas voir, à la face.
2. Il montre par la manière de traiter le sujet, la réalité de la peinture : c'est de la couleur plane sur une surface plate, qui ne doit surtout pas faire illusion, c'est-à-dire mentir.

C'est le triomphe de la vie réelle sur l'illusion esthétique, et donc la fin du «tableau» et des «Beaux-arts», peut-être même est-ce la «fin de la peinture» et la «fin de l'art». C'est le triomphe du Vrai sur le Beau, ce parce que ce qui désormais compte, c'est la vérité et que parfois la vérité est indifférente et laide, et qu'il n'y a aucune raison qu'elle soit toujours belle.

L'art du Beau est mort, cédant place à l'art du vrai... ce qui donnera «l'art, c'est la vie.» Cette révolution ne se fait pourtant pas en un jour : les amis réalistes de Manet, Corot, Courbet, Millet (école de Barbizon), ne suivront que de loin cette leçon ; et les Impressionnistes (Manet, Monet, Pissaro, Renoir, etc.) bien que partant de la même position : peindre objectivement ce qui existe. axent leur recherche sur la transposition picturale des effets lumineux, et quittent le terrain social du Réalisme. Certains critiques voient même dans la poudre lumineuse, dorée, qui baigne la peinture impressionniste et noie ses figures, absentant les corps, la plus fantastique démarche d'occultation de la réalité sociale. Ainsi, l'argent est un symbole qui voile la réalité du travail (la noirceur des mains du mineur extrayant du charbon est masquée par l'or, provenant de la vente du charbon, brillant dans les mains de son employeur capitaliste - en citant approximativement Marx -) ; de même la réalité matérielle des corps, du social est occultée par la douce lumière de la peinture impressionniste. L'art du Beau ne sera vraiment mort qu'en 1917, devant le Vrai Urinoir-Fontaine de Duchamp.

L'art du XXème siècle est profondément marqué par la démarche Réaliste : des suprématises au Bauhaus, passant par Mondrian, il s'est voulu au service de l'amélioration de la vie sociale ; l'art conceptuel, le Pop (Warhol) et les néo-réalistes ont cherchés à rapprocher l'art de la vie, donnant à l'art la tâche de coller à la réalité, aussi banale soit elle, de la discuter, de la critiquer ; Beuys et Fluxus entamèrent la même démarche, cherchant à faire participer le spectateur social à l'élaboration du travail artistique. Enfin, une grande part de l'art actuel (post conceptuel) discute de phénomènes sociaux (monde du travail, des entreprises, exclusion, chômage, minorités, genres, etc.)

L'Impressionnisme (1870 - 1900, pour le post-impressionnisme 1917)

Un romantisme de paysage français tardif

Pointe extrême du romantisme de paysage français, l'impressionnisme doit son nom à une esquisse de Monet représentant le port du Havre, *Impression, Soleil levant* (1871) et au mauvais accueil de cette peinture par un critique qui écrit : «Impression, pour être une impression, c'est une impression ; à tel point que c'en est de l'impressionnisme.» Exposant avec Manet dans son Salon des refusés, devenu Salon des Indépendants, les Impressionnistes firent d'abord scandale (1870-80) avant de connaître un succès fou auprès de la moyenne bourgeoisie montante et de la petite noblesse russe (1880-1914), ce qui explique et le nombre de toiles impressionnistes françaises collectionnées au Musée de l'Hermitage de St Petersburg, et la réaction du communiste Malevitch qui considérait cet art comme le summum de la représentation bourgeoise.

chperret@emaf.ch

L'Impressionnisme est totalement lié à trois phénomènes de la fin du XIXe : le développement de la photographie, l'invention de la peinture à l'huile en tube et l'avènement d'une moyenne bourgeoisie non-cultivée et ne connaissant rien à l'art.

La photographie

Généralisée dès 1870, elle porte les préoccupations plastiques sur les questions liées à la lumière : la photo de quelque chose ne capte pas la chose mais la lumière renvoyée par la chose. Influencés par ce média, les peintres impressionnistes vont s'efforcer de peindre non les choses mais les effets de la lumière sur les choses. De multiples théories de la couleur, issues des premiers essais de photographie couleurs (Monet et Nadar 1880) et de la chimie des teintures (Chevreul) leur permettent de comprendre que l'effet lumineux peut-être rendu en peinture par une juxtaposition de petits points de couleurs complémentaires, ce qui définit le «style» impressionniste. D'autre part le grain des photographies influencera beaucoup cet aspect piqué de petits grains de la peinture impressionniste. Enfin, la photographie étant surtout une affaire de cadrage et non de composition, les peintures impressionnistes, sous l'influence de l'image photo, cesseront d'être composés, ne devenant qu'une image peinte.

Rappelons que la peinture figurative a toujours été une image composée : une image imitant le réel et une composition de lignes, surfaces, plans et couleurs, et que le sens d'une œuvre, même figurative, est le résultat du langage élaboré par la composition. Affaiblissant la composition, les Impressionnistes vont plus faire des images (qui montrent quelque chose) que de la peinture (qui construit le visuel d'une chose).



Giroux, *Le Bord du Rhône*,
photographie argentite, 1855

La peinture à l'huile en tube

Commercialisée dès 1870, elle simplifie tous les problèmes techniques (broyage des couleurs, mélange à chaud des huiles et vernis), la peinture en tube va permettre de peindre «sur le motif», en plein air et donc, pour la première fois, d'avoir une prise directe de la réalité visible. Dès lors la plupart des peintures impressionnistes seront réalisées dehors, esquisses assez rapides de ce que le peintre a sous ses yeux. Comme il n'y a plus guère de difficultés techniques, il n'y aura plus besoin d'apprendre à peindre : les Impressionnistes seront généralement autodidactes et la plupart du temps n'ont pas fait d'écoles d'art. La peinture devient un «art pour tous» auquel on peut s'adonner pendant ses loisirs ou le dimanche (à condition d'avoir des loisirs et assez d'argent pour s'acheter du matériel). La plupart des peintres impressionnistes seront d'ailleurs des «peintres du dimanche» : en semaine ils travaillaient comme banquiers, avocats, propriétaires d'entreprise, et le week-end ils sortaient avec leurs pinceaux.

Rappelons que la peinture a toujours été un métier, une profession et donc une affaire de professionnels. Avec l'Impressionnisme apparaît le statut de l'«artiste» amateur et de l'art comme loisir.

Avènement d'une moyenne bourgeoisie non-cultivée

chperret@emaf.ch

Les meilleures illustrations de cette société parisienne mondaine qui gravita autour des Impressionnistes ont été données par les écrivains : Zola, Nana, La Curée, L'Argent. Proust, A La Recherche du temps perdu. C'est une bourgeoisie de gens de profession libérale qui se sont enrichis avec la montée de l'industrialisation et la spéculation immobilière découlant de la Rénovation de Paris (Boulevards Haussmann, ouverts dès 1873 pour faciliter le trafic et éviter les barricades populaires, plus faciles dans les ruelles - Emeutes de la Commune 1872.). Médecins, avocats, banquiers, spéculateurs boursiers, entrepreneurs ou propriétaires d'usines, généralement vite enrichis (nouveaux riches), milieu dont les Impressionnistes faisaient aussi partie (Degas, Monet, Cézanne étaient banquiers, Renoir industriel en porcelaine), généralement sans éducation culturelle ou artistique. Leur monde est celui de l'argent et de la finance, non celui des arts.

Rappelons que la peinture a toujours été une activité culturelle, voire spirituelle destinée à une élite aristocratique : église, clergé, haute noblesse, cours royales. Avec l'Impressionnisme, la peinture devient une attraction mondaine, un jeu amusant, un truc pour divertir et parfois choquer - ce qui est à la mode.

Le «style» impressionniste

Art de bourgeois correspondant au goût bourgeois, les tableaux impressionnistes sont le parfait reflet de la vie bourgeoise. Les sujets montrent des scènes de bourgeois en week-end, se promenant au bord de la Scène, faisant de la barque à Chatou ou à Argenteuil, dansant au Moulin de la Galette, ou en vacances en Bretagne - Normandie. Ce sont toutes des scènes de loisir champêtre, dans une belle petite nature idyllique où l'on pick-nique en beaux habits et belles robes du dimanche (que ne voit-on le paysage industriel de Paris, les ouvriers...?) Ou alors c'est Montmartre, ses cabarets genre Folies Bergères, et les putains, c'est-à-dire les lieux de loisir de ces messieurs les bourgeois en fin d'après-midi à la sortie de la bourse (avec parfois un peu de pitié sociale, chez Degas, Manet ou Lautrec, lorsqu'ils peignent ces pauvres filles de joie.)

La manière de peindre favorise l'impression de la lumière, optiquement créée par juxtaposition de petites touches de couleur complémentaires. Par exemple, pour peindre un champ vert, mettez des points verts, jaunes et violets, pour un ciel, mettez des points bleus, oranges, jaunes et violets, etc.



Monet, Cathédrale de Rouen, matin de brume (détail), 1894

Toutes les ombres tendent à être peintes de la couleur complémentaire de celle des zones lumineuses. Par exemple, si un champ vert est parsemé de jaune à la lumière, alors il sera vert parsemé de violet à l'ombre, un chapeau rougeâtre à la lumière deviendra verdâtre à l'ombre, etc. Cet intérêt porté sur le grain lumineux aura une nette tendance à l'harmonie : les scènes baignent dans des climats bleus, roses, jaunes ou verts, le plus souvent pastels, ce qui crée une surface confortable à la vision, puisqu'elle n'offre que peu de contrastes. De plus l'ambiance lumineuse tend à effacer les contours des choses et des gens. Tout flotte dans une fluide beauté, ce monde super matériel se dissout dans de belles brumes immatérielles. La dématérialisation du monde efface le caractère des choses et des gens, et à nouveau, tout devient agréable à regarder.

La France connaît une survie de l'Impressionnisme après 1918. C'est ce qu'on appelle le Postimpressionnisme ou l'Ecole de Paris, c'est Seurat, Derain, Signac, Matisse à ses débuts, Modigliani, Dufy, Delaunay, Chagall avant le surréalisme, etc. Aujourd'hui, la plupart des peintres amateurs sont des impressionnistes : ils achètent du matériel tout prêt au magasin, prennent leur voiture le dimanche et peignent de beaux paysages où l'on ne voit ni route, ni usine, ni maison locative, ni pylône électrique. C'est joli, mais justement, ceci est tout sauf de l'art.

Pour une critique politique de l'impressionnisme

chperret@emaf.ch

Lire : Emile Zola, L'Argent, La Curée
Karl Marx, Critique de l'économie politique

Peindre la lumière ; l'effet de la lumière sur les choses, le monde, les paysages, les gens. D'abord, pas sur n'importe quelles choses : essentiellement, ces choses sont des objets bourgeois, pas sur n'importe quel monde : essentiellement la société bourgeoise de Paris, pas sur n'importe quel paysage : les parcs et jardins parisiens, les lieux de week-end (Argenteuil) ou de vacances (la Normandie) à la mode dans la société bourgeoise de Paris, pas n'importe quels gens : des bourgeois en temps de loisir. L'impressionnisme est la peinture d'un certain bonheur de vivre : celui de l'argent qui permet le repos, de l'argent endormi qui se capitalise sous forme de richesse, de l'argent en sommeil, oreiller de paresse et de fortune. L'argent, en ce temps, est de pièces d'or. On dit qu'il est «liquide», parce que sa propriété essentielle est de pouvoir circuler, de permettre achat et vente, de transporter les marchandises l'une en face de l'autre afin d'en assurer l'échange. La lumière qui beigne les peintures impressionnistes est tout autant liquide et dorée que l'argent. Comme l'argent, elle dissout la matérialité du monde et le transforme en valeur.

Qu'est l'argent ? L'argent est la représentation, matérialisée sous forme d'or, du temps de travail nécessaire à la transformation d'une matière inutilisable en marchandise utile. Devant moi est un champ de blé. Moissonner et traiter ce blé afin de le rendre consommable va me prendre dix heures de travail. Ces dix heures de labeur boueux sont représentées par dix pièces d'or. Lorsque je vais au marché vendre mon blé, je l'échange contre ces dix pièces. Cinq me permettront de racheter une faux, cinq me permettront de me fournir de charbon, afin de me chauffer. Le vendeur de la faux avait quant à lui travaillé cinq heures dans les fumées de la forge pour fabriquer cet objet ; et le vendeur de charbon avait passé cinq heures dans la noirceur de la mine pour collecter le bien de chauffage que je viens de lui acheter.

L'argent est un moyen d'échange des marchandises utilisables. Sa forme d'or, brillante et prestigieuse, cache qu'il représente en fait du travail boueux, surchauffé ou noir. Un travail sale, pénible, difficile qui permet la transformation des matières inutilisables en marchandises utiles. En ce sens, par sa forme brillante et prestigieuse, l'argent occulte la dure matérialité du travail humain. Par sa lumière, l'argent occulte l'ombre qu'est le travail. Par sa liquidité, l'argent noie la matière des efforts humains.



Noirceur du travail:
Van Gogh, Les Mangeurs de pomme de terre, 1885 (avant sa période impressionniste)



Brillance de l'argent :
Monet, La Femme au parasol, 1875

Tout irait bien si mon champ de blé m'appartenait, si la forge appartenait au forgeron, la mine au charbonnier. Il n'y a pas la place ici de réécrire une histoire que Karl Marx met cinq cents pages à décrire, mais le constat de cet histoire est le suivant : «les outils de production» n'appartiennent que rarement au travailleur. «Mon» champ a un propriétaire, propriétaire terrien, grand agriculteur ou banque, «sa» forge, «sa» mine a des propriétaires, des entrepreneurs industriels, qui possèdent aussi les machines ou outils nécessaires à cultiver, forger ou miner. Le propriétaire ou entrepreneur doit acheter ces machines, outils ou matières. Avec quoi les achèterait-il, sinon avec de l'argent ; mais d'où peut lui venir cet argent ? Du fait que si je travaille dix heures à son champ de blé, je vends ce blé non pour dix pièces d'or, mais pour quinze pièces d'or. Dix pour moi, travailleur de la terre, cinq pour le propriétaire - entrepreneur, acheteur de mes outils de travail. Je travaille et lui ne fait que me fournir ce qui est nécessaire à mon travail. A part m'acheter ceci, il ne fait rien, dirons nous. Bien plus, il apparaît vite qu'il n'utilise pas ses cinq pièces à m'acheter tout ce dont j'aurai besoin dans mon travail (à tel point que je viens de m'acheter une faux, pour cultiver son champ). Il n'a en fait dépensé que peut-être trois pièces. Qu'a-t-il fait des deux autres ? Rien : il les a capitalisés, et s'est enrichi.

Ce propriétaire - entrepreneur a confisqué deux pièces de la circulation. Il les a pris sur le travail, sur l'effort, la peine, la boue, la chaleur ou la noirceur. Et il garde ces deux pièces pour ce qu'elles sont : lumineuses, brillantes, belles. Ceci se nomme le capitalisme. Le propriétaire - entrepreneur prélève sur chaque travail ouvrier un fragment de richesse, représenté par de l'argent, qu'il capitalise. Cet argent ne lui est pas utile : aussi, s'il le dépense, il le dispersera dans le luxe : un week-end à la campagne, des vacances en Normandie, un beau bibelot, pourquoi pas une peinture de Monsieur Renoir. Sans étendre plus l'analyse politico-économique, on peut constater que l'argent est cette lumière qui recouvre le monde réel, le dissout, se met à exhiber sa propre richesse liquide, et beigne le monde de tout son éclat. Ce, pour le capitalisme bourgeois. Qu'est une peinture impressionniste ? Une image peinte où la représentation de la lumière recouvre le monde réel, le dissout, se met à exhiber sa propre beauté liquide, et beigne le monde de tout son éclat.

chperret@emaf.ch

Qu'est en réalité l'argent, non pour le capitaliste bourgeois, mais pour le travailleur : une monnaie d'échange pour obtenir, contre son travail laborieux, les marchandises nécessaires à sa survie. L'argent est pour lui débarrassé de toute lumière, de toute richesse liquide, de tout éclat : à sa place règne le concret. Un art qui représenterait le monde que voit et vit ce travailleur serait fait d'ombres solides, incisives, mates. Un monde sans lumière, sans liquidité, sans éclat, tel qu'on le trouve dans la peinture expressionniste, qui de 1910 à 1933, est la forme d'art, issue des milieux socialistes allemands, qui s'est le plus opposée à l'impressionnisme de la bourgeoisie française.



Impressionnisme : bonheur de vivre :
Renoir, Sentier des hautes-herbes, 1875

Expressionnisme : difficulté de vivre :
Kirchner, Autoportrait en alcoolique, 1914



Eloge de la fuite, l'impressionnisme ? sans doute. Et c'est en ce sens que le mouvement apparaît comme le dernier des aléas du romantisme. Fuite devant l'objectivité, la matérialité et la réalité du monde, perçu comme vague impression et flot baigné de lumière ; fuite devant la réalité socio-économique, perçue comme loisirs de l'unique classe bourgeoise ; fuite dans le style personnel, perçu comme l'idéal extrême du peintre ; fuite enfin dans l'exotisme, que ce soit Pigalle, le plus exotique des quartiers chauds de Paris, Argenteuil, île exotique sur la scène, si loin et pourtant si proche de la ville, ou l'outremer océanique, exotisme extrême de Gauguin. Tous ces exotismes sont, à juste titre, à considérer comme la dernière grande pulsion romantique de l'art.

Le succès de l'impressionnisme dans le grand public

L'Impressionnisme, qui ne dura que quarante ans (une génération) et n'a guère d'importance dans l'histoire de l'art, est pourtant le mouvement le plus connu par la majorité des gens. D'abord, parce que nos sociétés, dites de «classe moyenne» sont directement issues de la moyenne bourgeoisie de la fin du XIXe. Comme eux, nos premières préoccupations sont les finances, l'argent, le confort, les loisirs, l'amusement, l'«entertainment». Comme eux, notre connaissance culturelle est réduite et nos préoccupations spirituelles sur le sens de l'art, de la culture et de la société quasi inexistantes. Comme eux, notre approche de la peinture est conditionnée par l'image (photo, affiche, cinéma, TV) et donc quand il n'y a plus d'image sur un tableau, «on y comprend rien» ou «c'est n'importe quoi - et ça se vend ? et en plus si cher ! Bref : nous sommes la bourgeoisie généralisée.

De plus l'Impressionnisme étant (avec le Surréalisme genre Dali) le dernier mouvement de peinture figurative «où on y comprend quelque chose», le public tend à se réfugier dans ces dernières valeurs figuratives et reste bloqué en 1900. On observe le même phénomène en musique classique où Beethoven apparaît comme le plus connu des compositeurs, parce que c'est le dernier à faire usage de la gamme chromatique normale (après, il y a Mahler, Berg, Webern, Stravinsky et «on n'y comprend plus rien.»).

Enfin, comme «dernière valeur acceptée», valeur-refuge, l'Impressionnisme est un bon support pour qui veut faire du commerce. Editer un livre sur un impressionniste, ou organiser une expo, vous ne prenez aucun risque : vous ne faites que perpétuer le modèle convenu de ce que le public croit être de l'art. Et surtout renforcer la croyance du public, expliquer que l'artiste doit être «bohème», partant le matin avec son chevalet et son chapeau de paille peindre en plein air, s'encanaillant le soir dans les bars mondains de Paris avec des bourgeois qui se détendent, amusant les foules parce que «bizarre», «extravagant» ou - on l'a remarqué, c'est le cliché qui marche le mieux : «maudit», «alcoolique», ou «demi-fou», bref un animal de cirque qui amuse la galerie (la ménagerie.) Bref, dans une société de la bourgeoisie généralisée ou l'art est un phénomène de zoo exotique ou «l'art est mort».

chperret@emaf.ch

Les artistes impressionnistes

Les conformes

MANET (1832-1883)

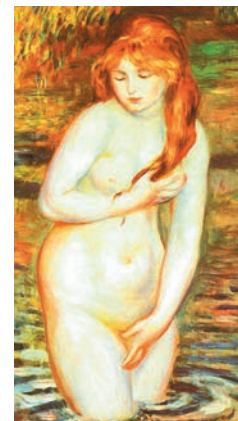
Après sa période Réaliste, Manet se lie au groupe de peintres qui comme lui fréquentent la bourse de Paris. Il va avec eux le soir dans les bars et maisons closes de Pigalle et peint le week-end en leur compagnie. Comme eux, il devient «impressionniste», peignant des images sur le vif, abandonnant quasi toute composition et élaboration des tableaux pour préférer un art de l'esquisse réalisé sur le motif. Manet ne dédaigne pourtant pas revenir parfois à des compositions plus complexes, qui reposent des questions d'ordre social et politique, comme lors de sa période «réaliste».



Bar des Folies-Bergères, 1885

RENOIR (1841-1919)

Prototype même de l'artiste impressionniste bourgeois. Issu d'une famille de Limoges propriétaires d'usines de porcelaine, Renoir apprend son métier de futur patron chez papa et dès la base : d'abord apprenti en peinture sur porcelaine et éventail, il s'attaquera ensuite à la gestion du personnel de l'usine, puis à la comptabilité, puis au portefeuille d'action, ce qui le conduit à la Bourse de Paris où il rencontre les autres impressionnistes. Il peindra les bourgeois en loisir, dans les parcs parisiens ou, le week-end, à la Galette, lieu de concerts champêtres au bord de la Seine, près d'Argenteuil où chacun prend ses aises dans un climat week-end et troque le haut-de-forme pour le canotier campagnard. Amoureux des douces lumières, Renoir sera un des inventeurs de la fameuse touche impressionniste qui parsème les surfaces de petits points de couleurs complémentaires. On retrouve aussi dans sa douceur le climat d'un peintre sur porcelaine. En 1880, Renoir achète une maison à la campagne. Il se consacrera là à une peinture montrant les baignades de jeunes filles nues dans des rivières, ce jusqu'à sa mort - et avec une grande maladresse dans le dessin.



Nu au soleil, 1875

DEGAS (1834-1917)

Fils de banquier, Degas fait des études en droit économique, puis de la spéculation à la Bourse de Paris. Il suit les Cours du soir aux beaux-arts et va dessiner et peindre avec les impressionnistes. Adapte du pastel et des bordels, fasciné par les petites jeunes filles qui dansent à l'opéra, il sublimerait ses passions dans son art, qui traite des prostituées de manière brute et réaliste et les danseuses de manière douce et suave.



Répétition de ballet, 1874

Les déviants

TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

Issu d'une riche famille noble, il fera à 15 ans une grave chute de cheval qui attaquera sa colonne vertébrale et interrompra sa croissance. Couché dans une chaise, paralysé des jambes et nain, on l'occupe avec des cours de dessin. À sa majorité, il est chassé de la maison familiale à qui il faisait honte. On lui louera une chambrette à Pigalle et lui assurera un modeste revenu. Les prostituées, les bars et les impressionnistes vont devenir sa nouvelle famille. Il peindra un peu, sur carton, mais c'est surtout un extraordinaire dessinateur qui saura voir et caricaturer les mœurs dépravées de la bourgeoisie de son temps. Ami des chanteurs de cabaret, il fera souvent pour eux des affiches lithographiées, introduisant de grands aplats colorés, nouveauté qui annonce autant Matisse que les arts graphiques de la publicité.



Imprimé de La Revue blanche,
1895

GAUGUIN (1848-1903)

Fils de diplomate marié à une noble péruvienne (métisse occidental-andien, donc), il entre dans la marine marchande (1865), puis suit des études d'économie pour finir courtier à la bourse (1871). Là il rencontre et les impressionnistes et sa femme, une riche bourgeoise danoise. Il s'adonne en loisir à la peinture le week-end et pendant les étés se rend avec les impressionnistes en Bretagne. Mal à l'aise dans ces lumières brumeuses et verdâtres -il préfère la couleur vive-, mal à l'aise comme «peintre du dimanche», il décide de plaquer et son métier de courtier en bourse et les impressionnistes et sa femme et enfants pour partir pour Arles avec Van Gogh (1888). C'est là que commence réellement sa carrière, dans un total dénuement, il va s'opposer à la technique des petits points impressionnistes pour développer le «cloisonnisme», peinture faite de grands aplats de couleur vive, aux contours cernés de traits outremer ou noirs. Ce retour au plat et à la vivacité sera un des points de départ du «fauvisme» de Matisse et de l'expressionnisme de Nolde.



Autoportrait, 1889



Arearea, 1892

Dégoûté de la civilisation, il part en 1890 pour Tahiti, espérant trouver là la fraîcheur d'un art primitif. Ce sera la désillusion : Tahiti est française et les autorités coloniales y ont importé la civilisation occidentale. Malade et dépressif, Gauguin rentre à Paris et renoue en Bretagne avec les impressionnistes (1893-1895). En 1897, il parvient aux Iles Marquises, où il se fixera, adoptant les coutumes et le mode de vie des sociétés océaniques, mais se sachant toujours menacé par la civilisation occidentale toute proche. Cette fuite apparaît autant comme une illusion romantique tardive que comme précurseur de notre attitude touristique (mais qu'est le tourisme, sinon la poursuite de l'illusion de la fuite romantique vers de soi-disant exotisme.)

Cette tentative de fuite vers l'ailleurs a de quoi nous faire réfléchir : l'occident a étendu dès 1850 sa civilisation à l'ensemble du monde. L'«autre» n'existe plus : tout est déjà occidentalisé, le sentiment d'exotisme n'est déjà plus qu'une illusion. 100 ans après, aujourd'hui, c'est un mensonge orchestré pour le tourisme (voir les danses «traditionnelles» de vahinés dans des hôtels **** au standing, à l'organisation et à la pensée parfaitement occidentalisés.)

VAN GOGH (1853-1891, œuvre entre 1886-1891, 5 ans !)

Né aux Pays-Bas d'une famille de pasteurs calvinistes. En 1875 devient Evangéliste et s'occupe d'aider les plus pauvres (paysans et mineurs), tout en témoignant de ses rencontres grâce à quelques peintures ténébreuses et grasses : Les Mangeurs de pomme de terre. Après une dépression nerveuse, dont il se remet en 1880, il veut étudier aux Beaux-arts d'Anvers, mais est refusé pour «incapacité technique», il peint alors en autodidacte chez son père. En 1886, il rejoint son frère Théo à Paris.



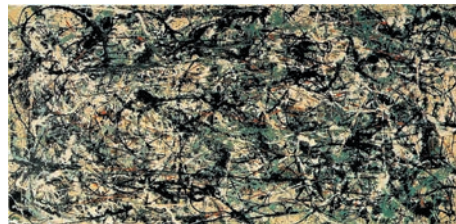
La Nuit étoilée, 1889

Théo Van Gogh est avec Durand-Rüel un des premiers marchands de tableaux de Paris Théo promet d'aider matériellement son frère et de vendre ses tableaux. (Il n'en vendra que deux. Ce qui n'a rien à voir avec le prix actuel des Van Gogh qui, pour des raisons de spéculations boursières qui n'ont rien à voir avec l'art et l'histoire de l'art, valent près de 100 millions de francs suisses). Il présente Vincent aux impressionnistes. Mais Vincent très vite les déteste et déteste les bords de Seine, Argenteuil et ces bleutés, la Bretagne et ses verts. Pour Vincent Van Gogh, la France c'est le soleil. Il embarque Gauguin avec lui et part pour Arles (1888) à la recherche de la chaleur colorée du sud.

C'est là que son œuvre commence. Travaillant avec les couleurs directement sorties du tube, pures et vives, empâtant beaucoup, il peint comme un fou. Une compétition s'engage avec Gauguin : c'est à qui en fera le plus. La compétition tourne à la guerre à cause d'une prostituée : jaloux que Gauguin l'ait prise, Van Gogh se tranche l'oreille. Remis, il demandera son internement à l'asile de St Rémy de Provence (1889-1890), où il se plaint d'hallucinations. Il y poursuivra sa peinture, dans les champs proches de l'asile, dans une touche de plus en plus rapide, tourmentée et tourbillonnante. Soigné pour «épilepsie» par le Docteur Gachet, qui lui propose de venir habiter chez lui à Auvers-sur-Oise (Nord), Van Gogh remonte dans les brumes de la région parisienne et y peint. Il tombe, semble-t-il, amoureux de la fille de Gachet qui le repousse. Désespéré, il se tire une balle de revolver dans le poumon droit, isolé en plein milieu d'un champ où il venait de peindre de mythiques corbeaux. Il en mourra 2 jours plus tard.

Outre qu'il est à l'origine du trop fameux cliché de l'artiste maudit, Van Gogh influencera beaucoup les peintres expressionnistes, de Nolde à Bacon ou Baselitz. Sa maladie semble être une tendance à l'épilepsie, renforcée par le stress, l'abus d'absinthe et de trop fortes expositions au soleil. De plus Van Gogh avait pris la mauvaise habitude d'emporter son pick-nique dans le même sac que sa térébenthine, qui imbibait son pain.

Les impressionnistes "déviant" sont autant à classer parmi les impressionnistes que parmi les expressionnistes : par leurs aplats de couleur pure (Lautrec, Gauguin) et par le choix de couleur vive, posée en touche vigoureuse (Gauguin, Van Gogh), ils sont des expressionnistes. Mais, par leur provenance géographique (Paris - l'expressionnisme est allemand -), comme par leur proximité avec Monet et son groupe, ils sont classés comme impressionnistes.



Van Gogh. Autoportrait, 1890
et sa descendance expressionniste :
Pollock, Autumn Rhythm, 1950
Bacon, Autoportrait, 1963



Les chercheurs

SEURAT (1859-1891)

Propriétaire héritier d'une manufacture, Seurat pu se payer les cours de dessin très cher d'Ingres, ce qui en fera un excellent dessinateur. Ses teintureries cherchant de nouvelles couleurs, Seurat connu un chimiste spécialiste des couleurs, Chevreul. De là l'intérêt de Seurat à «scientifiser» l'impressionnisme, par une analyse rigoureuse des couleurs à employer dans les parsema ges de petits points. Limitant ses sujets (à deux toiles sans cesse reprises et réétudiés), Seurat va entreprendre le «divisionnisme» ou «pointillisme», recherche interrompue par sa mort prématurée, qui annonce autant la trame sérigraphique que la TV ou la notion de pixel.

MONET (1840-1926)

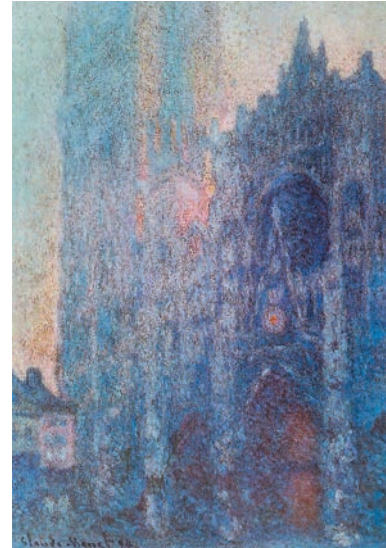
Issu d'une famille de banquiers fortunés, il pourra vivre de ses rentes et se consacrer librement à une recherche picturale qui apparaît comme l'une des plus développées de l'impressionnisme. Etudes à l'Académie, rencontre Manet dès 1857, qui l'influence beaucoup. Fuyant la guerre Franco-prusienne de 1870, il va à Londres où il découvre en Turner son Maître. De retour en 1872, il peint au Havre une petite esquisse nommée Impression, soleil levant (et détail) d'où sera tiré le terme d'«Impressionnisme». De 1872 à 1890, Monet peint de multiples paysages agréablement bourgeois. Puis dès 1890, il systématise sa recherche et va partir dans une exploration rigoureuse, quasi scientifique, des modifications des teintes lumineuses en fonction de l'écoulement du temps.

Pour se faire il va pratiquer par séries (Les Meules, les Gares et surtout les Cathédrales de Rouen) de peintures d'un même sujet, vu du même point de vue, mais en des instants différents. Il observera les modifications des couleurs lumineuses en fonction de la durée. Espace, couleur, lumière et temporalité sont liés : un espace perçu n'est pas perçu abstraitement : il est perçu en un temps donné. C'est cette relation espace-temps que Monet va étudier, précurseur puis contemporain du cinéma.

En 1893, Monet se fait construire une maison à Giverny (Nord de Paris), avec parc et bassins de Nénuphars. Là il va observer durant près de 30 ans la modification de la lumière sur l'eau, formulant ses perceptions sur des toiles qui frisent l'abstraction et n'apparaissent plus comme d'abord figuratives, mais comme une trame de matière cherchant à cerner les fluctuations de l'espace et de la lumière dans la durée : «une singulière trame d'espace et de temps». En 1922, l'Etat français lui commandera pour l'Orangerie du palais des Tuileries de Paris (au bout des jardins du Louvre), un cycle de peinture sur le thème de ses étangs à nénuphars : les Nymphéas. C'est la consécration. C'est aussi une nouveauté totale dans le regard porté sur la peinture. Les Nymphéas sont 4 tableaux courbes qui couvrent sur 360° les 2 salles ovales de l'Orangerie : c'est un panoramique, un champ sans fin de peinture «all over» ou «color field» -champ coloré-, couleur pure, quasi monochrome et «sans sujet» qui inspirera énormément la peinture américaine de Pollock ou de Rothko.



Les Poseuses, 1888



Cathédrale de Rouen, matin, 1894



Cathédrale de Rouen, midi, 1894



Nymphéas, 1905

CEZANNE (1839-1906) cf. feuilles annexes.

chperret@emaf.ch

Fils d'un banquier d'Aix-en-Provence, qui comme Monet pourra vivre de ses rentes, Cézanne mènera une recherche solitaire, sincère, hors des mondanités parisiennes : il ne cherchera jamais à vendre ses toiles qu'il considèrerait comme des recherches inabouties et les plus souvent manquées. A Paris dès 1863, Cézanne rencontre Manet et Monet, suit les cours du Louvre, reste ébahi par la touche de Delacroix et Rubens et par les constructions de Poussin. Il reprochera aux impressionnistes leur manque de vigueur (Rubens) et leur manque de rigueur (Poussin). S'éloignant dès 1874 du groupe pour rejoindre sa région natale d'Aix, il va entreprendre de «reconstruire l'impressionnisme, pour en faire un art durable» et de «refaire Poussin, d'après la nature», ce en peignant essentiellement des natures mortes (pommes) et des paysages (Ste Victoire), tout en recherchant comment il structure sa vision, comment il compose l'espace, assure les liaisons d'un objet à un autre, comment il voit et lit la réalité face à lui.

La recherche de Cézanne, c'est de parvenir à peindre ce qui est perçu, et non seulement vu. Contrairement à la vue qui est une impression, la perception est sensation et construction mentale de cette sensation. Percevoir c'est construire l'espace de la vue. Cézanne va chercher à établir ce qu'il en est de cette construction de l'espace. Ses tentatives sont le point de départ des démarches du cubisme de Picasso et Braque, du constructivisme de Mondrian, du suprématisme de Malevitch et des études sur la perception de la phénoménologie de Merleau-Ponty et de Giacometti.



Cézanne, Montagne Ste Victoire 1904. Le paysage est ramené à une structure cubique qui annonce les recherches de



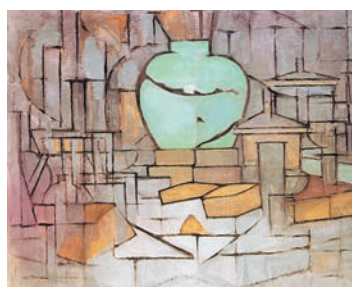
Nature-morte, 1894
La méthode de construction par lignes directrices sera reprise par le peintre-sculpteur



Le Château noir, 1904
La construction conduit à une schématisation de carrés en losange, formule reprise par



Braque, Paysage de l'Estaque, 1907 (cubisme)



Mondrian, Nature-morte 1918 (constructivisme)



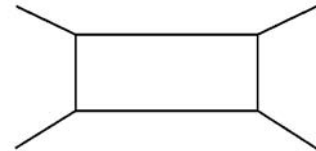
Giacometti, L'Atelier 1953 (phénoménologie)

Constuction et observation «durable» «d'après la nature»

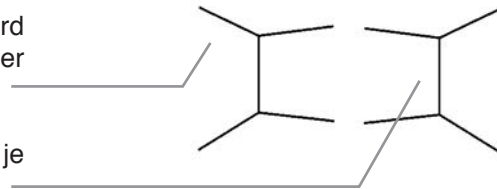
Pour construire un espace perçu, la façon a priori la plus simple de s'y prendre, c'est la perspective, et parmi toutes les perspectives possibles, la plus simple, c'est la perspective linéaire à un point de fuite central. La plus grande majorité des peintures classiques construisent l'espace selon ce système (quant aux impressionnistes, qui évidemment ne construisent pas, ils ignorent toute perspective.) Or ce que remarque Cézanne, c'est que la perspective n'existe pas.

A. LA PERSPECTIVE.

Ceci est une pièce, vue de l'intérieur, en perspective. A priori mon dessin est correct. Pourtant, il est «tout faux», ce parce qu'il ne correspond pas à la réalité de ma perception. C'est une abstraction mentale qui ne coïncide pas du tout avec ce que je vois réellement. Ce dessin est un concept de l'esprit qui n'existe pas pour mon œil qui perçoit la pièce.



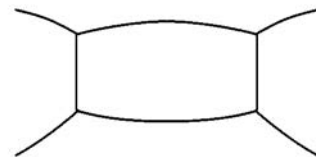
Lorsque je regarde la pièce, je fixe d'abord mon regard sur l'angle gauche, et ce que je vois, je puis le dessiner ainsi :



Puis, je fixe mon regard sur l'angle droit et ce que je vois je le dessine ainsi :



Ensuite, je dessine la ligne du fond qui sépare le mur et le plafond... Et j'obtiens, une courbe !



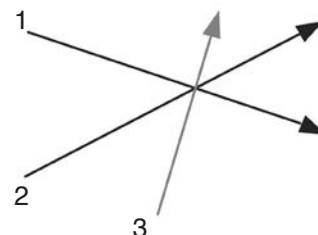
Ceci est donc le dessin correct de la pièce, telle que je la vois depuis l'intérieur, selon la réalité de ma perception.

C'est une perspective dite «optique curviligne» qui fut découverte vers 1400 et abandonnée au profit de la perspective linéaire centrale. Elle prend en compte la réalité la plus importante de la perception qui est que, lorsque mon œil regarde quelque chose, il se déplace, réalité primordiale éclipsée par la perspective linéaire qui suppose un œil fixe, jusqu'à le bloquer par un viseur et une grille (le Portillon de Dürer, cf. feuilles sur la Renaissance.)

B. LES ANGLES DE VUE.

Cézanne ne peut donc pas se baser sur la perspective pour bâtir son espace regardé. Comment faire ? L'espace regardé est complexe. Parfois quelques lignes simples traversent l'espace : la droite d'un pan de mur, l'à-peu-près droite d'une branche d'arbre, etc., sinon l'espace est constitué de multiples objets aux formes les plus variées qui se situent en un point ou un autre.

Deux droites qui se coupent définissent un point ! Trois recouvrements assurent que mon point est bel et bien là où il doit se trouver. C'est la preuve. Il suffit donc d'observer l'espace que j'ai devant les yeux, de regarder ce qui peut être résumé sous forme de droites, de prolonger ces droites jusqu'à ce qu'elles se recoupent et l'espace peut ainsi se construire point à point, à partir de ce système d'angle.



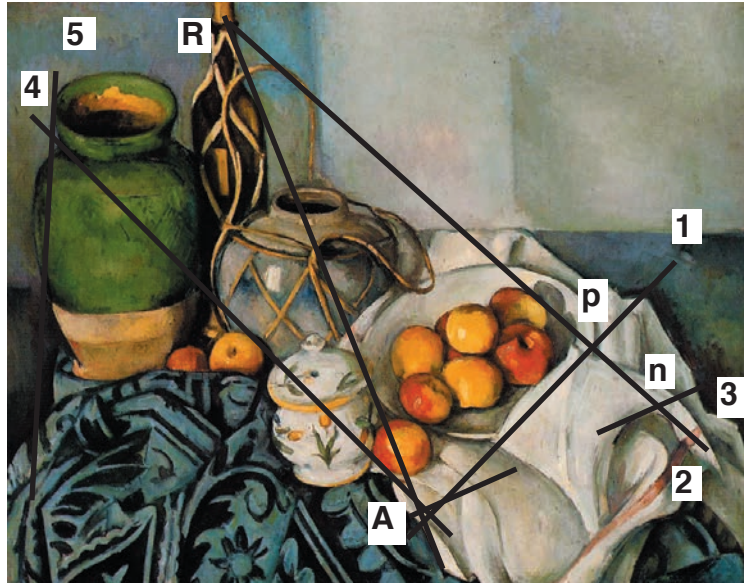
Pour se faire, Cézanne installe son chevalet légèrement de profil par rapport à l'espace à peindre. Il tend son bras tenant le pinceau vers l'espace qu'il observe, remarque une ligne droite, aligne le manche de son pinceau sur l'angle que fait cette ligne par rapport à l'horizontale. D'une rotation de l'épaule, qui ne fait bouger ni le bras, ni le poignet, ni la main, il rabat le manche de pinceau sur sa toile et donc reporte l'angle observé et conservé sur sa peinture. CQFD.

Cette «méthode» sera reprise par Picasso et Braque et sera la base du cubisme, qui en fin de compte décide de ne peindre que les traits de construction et «d'oublier» les objets observés. Elle sera reprise par Mondrian lorsqu'il peint son arbre, qui en fin de compte décide de ne plus observer mais d'en revenir à une construction mentale, abstraite, de l'espace pictural débarrassé de l'espace observé. Elle sera reprise par Giacometti dans ses dessins et peinture, qui en fin de compte «décide» qu'il est impossible de saisir quoi que se soit, que tout échappe et est menacé de disparaître.

La méthode

Cézanne, Nature morte, 1894

Je choisis un point de repère qui puisse accrocher mon regard (Cézanne choisit souvent le point le plus proche de son œil). Le point d'accrochage (A). Je choisis un second point, éloigné de A, qui est le premier point de repère (R) (Cézanne choisit souvent le point opposé à A ou le point le plus éloigné de son regard). J'aligne mon crayon dans l'espace avec la droite imaginaire qui unit A à R. Je reporte sa direction sur mon papier et détermine arbitrairement la distance de A à R. Cette distance fixera l'échelle de mon dessin. Ensuite, je détermine le point P, haut de la dernière

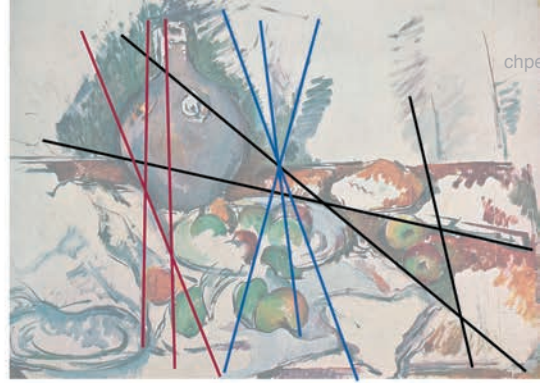


pomme, en alignant mon crayon avec la droite 1 (de A à P) et avec la droite 2 (de R à P). P se trouve à l'intersection de ces 2 droites. Et je continue.

Il arrive souvent qu'une droite «ramasse» sur son passage le bord d'un objet existant (par exemple la droite 2 me permet déjà de déterminer un coin de la nape (n). Une droite 3, (de A à n) fixe la position de ce coin de nape dans l'espace. Ainsi le dessin se structure très vite. A noter qu'il n'est pas question de perspective : une droite peut ramasser des points qui sont devant, derrière, puis de nouveau devant, depuis mon point de vue. On dira que l'espace n'est pas donné a priori, mais qu'il est relatif à ma construction. C'est un grand chambardement dans la peinture : Raphaël, Poussin, etc. construisent l'espace puis placent les objets qu'ils «plient» à l'espace (en physique, c'est Newton.) Cézanne étudie les relations entre les objets et «plie» l'espace en fonction des positions relatives de chaque objet (et c'est bien sûr Einstein.).

Cette relativité pose un problème : que je me déplace et la position des objets et la forme de l'espace décrit se déplace aussi (d'où les déplacements et basculements souvent observables dans les peintures de Cézanne). La forme de l'espace se modifie en fonction des déplacements du système de référence, écrira en substance Einstein dans la Théorie de la relativité restreinte publiée en 1905 (Cézanne meurt en 1906).

La peinture de Cézanne est donc autant figurative que structurelle : tout ce qui est peint correspond bien à une réalité figurative observée, mais correspond aussi à la structure de sa construction de l'observation. Il ne peint aucune figure qui ne soit aussi une structure et aucune structure qui ne coïncide pas avec une figure. On peut dire que Cézanne est, avant la lettre, un «structuraliste» (mouvement philosophique apparu vers 1960.). Ce qui explique que certains objets soient distordus : le haut de la cruche est structuré par les lignes 5 et 6. Il arrive un temps où la structure (les lignes) est plus importante que la figure (la cruche). En ce cas, je peins la structure, quitte à distordre la figure. C'est la première fois dans l'histoire de l'art moderne que la structure l'emporte sur la figure... de là sont possibles les abstractions du XXe siècle : le cubisme, Mondrian, Malevitch, etc.



chperret@emaf.ch



Quand la structure l'emporte sur la figure : la construction cézannienne et sa descendance : (1910-1918)
le cubisme de Braque, le constructivisme de Mondrian, le suprématisme de Malevitch



L'Expressionnisme (1900 - 1933)

Entre cri romantique et réalisme critique

Mouvement artistique essentiellement allemand, quasi contemporain de l'impressionnisme français mais s'y opposant tant esthétiquement qu'éthiquement.

chperret@emaf.ch

Esthétique : alors que l'Impressionnisme tend à peindre l'impression reçue objectivement par l'artiste, qui s'imprègne tel un appareil photographique, l'Expressionnisme cherche à peindre l'émotion subjectivement ressentie par l'artiste. A un art de la réception, l'Expressionnisme substitue un art de l'émotion : non montrer ce que je vois, mais dire ce que je ressens.

Ethique : alors que l'Impressionnisme peint un bonheur de vivre bourgeois, les fêtes et les loisirs à la campagne, l'Expressionnisme va peindre le malaise des sociétés prolétaires, le mal de vivre de villes industrielles toujours plus grandes, actives, concentrées et polluées. A un art bourgeois, l'expressionnisme substitue un art engagé au côté du peuple.

Conséquence : c'est la brutalité de l'expression, sa vérité choquante, sa modernité criante qui vont être les traits marquants de l'expressionnisme. Dessin incisif voire torturé, cernes noirs, couleurs vives et violemment contrastées, touche picturale quasi gestuelle, sujets urbains, montrant la vie ouvrière ou caricaturant la vie bourgeoise sont les caractéristiques principales de la peinture expressionniste.

Origine : l'Expressionnisme se bâtit (tout comme l'Impressionnisme qui s'était greffé sur le Réalisme) sur une reprise critique de l'art romantique tardif. Le Romantisme s'était déjà élevé du côté du peuple, mais, et surtout en Allemagne, pour faire l'apologie de la Nation. Ce nationalisme, qui accompagna la naissance des états modernes, idéalisait la vie, à la manière de la nature toujours idyllique et sublime. Il fut de plus récupéré par la droite bourgeoise (toujours aujourd'hui : voir la collection de M. Blocher, chef de l'UDC, essentiellement constituée de tableaux du peintre romantique-nationaliste Anker.) L'Expressionnisme va s'opposer à un tel nationalisme idéalisé en exprimant le cri du peuple travailleur et économiquement opprimé. Très vite, les sympathies des expressionnistes pour le marxisme vont les diriger vers l'anti-nationalisme et à fonder un expressionnisme international (Die Brücke - le Pont), militant pour la Révolution communiste.

Fin : en 1933, le parti nationaliste allemand prend le pouvoir. Revendiquant au nom des valeurs bourgeoises la «pureté» allemande, le nazisme reconduit les mythes romantiques tardifs de l'idyllique patrie. Hitler considérera les expressionnistes comme «dégénérés», interdira leur exposition, fera brûler leurs oeuvres, pourchassera et internera les artistes. Contraints à l'exil, les expressionnistes cessent quasi de travailler. Les victoires de l'armée allemande qui s'emparera dès 1940 de toute l'Europe poussent nombre d'entre eux dans la dépression ou le suicide... quand ils ne furent pas exterminés dans les camps. Dès 1975 - 80, un certain nombre de peintres allemands, formés par Beuys ou se regroupant autour de Baselitz, entreprirent une reprise du mouvement expressionniste, ce que l'on nomme Néo-expressionnisme ou Neue Wilden - Nouveaux sauvages.

PRINCIPALES TENDANCES

Si le norvégien Munch apparaît avec son tableau «Le Cri» (1893) comme un précurseur de l'Expressionnisme, le mouvement prend sa première forme organisée autour de **Die Brücke**, collectif d'artiste fondé par **Nolde, Kirchner et Marc** (1906-1913), se regroupant autour d'une revue imprimée diffusant les oeuvres (gravures) et les idées politiques du mouvement. Violemment opposées à la première guerre mondiale dont l'éclatement était sensible, la revue travaillait en vue d'une unification des artistes et du monde ouvrier, d'où son nom de «pont» dressé entre les frontières, dépassant les idées patriotiques et militaristes des nationalistes.



Die Blaue Reiter - le Cavalier Bleu (1911 - 1914), apparaît comme une scission dans Die Brücke, due à l'arrivée du peintre russe **Kandinsky** et à son amitié avec **Marc** (qui peignait des chevaux bleus, d'où le nom du mouvement.) Plus préoccupés par des idées formelles, ils seront rejoints par **Klee, Arp**, etc. et sous l'influence de De Stijl et de l'œuvre de Mondrian formeront la base du Bauhaus (1924 - 1933). La question ne sera plus dès lors d'exprimer le mal de vivre mais de résoudre les problèmes dus à la vie industrielle urbaine (cf. Cours d'art contemporain, du Bauhaus au Design industriel.)

La 1^{ère} Guerre mondiale (1914 - 1918) fait surgir des individualités, martyrs de la guerre, des épidémies et des famines. Parmi eux, **Schiele**, mort à 28 ans de la grippe espagnole en 1918 et **Käte Kollwitz**, qui vit tous ses fils mourir au front et milita contre les famines qui ravagèrent l'Autriche et l'Allemagne entre 1920 et 1933, paraissent être les exemples les plus marquants.

Ressortie exsangue et ruinée de la première guerre mondiale, l'Allemagne connaît un destin politique troublé mais ouvert à tous les espoirs de rénovation entre 1920 et 1930 : c'est la «République de Weimar», bâtie sur un consensus social de centre gauche, mais qui très vite s'affaiblit sous la pression des entrepreneurs bourgeois. Se considérant pressurés par les impôts (l'Allemagne doit payer les dommages de guerre), atteints dans leur fierté (l'Allemagne a perdu 1/4 de son territoire, son armée, etc.), menacés par un «complot», regroupant les ouvriers, les communistes, les bolcheviks, les juifs et les francs-maçons, la bourgeoisie allemande va basculer dans l'extrême-droite. Les ouvriers s'affirmant communistes, les conflits sociaux explosent. L'art expressionniste connaît alors un renouveau ultra révolutionnaire autour de la figure majeure de **Brecht** (1898 - 1956)

L'Opéra de quat'sous - Die Dreigroschenoper, écrit en 1928 par Bertold Brecht et Kurt Weill, marque peu après l'aventure de Dada (1916), l'entrée de l'art au cabaret. Dans un air de fête populaire désespérée, les mœurs bourgeoises, nationalistes et militaristes seront dénoncées et caricaturées. C'est ce que l'on nomme la **Neue Sachlichkeit - Nouvelle objectivité**, marquée par l'œuvre des peintres **Dix** et **Grosz**, entre 1930 et 1933.

LE FAUVISME 1906 - 1939)

En France, un artiste issu du pointillisme de Seurat, subira l'influence de l'Expressionnisme. C'est **Matisse** (1869 - 1954) qui développera le Fauvisme, un expressionnisme à la française, c'est-à-dire un expressionnisme bourgeois, reflétant dans la chaleur de beaux aplats décoratifs de couleur vive «le luxe, le calme et la volupté» (titre d'un des premiers tableaux de Matisse.). Le Fauvisme reprendra bien la stylistique, l'esthétique expressionniste, mais sans ses engagements politiques, éthiques.

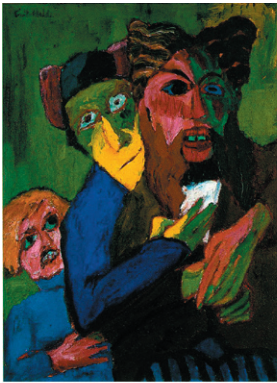
Gravement malade après 1945, Matisse vivra le plus clair de son temps dans son lit et dut abandonner sa peinture d'un style expressionniste modéré par de calmes aplats pour le collage. Enduisant de gouache monochrome de vastes papiers, Matisse les découpait ensuite, puis les agençait sur de grands papiers blancs, produisant une série de collages autour des thèmes de la femme couchée, de la danse et du Jazz. Par la simplicité formelle du dessin, le choc coloré des rencontres des vastes découpes monochromes et le dynamisme des compositions, ses collages (1945 - 1950) annoncent autant la publicité que le pop art et sont une des transitions majeures vers le Pattern de l'artiste américain Franck Stella.

De même, Picasso et ses héritiers Pollock, De Kooning ou Bacon, peuvent se lire comme des descendants de l'Expressionnisme allemand, brutalement arrêté en 1933.

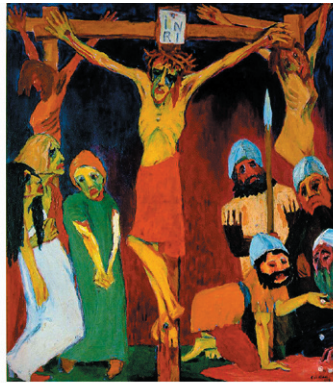
APRES 1933

Göbbels : «Chaque fois que j'entends le mot «culture», je sors mon revolver.»

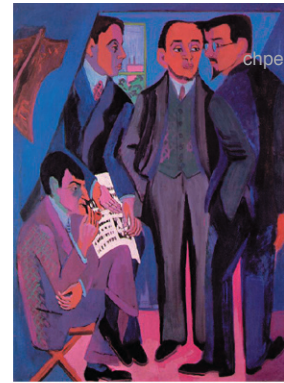
Les **Neue Wilden - néo-expressionnistes**, regroupés depuis les années 1980 autour de **Baselitz**, **Kiefer**, **Polke**, etc. se considèrent comme les descendants d'une peinture représentative de "l'art allemand", arrêtée nette en 1933, et qui n'a pas su ressurgir après-guerre, écrasée par l'hégémonie de l'art américain (minimal, conceptuel et pop). Cette volonté de défendre un "art national" gêne certains (en particulier la revue Art Press, qui alla jusqu'à parler de nationalisme et de retour d'une certaine extrême droite), il n'en demeure pas moins que les Neue Wilden sont une des rares tentatives de retrouver une figuration expressive, questionnante et dérangeante.



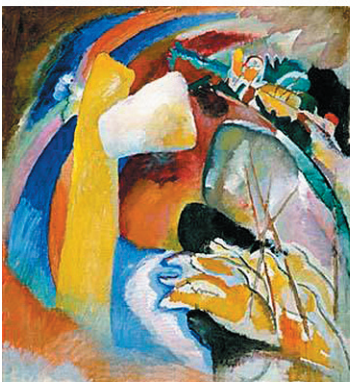
Nolde, Gens exités, 1912



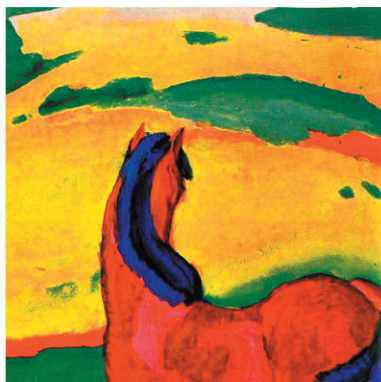
Nolde, crucifixion, 1908



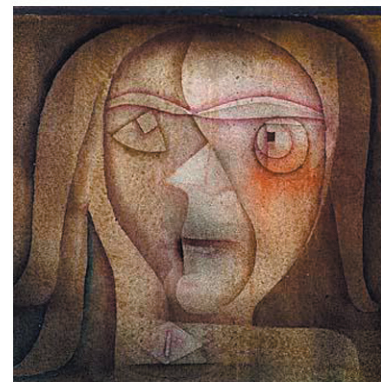
Kirchner, Le Groupe die Brücke, 1911



Kandinsky, Composition, 1914



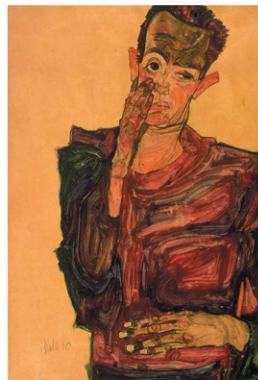
Marc, cheval, 1913



Klee, portrait, 1914



Kollwitz, L'Enfant malade, 1923



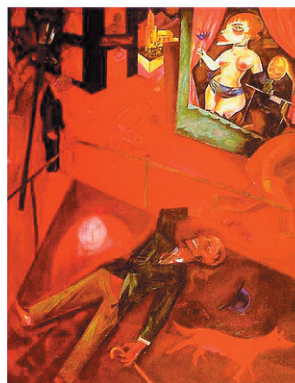
Schiele, autoportrait, 1916



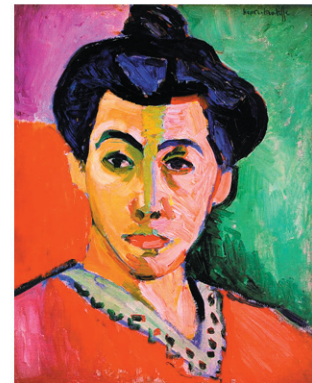
Schiele, Modèle, 1917



Dix, Mme Dr. Koch, 1926



Dix, Le Suicide, 1929



Matisse, Femme, 1932

Les expressionnistes après 1945 Pollock, Giacometti, Bacon, Baselitz, Clemente

Le Surréalisme et l'exposition de Guernica à New York, de 1938 aux années 70, influenceront énormément certains jeunes artistes américains de New York, présents dans le cercle de Peggy Guggenheim. Jackson Pollock, ami de Rothko et de Newman, formé par Matta à la peinture automatique à base de tache, sera le leader d'un groupe expressionniste abstrait, réuni avec les abstraits radicaux dans l'Ecole de New York, entre 1945 et 1960. Le groupe, défendu par Clément Greenberg et de puissantes institutions telles le MOMA, le Guggenheim et le Whitney, va s'imposer dans le monde entier comme le tenant d'une nouvelle peinture, d'une peinture américaine, affirmant les valeurs de cette société.

chperret@emaf.ch

Libération du geste, expulsion de la matière (dripping), prise en compte de l'intégralité du corps de l'artiste (gestualité), expansion des formats (5 à 7 m), effet de chaos propre à exprimer la vivacité de la vie urbaine, la vitesse des transports, la plénitude humaine ou économique, expression du faire, d'un faire débordant de vie, riche, plein, ne s'économisant pas : c'est déjà la fureur de vivre, tout, tout de suite, vite... et Pollock mourra ivre au volant de sa voiture, pionnier d'une beat generation qui ne cessera de repousser les limites du possible.

Pollock, Motherwell, Francis, Tobey, Kline, Baziotes, Gottlieb, Gorky et De Kooning sont les principaux artistes de l'expressionnisme abstrait. En France, une forme plus calme, nommée abstraction lyrique (Soulages, Hartung, Cobra, Alechinsky, Jorn, Van Welde, Manessier, Bazaine) se constitue au même moment. A noter que cette tendance est encore bien représentée par beaucoup de peintres régionaux, dits «professionnels», les institutions de l'art contemporain s'étant par contre détournées de cette tendance dès 1970 pour le pop art, l'art conceptuel et post-conceptuel.

La forme expressionniste abstraite tend à rejoindre le figuratif, dans le sens où elle cherche à exprimer des sentiments psychologiques ou physiologiques. C'est ainsi que les dernières peintures de Pollock tendent à devenir des dripping figuratifs, et que De Kooning réalisera autant des toiles abstraites que figuratives. Le corps humain est au centre de la préoccupation expressionniste. C'est en ce sens que l'expressionnisme va s'opposer à l'abstraction radicale (trop purifiée visuellement), à l'art conceptuel (trop mental) et au pop art (qui s'occupe du corps social et médiatique). Les croisements sont pourtant fréquents : Motherwell est proche de Newman, le Body art (Acconci), expression qui consiste à blesser son corps et à filmer les opérations effectuées, est un mélange d'expressionnisme et d'art conceptuel, quant au Pop, Warhol a fait des tentatives expressionnistes et Liechtenstein cite ironiquement ce mouvement.

Le corps est donc le pôle central. On le retrouve dans l'œuvre de Bacon, de Giacometti, de Freud, des néo-expressionnistes allemands (Baseltz, Kiefer), de la trans-avant-garde italienne (Cucchi, Clemente), et finalement dans toute la vague de dessin expressionniste féminin germanique qui s'est dispersée dans les années 90 (cf. Jean-Christophe Ammann). Nous verrons ces artistes, mais en ordre dispersé, puisque je les présenterai en parallèle au cours de sémiologie. Leur rapport avec la figuration travaillée par des effets plastiques en fait un exemple idéal pour la théorie que je vais entreprendre.

A noter aussi l'influence dominante de Joseph Beuys sur les formes récentes de l'expressionnisme. Les néo-expressionnistes ou Neue Wilden (Baseltz, Kiefer), La trans-avant-garde italienne ou nouvelle poétique (Cucchi, Clemente), et le dessin expressionniste féminin germanique ont en effet été fortement marqués par les dessins de Beuys, son attention à la perception de matériaux bruts ou organiques et par sa vision du corps comme l'un des thèmes centraux de sa recherche.

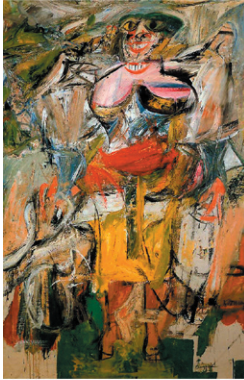
En titre, cinq artistes sont cités. Ils apparaissent comme les cinq grands points de départ des mouvements expressionnistes. Pollock (1950) pour le dripping et l'expression de la vitalité humaine. Giacometti (1960) et ses figures filiformes pour l'expression inverse de la fragilité humaine et des difficultés de perception, de communication et d'existence de la vie moderne. Bacon (1970), ses corps devenus viande, pour le dégoût de l'humain exprimé dans un retournement violent de la peau. Baselitz (1980) pour son retour à une tradition expressionniste allemande et une affirmation d'une culture germanique et de ses traumatismes. Clemente (1990) pour sa poétique mystique multi-culturelle, plongeant tant aux sources occidentales que bouddhistes.



Picasso, Guernica, 1937



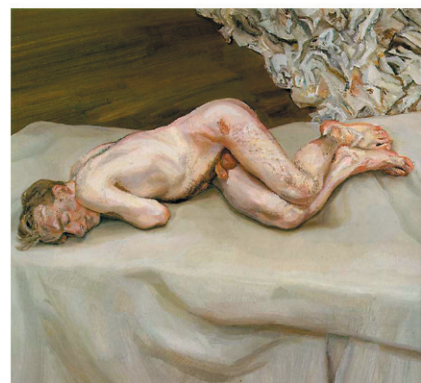
Picasso, Le Baiser, 1964



De Kooning, Femme à la bicyclette, 1953

Pollock, Autumn Rhythm, 1954

Kline, New York NY, 1953



Giacometti, Buste de Diego, 1962

Bacon, autoportrait, 1971

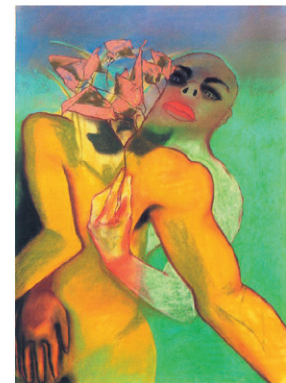
Freud, Homme nu, 1981



Baselitz, Ecke, 1982



(en haut)
Kiefer, Margarete, 1984



Clemente, Abbraccia, 1992

(en bas)
Cucci, Coq hurlant, 1991

Du début du XIXe siècle à nos jours, un phénomène hante les arts : celui de la fin de l'art, au sens des activités traditionnelles des Beaux-Arts. Certes, de 1850 à aujourd'hui, il y a de l'art (réalisme, impressionnisme, cubisme, abstractions diverses ou art dit conceptuel), mais ces arts ne connaissent aucune résonance sociale : l'art, au sens des beaux-arts, est marginal et marginalisé. A l'inverse, de 1850 à nos jours, ce qui est central et gagne en importance est la communication médiatique de propagande, de publicité ou à intérêt commercial. Aux milliers de personnes assistant aux grandes messes baroques dans des églises ornées de sculpture et de peinture (1600) ont succédé les milliers de personnes influencées par une affiche publicitaire vantant le prix dérisoire d'un vêtement H&M. Aux millions de personnes qui bâtirent pyramides et temples antiques ont succédé les millions de personnes suivant quotidiennement Loft Story ou tout autre spectacle télévisuel. L'art semble s'être effacé devant la communication médiatique, semble ne plus avoir de nécessité sociale devant des médias qui comblent cette nécessité. Cantonné à des lieux d'exposition, l'art est devenu un phénomène privé ou quasi privé, alors que la communication médiatique se répand globalement et publiquement.

chperret@emaf.ch

Deux forces semblent ainsi s'opposer : l'art des beaux-arts et la communication médiatique, l'une disparaissant au profit de la seconde ou sous la puissance de la seconde. Or, si les beaux-arts s'effacent, n'est-ce pas justement parce qu'ils ont voulu se séparer de la communication médiatique ? L'hypothèse ici formulée est la suivante : de l'origine de la culture occidentale aux révolutions du XIXe siècle art et communication médiatique sont une seule et même chose. Les XIX et XXe siècles connaissent une situation absurde qui a séparé l'art de la communication médiatique, situation de l'art dit «moderne» (impressionnisme, cubisme, Picasso, état de la peinture au XXe siècle). Parallèlement, certains artistes tendaient à réunir ces deux pratiques (le Bauhaus ou le suprématisme et l'art appliqué à la société, Duchamp et ses théories de l'interprétation, Warhol et son équivalence entre art et publicité, Beuys et sa sculpture sociale), situation de l'art dit «contemporain», tentative pourtant toujours avortée : jamais forme artistique ne connût moins d'impact et de nécessité sociale que l'art contemporain. Qu'est une vidéo d'un Bill Viola ou d'un Garry Hill face aux films de Times-Warner ou d'Universal ? Qu'est une vidéo diffusée dans un centre d'art contemporain face aux émissions mondialement diffusées de la télévision ? L'art contemporain pourrait prétendre avoir un impact s'il occupait ces canaux de diffusion, or jamais il ne put le faire, et n'a dès lors ni plus ni moins d'impact et de nécessité qu'une traditionnelle peinture moderne, signée par Picasso ou Bacon.

Il est par ailleurs comique d'entendre certains installateurs, performeurs ou vidéastes contemporains se moquer des attardés de la peinture. Comique, parce que de telles querelles entre médias nouveaux et anciens n'a pas lieu d'être : avant-gardiste contemporains ou traditionnels modernes sont tout autant isolés, sans impact et sans nécessité. Il faut avouer, avec un peu de recul, qu'Hegel avait raison : «l'art, quand à sa suprême destination, est désormais une chose du passé.» Ce qu'Hegel n'avait pas su voir, c'est la raison de cette mort de l'art, devenu chose du passé parce qu'il s'est coupé de toute communication sociale. Et de là, ce qu'Hegel n'avait pu prévoir, c'est la montée en puissance de la communication médiatique : presse, photographie, téléphonie, radio, cinéma, télévision, médias électroniques.

Que s'est-il donc passé entre 1850 et aujourd'hui pour qu'un tel basculement ait lieu ? Une explication tient en plusieurs temps. D'abord il faut montrer ce que fut la nécessité sociale ou la «suprême destination» de l'art, puis comment l'art a abandonné ce terrain, et comment la communication médiatique a repris ce terrain. En corollaire, il s'agira aussi de poser que fondamentalement art et communication médiatique sont la même chose et n'ont pas à se considérer comme séparés. Finalement de montrer comment et pourquoi l'art des Beaux-Arts s'est séparé de la communication médiatique... pour sa perte.



Art : Rauschenberg, dessin de De Koning effacé, propriété de l'artiste, 1953

Communication médiatique : publicité pour le parfum Fragile de J-P Gaultier, 2002

Nécessité de l'art

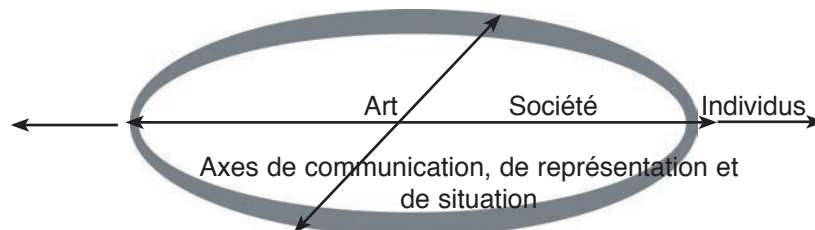
chperret@emaf.ch

L'art, activité à priori sans intérêt ni usage est au fondement de toute les sociétés, que l'on considère le passé de la société occidentale ou les quelques restes des sociétés non-occidentales encore vivaces. Des pyramides aux temples grecs, de l'église baroque confondant sphère publique et sphère privée à la peinture officielle de Versailles enfermant la noblesse dans son monde, des chants des griots du Mali aux rites chamaniques des plaines mongoles, l'art a un rôle primordial dans la société. Si primordial que l'on peut affirmer que sans art il n'y aurait pas de société.

C'est que l'art sert à quelque chose : il est le fondement même d'une société. Il est le Dasein (l'être le là) social, sur lequel la société pose son fondement (Heidegger). Une société est constituée d'un groupe d'individu qui s'accordent pour vivre ensemble. C'est-à-dire pour lutter afin d'assurer une survie commune, survie qui passe par le travail et l'échange de ses produits, c'est-à-dire par la communication. Il n'est pas de société sans communication, et toute communication tend à construire du social.

Or la communication ne s'établit pas de soi : tentez donc de communiquer avec un Ouzbek, un paysan de montagne ou un directeur de conseil d'administration. Pour qu'une communication soit possible entre vous et eux, il faut que puisse s'établir un langage commun, des usages communs, des valeurs communes et une culture commune. L'art est ce qui établit et rend commun les langages, les usages, les valeurs et les cultures. L'art fonde les valeurs spirituelles, morales et fonctionnelles d'une société. L'art permet d'accorder tous les membres d'une même société sur une vision commune du monde, sur une représentation du monde.

L'art sert à représenter un monde commun à tout individu d'un groupe social, et il sert à représenter tout individu dans le monde commun fondé par le groupe social. L'art est ainsi le point central d'où s'établit le cercle social. Il est le point central par lequel passent les axes diamétraux de la communication. Il est le point central à partir duquel tout individu se repère comme faisant partie de la circonférence sociale qui le représente. Il est le point central auquel se réfère tout individu pour se représenter devant la circonférence sociale. L'art est un phénomène social et public.



C'est pourquoi, quelle que soit l'organisation de la société, l'art en occupe le point central, nommé par l'ensemble de la communauté, les chefs ou son unique dirigeant. Les griots maliens sont élus par l'assemblée villageoise, l'artiste grec était choisi par la Cité (Phidias), le peintre gothique par l'Eglise (Giotto), le renaissant par des Mécènes (Raphaël), l'artiste baroque par l'Eglise (Bernin) ou le Roi (Le Brun), le néoclassique français par le gouvernement révolutionnaire (David). Cela étant, l'art et les artistes sont aussi des communicateurs médiatiques : nommés par la société ou ses pouvoirs, ils assurent la représentation des langages, usages, coutumes, cultures, valeurs, etc.



Poussin, Le Jugement de Salomon, 1650
Représentation des vertus du régime social républicain

Abandon de la position centrale

chperret@emaf.ch

Le XIXe siècle occidental voit l'abandon d'une telle position. Deux raisons provoquent cette perte de centralité de l'art. Premièrement, certains artistes refusent d'être nommé par la société ou les pouvoirs sociaux (tel l'Etat) pour la représenter. Secondement le pouvoir social échappe petit à petit à l'Etat et à la sphère politique pour se recueillir dans les mains des entreprises et du pouvoir économique. Le premier phénomène est lié aux Révolutions républicaines (Etats-Unis, France), le second aux Révolutions industrielles (Angleterre, Etats-Unis). Les deux phénomènes conjugués vont fonder un art privé et individuel, ce qui est une absurdité structurelle, l'art étant par définition, dans sa suprême destination (ou sa nécessité) public et social.

Les romantiques français furent les premiers à s'élever contre les commandes officielles, à savoir contre la demande de l'Etat que l'art remplisse son rôle : représenter le monde à la société et la société devant le monde. Entrant dans l'opposition politique, les romantiques refusèrent de créer une représentation contre laquelle ils militaient. Mais au lieu de parvenir à s'unir pour fonder une contre-représentation commune, ils éclatèrent en de multiples entités, chacun ne regroupant finalement dans son art que lui-même et un cercle très restreint d'amateur. Ils commencèrent ainsi à produire de l'art pour eux et non pour les autres, ce qui, à nouveau est une absurdité structurelle : l'art est pour la société, non pour soi ou (pire) pour son succès personnel dans la société. La fin du XIXe siècle voit la poursuite d'une telle attitude déplorable : symptomatique est la succession des styles émis par des groupuscules ou des individus : impressionnisme, expressionnisme, cubisme, Pollock, Picasso, Bacon sont reconnaissables à leur style ; l'un étant représenté par des petites touches, l'autre par des couleurs vives, le troisième par des grands gestes, etc. aucun ne représentant autre chose que son propre style. Rappel : l'art représente les langages, usages, coutumes, cultures, valeurs, d'une société ; l'art ne représente pas le style d'un artiste, ni le discours personnel d'un artiste : il est discours social.

Rejetant le discours social dominant, incapable de fonder un discours social autonome, l'art moderne éclate en querelle, chaque style s'élevant contre un autre, chaque artiste contre un autre. Chacun, à défaut de représenter la société voulant au moins être reconnu par la société, à savoir avoir du succès ; un succès privé et égoïste. Manet fut contre les peintres de Salon, Monet contre le réalisme intellectuel, Cézanne contre l'impressionnisme sensoriel, Duchamp contre tout et Picasso pour lui-même. C'est ainsi que va naître l'absurdité des absurdités : l'art pour l'art (les peintres du XXe siècle), l'art contre l'art (les dadaïstes), l'art sur l'art (les conceptuels). L'art n'est ni pour ni contre ni sur l'art... tentez de faire de la cuisine pour contre ou sur la cuisine, vous aurez simplement faim : la cuisine sert à se nourrir, et l'art à construire du rapport social.

Quelques artistes ont bel et bien tenté d'atteindre à une telle exigence, mais agissant sur ce qui était déjà un champ de ruine individualiste et privé, leur position publique et sociale est restée faible : Mondrian, le Bauhaus, Malévitch, d'une certaine manière Duchamp ont tenté de reconstruire ce rapport ; et, nous le verrons en cm2, Warhol, le Pop art, Beuys, Fluxus et certains artistes « interactifs » actuels tentent de reconduire le projet.

La seconde cause de la perte de centralité de l'art est liée à la société industrielle et post-industrielle. Ce qui s'établit dès le XIXe siècle n'est plus une société régie par un pouvoir central spirituel (l'Eglise papale, locale ou réformée) ou politique (l'Etat royal, impérial ou républicain) : c'est une société bâtie sur la libre entreprise individuelle. Ce sont les entreprises industrielles et post-industrielles qui gouvernent la société occidentale actuelle, à savoir non « le processus de vivre ensemble » (le politique), mais « le processus de production des biens et marchandises » (l'économique).

Le centre de cohésion sociale n'est plus la communication des personnes, c'est celle des biens, marchandises et richesses ; et ce ne sont plus les langages, les usages, les cultures qui fondent la communauté sociale, mais l'argent, sa circulation, sa valeur. A l'inverse de toutes les sociétés, où la richesse s'annonce comme une accumulation de langages, usages et cultures, « la richesse des sociétés dans lesquelles règnent le mode de production capitaliste s'annonce comme une immense accumulation de marchandises. » (Marx, première phrase du Capital, 1867).

A savoir qu'au centre du cercle social n'est plus l'immatérielle représentation d'un vivre ensemble dans le monde, ce centre social est la matérialité du monde transformé en marchandise. Phrase technique, mais dont l'effet sur l'art se mesure facilement. L'art était porteur de valeur immatérielle : spirituelle, morale, culturelle, linguistique, etc. L'art devient en lui-même une valeur matérielle : une œuvre d'art se vend et s'achète dans un magasin et a un prix. La valeur de l'art n'est plus morale, elle est économique. Et l'on achètera de l'art pour faire étalage de sa richesse privée, non plus pour étendre de la communication sociale.

En bref : «l'art est une marchandise comme une autre ; on vend de l'art comme on vend du spaghetti» (Duchamp), et on la vend dans des magasins qui, pudiquement, pour les distinguer des magasins de meubles, de chaussures ou de saucisses, on nomme «galerie». Ce sont des lieux de vente privé ou des artistes privés vendent à une clientèle privée des objets de toute facture, peints, sculptés, vidéos ou multimédias, qui n'ont d'autres usages que la pure et simple décoration.

A l'opposé de cet usage banal, les prétentions artistiques gonflent : depuis 1860, l'art connaît une inflation de théories, de discours, d'appuis critiques, philosophiques, sociologiques, psychologiques, historiques et parfois même scientifiques. Le discours de l'art pour contre ou sur l'art prenant même la place des objets sensés être arts, donnant la plus grande importance au critique d'art, devenu depuis un siècle le maître absolu de ce jeu de l'art. C'est qu'il s'agit de distinguer l'art des autres marchandises, de l'élever artificiellement à la hauteur d'un produit non plus nécessaire mais intelligent. Derrière tout ce fatras thérico-critique ne se cache en fait que l'élévation mensongère de l'art comme marchandise prestigieuse, nécessaire à la circulation rentable du marché de l'art. Et Les Tournesols de Van Gogh valent alors plus de trente millions de dollar, ou n'importe quel papier A4 d'un artiste conceptuel des centaines de milliers. La critique d'art n'est en fait qu'un discours publicitaire intelligent sur l'art ; comme la publicité bancaire (contrairement à celle d'Omo) doit être intelligente. Les centres d'art contemporain, qui se multiplient depuis dix ans assurent le même rôle : rien ne s'y vend, parce qu'ils ne sont qu'une vitrine où les objets acquièrent leur valeur de prestige (exactement comme dans la vitrine d'un magasin, où l'objet qui s'y trouve est exposé mais non vendable, donnant valeur à ce qui se trouve dans le magasin - à savoir dans le marché international de l'art.)

L'apparition de la critique d'art, des lieux d'exposition indépendants et privés, des galeries et des centres d'art a son origine en 1863. Et plus précisément à Paris (ce qui fera de cette ville un pôle de la vente de ces objets prestigieux de décoration). Toutes les conditions étaient réunies pour que ces phénomènes, qui font croire qu'il y a plus d'art alors qu'il n'y a plus d'art, apparaissent à Paris précisément. La France est en effet le dernier lieu où un art à valeur de représentation sociale, morale et culturelle existe : c'est le néoclassicisme. Il est bien entendu que l'on peut être contre la représentation sociale que l'art officiel d'Etat produisait, mais il est important de se souvenir qu'au moins un tel art assurait une représentation sociale. Cet art, dirigé par le gouvernement de l'Etat connaissait son lieu d'exposition officiel : le Salon, qui se tenait un mois par an au Grand Palais. Tout peintre pouvait y exposer, à condition d'être accepté par les jurys de l'Académie de l'Ecole des Beaux-Arts. Nulle autre exposition n'avait le droit de se tenir, et beaucoup de peintres étaient refusés au Salon comme non-conformes à la ligne officielle.

C'est ainsi que Le Radeau de la Méduse de Géricault et La Liberté guidant le peuple de Delacroix furent retirés du Salon après dix jours qui firent scandales. Par la suite, aucun peintre romantique, à l'exception des fantastiques ou symbolistes (Moreau), ne purent exposer. Situation extrême d'un régime totalitaire qui utilise l'art pour ce qu'il est : la représentation des valeurs sociales décidées par les dirigeants de la société. Situation trop extrême, valeurs trop fausses et entières, qui ne pouvaient que provoquer l'explosion. En 1863, Manet décide de faire exploser l'exposition du Salon. Refusé avec son Déjeuner sur l'herbe, il ouvre, face au Salon, un Salon du refusé. Ce Salon accueille plus de visiteurs que le Salon officiel, visiteurs curieux de voir l'œuvre qui fait scandale. Pour Manet, aidé par les textes de l'écrivain Zola, il s'agit de revendiquer la liberté d'expression artistique. De là, l'explosion va se succéder à elle-même.



2eme explosion : 1864, Manet présente au Salon Une Moderne Olympia. Conscient du succès de son Salon du refusé, le jury accepte le tableau, qui, exposé au Grand Palais, attire les foules curieuses en attente de scandale. Le Salon officiel espérait ainsi torpiller le Salon du refusé de Manet, en l'acceptant en son sein. Mais Manet garde ouvert son premier étage et propose à tous les artistes refusés d'exposer chez lui. Le Salon des refusés se fait sans Manet, mais expose plus de cents peintres invités par Manet et défendus par Zola. Parmi eux : Corot, Courbet, Millet, les Réalistes. Les années suivantes, l'expérience se renouvelle, Manet et ses peintres ne se présentant même plus au jury officiel du Salon. Le Salon des refusés devient un événement incontournable et prend pour nom le titre de Salon des indépendants. Celui-ci est accepté comme une juste concurrence au Salon officiel et fait de moins en moins sensation et scandale. Un marché libre de l'art s'y ouvre et, pour la première fois à Paris, des peintres vivent de la vente indépendante de leurs tableaux. En 1870, avec le retour de la République, le Salon officiel est dissout, ne reste que le Salon des Indépendants, qui s'installe au Grand Palais ; salon libre, mais où la loi de l'offre et de la demande amène petit à petit une esthétique conformiste.



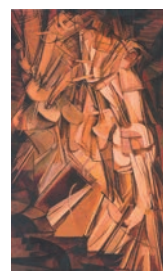
chperret@emaf.ch

3eme explosion : 1872, Monet expose au Salon des indépendants Impression soleil levant. L'œuvre, une esquisse à peine barbouillée, brise le conformisme qui s'installait au Salon des Indépendants. Sa peinture fait crier les critiques et la foule au scandale, mais regroupe autour de lui un certain nombre d'artistes, dont Manet, Renoir, Pissarro, Degas. Ils fondent le groupe impressionniste, qui très vite deviendra le groupe à la mode de Paris. Fuyant le conformisme du Salon des Indépendants, les impressionnistes exposent dans les premières galeries d'art qui s'ouvrent dans Paris : Durrand-Ruel en est la plus célèbre. Le marché de l'art est désormais ouvert. Les expositions se tiennent toute l'année et on peut à tout moment vendre ou acheter de l'art. Constatant son retard, le Salon des Indépendants invite les Impressionnistes à exposer annuellement en ces lieux, afin de devenir une vitrine de l'avant-garde. C'est en son sein que l'impressionnisme, le post-impressionnisme, les toiles de Cézanne puis, dès 1910, le cubisme, se montreront au public. Chacun peut exposer au Salon des Indépendants, à condition d'être à la mode et de suivre l'avancée des avant-gardes. Tout retardataire est inexorablement traité d'ignorant, de passéiste ou d'imbécile, et, à nouveau, le conformisme s'installe : il faut être à la pointe ; c'est-à-dire, en 1910, cubiste.



4eme explosion : 1912, Duchamp présente au Salon des refusés le Nu descendant un escalier. Le tableau est écarté, comme non-conforme au seul style acceptable : le cubisme. Mais il connaît un grand succès à l'Armory Show de New York, première exposition d'art d'avant-garde aux Etats-Unis. Duchamp visera alors l'Amérique, et, avec lui, Paris va perdre son rôle de centre pour New York.

5eme explosion : 1917, Duchamp présente à la première édition du Salon des artistes indépendant de New York un urinoir nommé Fontaine. Ce qui saborde la Salon. Désormais, officiel, des refusés, indépendants ou autre, il n'y aura plus de Salons. Les galeries d'art doivent faire le jeu, et le marché de l'offre et de la demande avec elles. Artiste est une profession libérale. Comme avocat, médecin ou entrepreneur. L'art est désormais une marchandise comme une autre, et Duchamp se retire officiellement du marché de l'art, cessant de créer et donnant des conférences sur l'art, avant d'ouvrir la première vitrine, son musée personnel d'art contemporain, regroupant ses œuvres, imposées au public qui peut «prendre ou laisser». En bref, démerdez-vous, tout cela n'importe guère.



De là, le marché de l'art éclate, laissant libre cours au jeu du marché : l'artiste doit se démarquer, avoir un style personnel, et parallèlement être à la mode, donc juste suffisamment conforme. L'art devient une stratégie marchande : il s'agit de produire le succès personnel, non une représentation sociale. Il s'agit de produire une marchandise reconnaissable par son style, son nom, sa signature. Il ne s'agit plus de produire la représentation des langages, usages, coutumes, cultures ou valeurs de la société.

De là une constatation simple : un Balthus, un Picasso, un monochrome de Ryman peuvent être beau, agréable, mais fondamentalement ils ne servent à rien. L'art existe, mais comme décoration, plaisir privé de l'œil, vague inspiration personnelle du regard, quand à sa suprême destination, construire du collectif, l'art n'existe plus. Ou plus que comme mythe, entreprise nostalgique qui fait le succès des musées impressionnistes. Pour preuve : la plus grande partie de la société occidentale n'a rien à faire de l'art, préférant consommer du Walt Disney, du Spielberg ou du show TV, tout en vouant un culte touristique à ce qui reste de l'art, comme en témoignent les expositions rétrospectives des artistes de l'époque 1850 - 1950, expositions qui ne désespèrent pas.

Pourquoi ? Que font Walt Disney, Spielberg ou les shows TV sinon produire de la représentation des langages, usages, coutumes, cultures ou valeurs sociales. Eux construisent du collectif, collectif oublié par un art devenu individualiste. Eux ont pris la place de l'art. Eux ? La communication médiatique.

Refusant de faire acte collectif de communication, pour devenir plaisir décoratif privé, l'art a contraint la société à bâtir son propre système de diffusion de représentations, langages, usages, coutumes, cultures ou valeurs : ce système se nomment les médias. Ce sont les médias qui aujourd'hui représentent la société ; non plus l'art.

Occupation de la position centrale

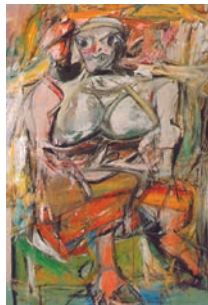
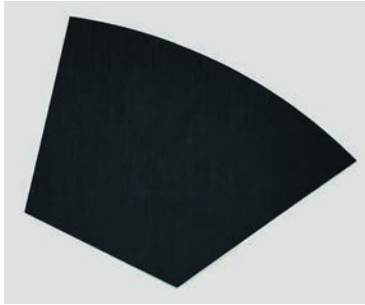
Cette position centrale est, rappelons-le, de représentation. Il s'agit de représenter un monde commun à tout individu faisant partie d'un groupe social, de représenter tout individu dans le monde commun fondé par le groupe social ; de permettre à tout individu de se repérer comme faisant partie de la société qui le représente, de permettre à tout individu de se représenter devant la société. Représenter, représenter et représenter.

Représenter ? Faire l'image de ; se tenir pour ; parler pour. Faire l'image de ? Du monde, des hommes, de chacun, de tous.

Une chose frappe le regard quand on parcourt l'histoire occidentale de l'art : les arts visuels, ou Beaux-Arts ont été représentatifs jusqu'au XIXe siècle, et le sont de moins en moins depuis. Les paysages romantiques évacuent la représentation de l'homme (Calame), puis l'image du paysage, celle-ci tendant à l'abstraction (Turner), fait historique sans précédent. Tout l'art occidental est art de l'image de l'homme et du monde, jusque vers 1850, et cette image s'efface progressivement. Disparition totale du corps humain (impressionnisme, 1870), de l'image du monde (cubisme, 1910, puis Malevitch, Mondrian, les abstractions, l'art minimal), ou de la fidélité à ces corps et images (les expressionnistes). Soit la figuration disparaît, soit on assiste à une défiguration (Van Gogh, Schiele, Giacometti, Picasso, De Kooning, Bacon, Baselitz). L'art du XXe siècle offre ou l'abstraction pure ou la distortion pure, incapable qu'il est de créer de la représentation sociale.

C'est la mort de l'image dans l'art. Et parallèlement l'image devait passer dans les médias, dans la communication médiatique. 1850 voit la naissance du roman social, texte médiatique imprimé en feuilleton dans les journaux qui «parle pour» (Flaubert, Balzac, Stendhal, Hugo, Zola, Proust, Faulkner) ; en 1870 l'image photographique devient courante, et ces premières utilisations médiatiques (photo-reportage, souvenir, publicité) sont à venir ; puis le téléphone et la radio se «tiennent pour» ; enfin, le cinéma puis la télévision encadrent les deux guerres mondiales et se mettent à produire la plus fascinante image des hommes et du monde : mouvante, partout en même temps, sautant dans l'espace et le temps, directe et bientôt mondiale.

L'image n'est plus dans l'art, l'image est dans la communication médiatique : affiches, publicités, journaux de mode (Vogue est autant étudié qu'un tableau réalisé par un peintre classique), films, reportages, clips, animation TV, DVD multizones, réseaux électroniques. L'art ayant abandonné son rôle, ce rôle, fondamental pour la société, est dans les mains de la communication médiatique. Il n'est pas de société sans représentation, sans instances qui la représente ; la représentation, l'instance représentative créer la société. La représentation suppose l'image ; l'image a quitté les Beaux-Arts, l'image est dans la communication médiatique, et l'art est mort... pour renaître sous une autre forme. Ce sont les Beaux-Arts qui sont morts. Morts-vivants, ils étaient nés pour mourir au moment où, vers 1850, ils commencèrent de décider qu'ils n'avaient plus à représenter la société.



SCARED ?
You should be : he is a dentist
Commission for racial equity

Arts :

Non-représentation
Kelly, panneau noir,
1985

Défiguration
De Kooning,
Femme, 1954

Communication médiatique :

Représentation Bernardos, Prévention contre le suicide, 2001	Figuration Commission US pour l'équité raciale
--	--

Quant à la communication médiatique, elle a toujours existé : ce sont les arts avant 1850. David, Chardin, Poussin, Velasquez, Rubens, Bernin, Michel-Ange, Raphaël, Botticelli, Van Eyck, Duccio, Giotto, les gothiques, les romans, les byzantins et les antiques sont des communicateurs médiatiques, dont le média se nommait l'art. Puis, après 1850, les arts s'étant séparés de la communication médiatique, celle-ci a trouvé ces propres producteurs : illustrateurs, fabricants de réclames, photographes, graphistes, publicitaires, programmeurs de chaîne, concepteurs en multimédia. Comme par hasard 1850 est la date approximative de la séparation des Ecoles des Beaux-Arts et des écoles des arts industriels, ou arts appliqués, ou arts décoratifs... il n'y a pas de hasard.

Pour répondre à l'objection de la position « critique »

Certes, les tenants de l'art du XXe siècle et, plus encore, de l'art contemporain, justifieront le processus de défiguration et de non-représentation comme relevant d'une position critique. Il s'agirait, en effet, de s'opposer à la toute puissance des images médiatiques qui usent et abusent de la figuration, de la représentation et des effets hyperréalistes. Ainsi, Kelly répondrait à la surabondance des images par l'absence totale (la négation) de l'image ; ou De Kooning objecterait à l'image médiatique de la femme sa sur - idéalisation, y opposant une défiguration (ou négation) de l'identité.

Critiquer est un acte louable. Certes. La critique permet de s'opposer, de limiter l'impact, ou d'avertir de l'influence que peut porter une image médiatique, forcément belle, forcément idéale, forcément mythique... forcément fausse, mensongère, manipulateur et de propagande. Et du stalinisme à Hitler, du maoïsme à Hollywood, nous savons combien de telles manipulations par les images et les représentations médiatiques peuvent s'avérer dangereuses : conduisant un tel à haïr l'autre et à la guerre compulsive (propagande politique), ou un tel autre à mythifier un produit et à l'achat impulsif (propagande économique). Donc critiquer est salutaire, nécessaire, même ; et dès lors le procès de la figuration (par la défiguration) et de la représentation (par la non-représentation) s'avère légitime.

Critiquer est donc nécessaire. Est-ce dire que c'est suffisant ? En mathématique, est reconnue comme justifiée une proposition à la fois nécessaire et suffisante... en quoi les autres expressions, les autres langages, l'art, échapperaient-ils à cette règle ? Critiquer est nécessaire, mais n'est point suffisant. Il y a un manque dans les arts du XXe siècle et, plus encore, dans les arts contemporains. Ce manque, nous le ressentons : il a même été théorisé par les tenants de cet art (par exemple dans Art Press), et porte le terme de stratégie du « décept ». Un beau concept qui couvre le manque, mais ne bouche pas le trou : nous sommes déçus. Et cette déception ne se suffit pas à elle-même. Elle ne fait que montrer que ce que nous recevons, sous les termes de l'art, n'est pas suffisant.

Ce qui nous manque : c'est qu'à force de faire le procès des moyens de reconnaissance, un tel art expulse tout processus de reconnaissance – et nous ne nous y reconnaissons pas. C'est qu'à force de faire le procès des moyens de figuration, un tel art expulse toute figuration – et nous n'y figurons plus. C'est qu'à force de faire le procès des moyens de représentation, un tel art expulse tout processus de représentation – et ne nous représente pas : ni moi, ni vous, ni eux, ni nous ; il échoue à représenter notre société.

C'est pourtant là que réside la nécessité de l'art, surtout dans des sociétés démocratiques, soit des sociétés de représentations parlementaires : « l'art sert à représenter un monde commun à tout individu d'un groupe social, et il sert à représenter tout individu dans le monde commun formé par l'espace social. L'art est ainsi le point central d'où s'établit le cercle social. Il est le point central par lequel passent les axes de communication ».

Là est l'échec des tenants d'un art critique au XXe siècle et dans l'art contemporain : défigurant et non-représentatif, il ne communique pas, ne permet aucune communication, n'est que l'expression de critique personnelle, échoue à faire œuvre – message social. Ainsi, l'art contemporain est-il fait, exposé et vu non par tous et pour tous, mais par ou pour quelques spécialistes de la question, enfermés dans un ghetto que l'on peut observer dans les revues spécialisées et lors des vernissages dans des lieux spécialisés (centres d'art, Kunsthalle, foires, etc.). Un tel art n'a aucune légitimité sociale – il est d'ailleurs largement ignoré du tout public !

Nécessité de la communication médiatique

La communication médiatique fonde des représentations sociales. Mais, hautement influencée par les tournants révolutionnaires du XIXe siècle, elle ne fonde pas innocemment ces représentations. Son but n'est pas tant de construire des sociétés que de rendre ces sociétés économiquement (et non plus seulement politiquement) efficaces. C'est pourquoi, contrairement à l'art comme communication médiatique (avant 1850), la communication médiatique sans art (après 1850) vise avant tout à un contrôle sec de la société, à la surveillance et au conditionnement des individus.

L'art servait la construction de tout type de société, la communication médiatique tend à servir l'unique société du marché. Deux armes sont privilégiées dans cet établissement d'une société de rentabilité économique : la propagande et la publicité. L'une tend à assurer la rentabilité de la production des biens, l'autre le bon écoulement par la consommation des biens. En apparence, la propagande est dans les mains des Etats, qui par le cinéma, la presse, la radio et la télévision qu'ils financent ou influencent conditionnent les comportements sociaux permettant à chaque individu d'être un bon producteur, ce à la manière des grandes peintures religieuses qui de 1300 à 1700 conditionnent chacun à être un bon chrétien. La presse d'information, les programmes de radio et de télévision, les scénarios du cinéma grand public sont les véhicules de cette propagande. A l'autre bout de la chaîne, la publicité est dans les mains des entreprises. De la simple affiche à des phénomènes pseudo-culturels comme le surf, la mode fun ou la techno commerciale, tous ces produits sont étudiés pour vendre, et sont les véhicules de cette publicité.

Si la représentation sociale construite par la communication médiatique se résume, ou continue à se résumer à ceci, alors notre société ne sera, du point de vue de sa richesse intellectuelle, spirituelle ou morale, plus rien. Nous ne serons ou serions alors que des machines à produire et à consommer, et notre monde «une immense accumulation de marchandises» (Marx), de marchandises mises en spectacle dans «une immense accumulation de spectacles» (Debord, *La Société du spectacle*, 1967). Nous ne serons ou sommes déjà qu'une société du fast-food, une société McDo, sans valeur autre que matérielle, sans goût.

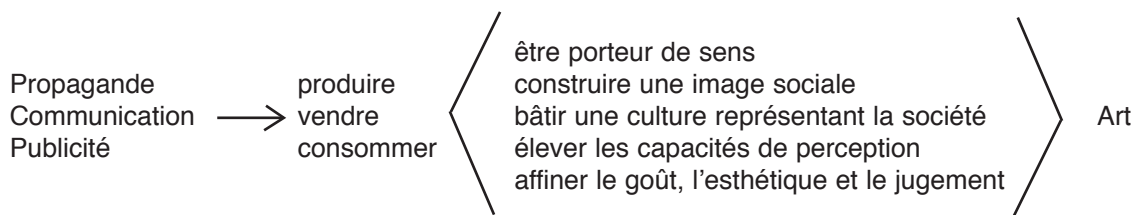
C'est pourquoi, l'art étant mort depuis cent cinquante ans, la communication médiatique arrivant en ce temps à maturité, il est urgent de plaider pour une communication médiatique avec art. A savoir une communication médiatique qui n'est pas que propagande de contrôle de la production et contrôle publicitaire de la consommation. Tout en assumant ces contrôles, devenus nécessaires au plus simple équilibre de notre société, la communication médiatique doit également assumer les tâches de l'art. Demander des communicateurs médiatiques artistes est la tâche qui se trouve devant nous, sur un parcours peu jalonné, Toscani œuvrant pour Benetton et contre la peine de mort aux Etats-Unis (affiches publiées en 2000) pouvant servir d'accroche historique à cette démarche urgente.



Toscani, Campagne publicitaire Benetton contre la peine de mort aux USA, 2000

Agence brésilienne de la protection de l'environnement «sauvez la forêt tropicale», 2001

Reconstruire l'art dans la communication médiatique : non pas dire «l'art c'est de la publicité, et la publicité c'est de l'art» (Warhol), mais parvenir à faire de la publicité un art. A savoir que la communication médiatique, la propagande, la publicité doivent être porteurs de sens (de sens plus élevés que juste vendre un produit), doivent construire une image de la société (autre que celle d'une société qui produit et consomme des biens), doivent bâtir une culture qui représente cette société (différente de celle d'une culture de production, profit et consommation), doivent faire travailler les capacités de perception, de compréhension, de jugement et de goût de chacun (et non l'aplanissement fast-food des capacités esthétiques), doivent construire une image du monde qui ne se réduit pas à la marchandise... alors la communication médiatique deviendra un art.



Comme il est permis de se demander pourquoi certains ont abandonné leur pratique de l'art pour enseigner avec passion dans le champ de la communication multimédia, ma réponse est que j'enseigne en vue de cette utopie, et que je considère un tel enseignement comme de l'art : chaque année, j'ai vingt sculptures entre mes mains. Non des sculptures inertes de terre ou de pierre, mais des sculptures de chair et d'esprit... art difficile, qui ne sera pas sans de nombreux échecs.

Bibliographie essentielle

Hannah Arendt, La Crise de la culture, 1954, Gallimard, 1972
 Roland Barthes, Les Mythologies, Gallimard, 1951
 Jean Baudrillard, La Nullité de l'art contemporain, Libération 1997
 et l'entier de la pollémique suscitée dans Art Press 1997 - 1998
 Cornelius Castoriadis, La Montée de l'insignifiance, Seuil, 1996
 Guy Debord, La Société du spectacle, Gallimard, 1967
 Georg W. Friedrich Hegel, Esthétique, 1831, Gallimard 1978
 Martin Heidegger, De l'Origine de l'oeuvre d'art, 1935, Authentica, 1987
 Karl Marx, Le Capital, 1867, La Pléiade, 1963
 Marie-José Mondzain, Image, icône, économie, Seuil, 1996