

Programmes 2019

Questionnements transversaux

Focus :

Se penser et se situer comme artiste

Ressources

QUESTIONNEMENTS TRANSVERSAUX

Classe de seconde Enseignement optionnel	Classe de première Enseignement optionnel	Classe de première Enseignement de spécialité
1 questionnement	1 questionnement	3 questionnements
SE PENSER, ET SE SITUER COMME ARTISTE	L'ŒUVRE ET LA PLURALITÉ DE SES FORMES ET STATUTS	L'ARTISTE ET LA SOCIÉTÉ : faire œuvre face à l'histoire et à la politique
Le professeur propose, avec souplesse, des études de cas parmi celles mentionnées ci-dessous. Il est possible par exemple, de s'appuyer sur elles pour ancrer une démarche et une pratique sensibles, impulser ou orienter des projets d'élèves, susciter un débat argumenté à partir des productions des élèves ou de la présentation de références artistiques, motiver une recherche documentaire accompagnée ou en autonomie. Il peut également les compléter, les enrichir ou les reformuler	Dans le cadre du projet de l'élève, le professeur propose, avec souplesse, les études mentionnées ci-dessous. Il est possible par exemple, de s'appuyer sur elles pour : ancrer une démarche et une pratique sensibles, impulser un projet ou orienter des projets d'élèves, susciter un débat argumenté à partir des productions des élèves ou de la présentation de références artistiques, motiver une recherche documentaire accompagnée ou en autonomie... Il peut également les compléter, les enrichir ou les reformuler	<i>Repères et points d'appui</i> – Engagement artistique spontané ou documenté dans les débats du monde – Recours aux documents, aux archives et aux traces L'art et le travail de mémoire, le témoignage d'événements du passé et du présent
Études de cas		L'ART, LES SCIENCES ET LES TECHNOLOGIES : dialogue ou hybridation
– Mobilisation de langages plastiques et maîtrise de techniques : se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?	– Formes traditionnelles, objets manipulables, installations, idées... : privilégier les données matérielles ? Proposer une expérience ? Affirmer l'intention ?	<i>Repères et points d'appui</i> – Assimilation, appropriation, réorientation de connaissances scientifiques et de technologies pour créer – Collaborations entre artistes et scientifiques, connaissances en partage, influences réciproques – L'artiste chercheur, ingénieur, inventeur, explorateur
– Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs : être interprète ou exécutant ? Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?	– Production unique ou multiple : conforter la rareté ou étendre la reproductibilité ? Savoir valoriser une reproduction ? Favoriser de nouvelles diffusions matérielles ou immatérielles ?	MONDIALISATION DE LA CREATION ARTISTIQUE : métissages ou relativité des cultures du monde
– Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art : s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ? Être influencé, suiveur ou innovateur ?	– Achèvement d'une création ou début d'un processus : privilégier l'étape à la finalisation ? Reconnaître et assumer l'inachèvement ? Impliquer le public dans une œuvre évolutive ?	<i>Repères et points d'appui</i> – Créer dans l'itinérance du voyage personnel, d'une carrière artistique, d'un exil – Relier les dimensions locales et mondiales des ressources, des pratiques, des cultures – Hybridation des cultures dans leur diversité artistique, historique et géographique

ÉTUDES DE CAS

– Mobilisation de langages plastiques et maîtrise de techniques :
se définir ou s'affirmer fabricant, technicien ou inventeur ?

– Réponse artistique à une commande publique ou privée, seul ou à plusieurs :
être interprète ou exécutant ?
Se situer comme assistant, co-auteur ou auteur ?

– Prolongement, renouvellement ou rupture avec un modèle, une tradition ou un courant de pensée en art :
s'inscrire dans une norme ou affirmer une singularité ?
Être influencé, suiveur ou innovateur ?

Éléments de définition

ARTISTE, n. des deux genres

Celui, celle qui s'occupe de dessin, de peinture, de sculpture, de gravure, de musique. L'art et les artistes. Un artiste peintre. Un artiste décorateur. Une grande artiste. Il s'applique particulièrement aux acteurs et aux actrices. Un artiste dramatique. Une artiste de l'Opéra-Comique. La troupe des artistes du Théâtre-Français. Par extension, il se dit de celui ou de celle qui excelle dans son art. Cet ouvrier est un véritable artiste. Il est artiste en son genre. Il signifie quelquefois d'une manière générale Celui qui a le sentiment et le goût des arts. Il est né artiste. En ce sens, il est pris aussi adjectivement. Un peuple artiste. Avoir une nature artiste.

Définition dans le dictionnaire Littré

- 1 Celui qui exerce un des beaux-arts.

Ce peintre, ce sculpteur est un grand artiste. Une jeune artiste, une pauvre artiste.

« Remarquez, pour la consolation des grands artistes, que les persécuteurs sont assurés du mépris et de l'horreur du genre humain », [Voltaire](#), *Lettr. Albergati*, 23 déc. 1760.

- 2 Adj. Qui a le génie, le sentiment, le goût des arts. Cet homme est né artiste.
- 3 Artiste dramatique ou simplement artiste, comédien.
- 4 Artiste vétérinaire, celui qui soigne les animaux malades.

ÉTYMOLOGIE

Espagn. et ital. *artista* ; bas-lat. *artista* dans R. LULLE, fin du XIII^e siècle ; de *ars*, *artis*

REMARQUE

Artiste n'a pris le sens qu'il a aujourd'hui que dans l'édition de l'Académie de 1762 ; il se disait : relativement, artiste en tapisserie, en orfèvrerie ; absolument, artiste, celui qui était chimiste, qui travaillait au grand art.

QU'EST-CE QU'UN ARTISTE ? Qu'est-ce que l'artiste ?

SOURCE : <http://lelabyrinthe.over-blog.net/article-6450865.html>

Rédigé par Jérôme Coudurier-Abaléa et publié depuis Overblog 25 AVRIL 2007

Qu'est-ce que l'artiste ? C'est un homme qui voit mieux que les autres, car il regarde la réalité nue et sans voiles. Voir avec des yeux de peintre, c'est voir mieux que le commun des mortels. Lorsque nous regardons un objet, d'habitude, nous ne le voyons pas ; parce que ce que nous voyons, ce sont des conventions interposées entre l'objet et nous ; ce que nous voyons, ce sont des signes conventionnels qui nous permettent de reconnaître l'objet et de le distinguer pratiquement d'un autre, pour la commodité de la vie. Mais celui qui mettra le feu à toutes ces conventions, celui qui méprisera l'usage pratique et les commodités de la vie et s'efforcera de voir directement la réalité même, sans rien interposer entre elle et lui, celui-là sera un artiste.

Henri Bergson, *Conférences de Madrid sur l'âme humaine* (1916), dans *Mélanges* (P.U.F. éd., p. 1201)

Bergson écrit d'ordinaire dans un style naturel. Il recourt ici à des répétitions insistantes (« voir » figure sept fois, par exemple) et à des structures en parallèles ou en chiasmes, qui donnent une tonalité « précieuse », si l'on ose dire, à l'extrait.

Bergson emploie cinq termes précis qu'il convenait de définir pour déterminer correctement la thèse – et surtout le problème – de l'extrait.

- « Voir » n'avait rien d'évident. Il réfère dans une première acception à la « vue », opération sensible des globes oculaires ; mais « voir » peut aussi référer à la « vision » au sens de « compréhension » (dans des locutions comme « *Je vois ce que tu veux dire.* »). **Bergson** référerait ici à cette opération de l'entendement, et il n'a nullement l'intention de réduire « l'artiste » au seul peintre ; « vision » peut aussi désigner, par extension, une image mentale, une représentation du réel.

- Définir « réalité » (l'actuel, ce qui existe en effet, objectivement, par opposition aux illusions, aux rêves, aux erreurs et aux apparences) et « objet » (la chose « jetée là, devant moi » par opposition au « sujet ») semble ici nécessaire.

- « Conventions » et « signes conventionnels » appelle une dimension sociale d'une « convention » quelconque – donc son caractère commun, majoritaire et arbitraire. Le signe, lui aussi, rappelle qu'il unit un signifiant (la partie « visible » du signe) à un signifié (ce que le signe dénote).

1. Détermination de la thèse

Bergson oppose la « vision » de l'artiste au « regard » des « humains ordinaires », lequel se brouille de « conventions » pratiques s'interposant entre « l'objet » et nous. L'artiste, lui « voit » mieux en cela que, débarrassé de ces conventions (des « préjugés » ou, mieux, des « pré-vus »), il entre en contact « direct » avec « la réalité ». Il atteint ainsi l'objet tel qu'il est réellement, dans son essence (en philosophie scolastique, on disait « son *eccéité* », ce qui fait de lui ce qu'il est, et non pas autre chose).

2. Détermination du problème

Voir « la réalité même » ? Cette réalité qui, par définition, est la même pour tout le monde ? Atteindre, autrement dit, la vérité ? Si telle est bien la tâche de l'artiste, ou sa qualité, alors il se confond avec la figure du... scientifique !

N'était-il pas tout à fait bizarre que dans sa définition de l'artiste, **Bergson** ne réfère jamais aux notions de création, de sentiment, d'émotion, d'œuvre, de production, d'invention, d'imagination, et qu'il pose pour unique critère de distinction entre l'artiste et l'individu ordinaire une différence dans la perception ?

La position bergsonienne s'oppose en bloc à une analyse (inspirée du romantisme) de l'artiste comme désireux de retranscrire ses « sentiments » pour « s'exprimer ».

Remarque supplémentaire.

D'autres biais permettaient de retrouver le problème. Il est possible de mentionner Picasso et de se demander comment il était possible de soutenir qu'un tel peintre voyait « mieux » la réalité que les spectateurs.

Dans le même registre, et sans aller chercher bien loin, on pouvait aussi mentionner les couleurs hallucinées des fauves (Les montagnes à Collioure de Derain) ou les chimères effarantes de Jérôme Bosch (détail du Jardin des Délices par exemple).

Il était encore possible de se rappeler les thèses de **Platon** sur l'artiste, et surtout sur l'idée selon laquelle l'œuvre occupe le troisième degré à partir du monde intelligible (du « réel », selon **Platon**), le degré intermédiaire étant occupé par le monde matériel. Peignant (par exemple) des arbres matériels, lesquels ne sont que la « copie » dans le monde sensible de « l'idée de l'arbre » dans le monde intelligible, l'artiste effectue une copie d'une copie qui nous éloigne de la vérité et du réel. Exactement le contraire de la thèse bergsonienne, donc.

3. Plan du texte

Eventuellement trois parties dans le texte : jusqu'à « commun des mortels » d'abord, un premier morceau où **Bergson** affirme la supériorité de la vision de l'artiste ; puis jusqu'au premier « commodités de la vie », un fragment sur le « regard » de l'individu ordinaire ; enfin un dernier passage où s'explique l'apparition de la « vision » artistique.

Plus certainement deux parties : d'une part jusqu'à « entre l'objet et nous ; », la comparaison entre « vision » artistique et « regard » ordinaire ; d'autre part, à partir de « ce que nous voyons... », la dimension pratique d'où émerge cette différence entre artiste et individu ordinaire.

4. Explication

4.1. Première partie

« Le Poète doit se faire Voyant » s'exclame Rimbaud, âgé d'à peine dix-sept ans, dans une lettre à Paul Demeny. Il poursuit, exalté : « [Il devient ainsi] le suprême Savant ! car il arrive à l'Inconnu ! » **Bergson** soutient, avec l'opinion commune, que l'artiste jouit d'une sensibilité exceptionnelle ; mais tandis que le grand public comprend cette sensibilité comme un débordement émotif, Rimbaud et **Bergson** la ramènent exclusivement à une meilleure perception du réel. L'artiste n'est pas, à les croire, le « plus émotif » : il est, si l'on ose dire, le « mieux-voyant ».

« Voir mieux » consiste d'abord à saisir le monde avec plus de détails, plus d'exactitude aussi, que le « commun des mortels ». Il suffit d'esquisser une table pour s'apercevoir que, contrairement à ce que nous dirions volontiers, elle ne nous apparaît presque jamais rectangulaire, mais quasi toujours trapézoïdale. De la même manière, les impressionnistes scandalisèrent lorsqu'ils osèrent peindre des ombres bleues, alors que l'académisme avait décrété qu'une ombre est noire ou brune.

Pourtant, ce « voir mieux » ne se réduit pas à observer les apparences avec une meilleure résolution. Pour **Bergson**, l'artiste réussit le tour de force qui nous est, à nous, presque toujours refusé : il voit « la réalité nue et sans voiles », « sans appareil » comme l'a si justement exprimé une copie (bonus !). Derrière cette métaphore féminine où se distingue la sensuelle silhouette d'[Isis](#), surgit le problème originel de la philosophie : les apparences nous trompent. Sitôt que nous nous reconnaissons sujets – c'est-à-dire liés à un point de vue localisé dans l'espace et dans le temps – alors nous devons admettre que « notre vision » des choses est... subjective. Autrement dit, inexacte, approximative, partielle, partielle.

L'objet « en soi », le « noumène » (dans la terminologie de **Kant**) nous reste à jamais insaisissable parce que nous le percevons toujours de « notre » point de vue, dans notre subjectivité, en tant que « phénomène ». Lorsque nous regardons un objet, ce que nous en voyons mélange irrémédiablement l'objet et notre point de vue. Nous ne le voyons jamais de manière immédiate ou directe.

Sur ce point, **Bergson** s'oppose à **Platon**. L'artiste ne se contente pas de reproduire les phénomènes ou de les « recopier ». Contrairement au commun des mortels, l'artiste parvient à voir directement la réalité même des objets, leur *éccité*. Alors que notre vision se trouble de subjectivité et dégénère en simple « regard », l'artiste, lui, parvient (par quel miracle ? c'est ce que **Bergson** expliquera en deuxième partie) à transcender ce problème et à accéder de manière immédiate au réel. Vision « apurée », si l'on veut, qui chez lui se confond avec la vue.

Plus subtilement, **Bergson** s'oppose aussi à **Kant** ; car pour ce dernier, le « trouble de la vision » s'avère constitutif de la condition humaine. Nul individu humain, fût-il artiste, fût-il génial, ne peut le surmonter. Pour **Bergson**, en revanche, ce « trouble de la vision » provient pour l'essentiel de la culture dans laquelle nous baignons : il s'agit de « conventions », d'habitudes sociales tacites ou explicites, « interposées » entre l'objet et nous lors de (et par) l'éducation.

Si nous disons qu'un arbre est « vert », par exemple, nous cédon à une convention sociale courante et il suffit de regarder un « vrai » arbre pour comprendre tout de suite à quel point ce mot « vert » s'avère approximatif. Il ne s'agit plus, ici, de dire que les « apparences » de l'arbre ne remplissent le critère « vert » qu'à l'issue d'une simplification abusive, mais bien de signaler que l'arbre « réel » n'est « réellement » pas vert – ou en tous cas, pas seulement vert. A force de nous répéter, cependant, que les arbres sont verts, nous finissons par le croire, par habitude, par banalité, par facilité (lorsque nous achetons un nouveau meuble, sa présence dans notre maison nous attire l'œil pendant un moment ; mais au fil du temps, notre attention s'émousse, et nous en arrivons même à ne plus le voir du tout).

A ce stade, une double conclusion s'impose. *Primo*, lorsque les fauves déclarent qu'ils « peignent ce qu'ils voient », il faut peut-être les prendre au mot, et les croire, même si leurs ciels oranges nous font penser à des hallucinations. La tentative cubiste, portée par Picasso et Braque ([Femme à la guitare](#)), si longtemps raillée, ne cherche-t-elle pas à représenter un objet simultanément sous tous ses angles, c'est-à-dire « plus complètement », « plus réellement » que la peinture figurative classique ?

Secundo, si l'artiste nous propose, dans ses œuvres, des visions qui nous choquent ou nous surprennent (« Le beau est toujours étrange », écrit Baudelaire), c'est moins par « l'originalité » de son « caractère » qu'en raison de la banalité affligeante de notre

regard à nous, engoncé dans les conventions communes – c'est-à-dire vulgaires, comme le rappelle sévèrement **Nietzsche**. Les conventions brouillant notre vision nous empêchent d'atteindre notre propre authenticité, notre originalité personnelle, puisqu'elles proviennent de la société, c'est-à-dire « de l'extérieur ». L'artiste, lui, les surmonte, et voit la vérité : de cette vision « personnelle » provient alors l'œuvre d'art au sens habituel du terme.

4.2. Deuxième partie

Comment une telle « perte d'authenticité » a-t-elle été possible ? Pourquoi en sommes-nous arrivés à ne plus voir le « réel » ? Comment avons-nous fini par préférer le masque banal et sans attrait des conventions communes aux saveurs toujours surprenantes de « la réalité nue » ?

La réponse de **Bergson** à ces interrogations paraît sans réplique : nous en sommes là parce que nous y avons intérêt.

Les « conventions », explique l'auteur, nous permettent de reconnaître l'objet « pour la commodité de la vie ». Peu nous chaut, au fond, de « voir » « la réalité » : nous préférons à cette contemplation métaphysique le pragmatisme de l'efficacité. Que nous importe qu'un arbre soit vert, jaune, rouge, bleu ? Ce que nous voulons, c'est qu'il donne du fruit ! Ce que nous voulons, c'est pouvoir le « distinguer pratiquement d'un autre », et en particulier distinguer l'arbre au fruit comestible de l'arbre aux fruits vénéneux. En cela, les « conventions » sont seulement des « signes » qui indiquent « ce qui nous intéresse » dans les objets. De petits points rouges constellant un feuillage « signifient » pour nous « cerise » - à nos « yeux » la seule information intéressante à propos de cet arbre.

Nous ne voulons pas contempler la réalité pour connaître la vérité, ni même en tirer un plaisir esthétique : nous voulons seulement nous y orienter. Point final. Toutes les fois que l'action commande, toutes les fois que l'urgence presse, toutes les fois que le besoin ordonne, nous optons pour le « regard » pratique et nous renonçons à la « vision » artistique. Que nous importe de « voir » les détails de l'automobile qui menace de nous écraser ? Nous avons, en somme, un rapport utilitaire à nos perceptions, sources d'informations. Le souci du confort matériel accumule ainsi nos préjugés, et appauvrit dans la même mesure notre vision, jusqu'à ce qu'elle ne soit plus qu'un regard banal, désabusé, désenchanté.

La question surgit alors : l'artiste existe-t-il ?

En effet, on ne voit pas du tout comment nous pourrions « surmonter » toujours cette « dimension pragmatique » de notre existence, ni comment nous pourrions « apurer » notre regard pour lui rendre, en quelque sorte, sa « fraîcheur originelle ».

Sur ce point, **Bergson** répond avec une grande netteté. Il faut « mépriser l'usage pratique et les commodités de la vie ». Rien de moins ! **L'artiste ne tient absolument aucun compte du côté pratique des choses. Il « méprise » (le mot est fort !) toute forme de confort** – ainsi Rimbaud quittant Charleville à pied, à seize ans, pour rejoindre Paris, sans un sou en poche (ci-contre, dessin de Verlaine). Là où le commun des mortels s'inquiète pour son avenir, pour sa santé, pour ses habitudes, pour son salaire, pour ses (disons le mot) pantoufles, l'artiste, lui, observe le réel parce que, à y bien réfléchir (et même nous, les individus ordinaires, pouvons comprendre cela), il n'y a que cela d'intéressant. « *Travailler maintenant, jamais, jamais ; je suis en grève* » écrit encore Rimbaud, catégorique, à George Izambard.

On comprend l'isolement social de l'artiste, qui ne cesse de railler – et d'attaquer – les préoccupations si « raisonnables » de ses contemporains. Pire : toutes ces conventions, tous ses préjugés dont il sent bien qu'ils l'empêchent de « voir », il y est suprêmement sensible, et il les hait, d'une haine farouche, violente, rageuse. Il y « met le feu » ! écrit **Bergson**, évoquant d'une même tournure inquiétante l'anarchisme militant et la terrible figure de Néron, jouant de la lyre devant Rome en flammes, avant de déclarer dans un dernier soupir « *Qualis artifex pereo* »

(« Quel grand artiste périt avec moi ! »). L'art n'est jamais un feu de joie : c'est une œuvre de violence contre les préjugés et, derrière eux, contre la société tout entière.

Il faut une énergie fabuleuse, un courage hors du commun, pour mener ce destin, d'ailleurs toujours à reprendre, car céder à la facilité, au « pratique », au regard creux et satisfait, reste comme une menace. Nul « miracle », ici, aucun « don surnaturel » pour l'artiste : c'est seulement à force de rage qu'il arrive à débrouiller son regard et à atteindre la vision. Quel artiste, d'ailleurs, peut être sûr d'avoir atteint une vision entièrement « apurée » de toute convention, de toute banalité ? Raison pour laquelle **Bergson** recourt au futur de l'indicatif : l'artiste, par définition, appartient à l'avenir.

5. Conclusion

On pouvait aisément finir sur cette idée paradoxale d'un artiste dont la folie apparente (et la solitude inévitable) lui permet justement de toucher la réalité mieux que personne.

N'y a-t-il pas quelque chose de frustrant à penser que ceux-là même qui « voient » le mieux la vérité sont justement ceux que nous entendons le moins, engoncés comme nous le sommes dans nos conventions bornées ? On peut conclure, dans un esprit contraire, que (paradoxalement là aussi) c'est seulement dans l'extase artistique la plus débridée que nous touchons au plus près le réel « brut » ; et que cette extase procure un plaisir bien plus intense, et bien plus gratifiant, que toutes nos « réussites » bien-pensantes. On peut aussi, bien entendu, conclure en relativisant la définition bergsonienne, en particulier en pointant ses insuffisances sous le rapport de la créativité et de l'invention, par exemple en mentionnant l'expressionnisme.

Qui fut le premier artiste ?

SOURCE : <https://lejournal.cnrs.fr/articles/qui-fut-le-premier-artiste> 26.11.2018, par Léa Galanopoulo

Cet article est paru dans le dernier numéro de *Carnets de science*, la revue du CNRS, en librairie depuis le 8 novembre 2018.

La récente découverte de peintures néandertaliennes interroge sur la naissance du statut d'artiste dans l'histoire de l'humanité.

Et si, bien avant Léonard de Vinci ou Michel-Ange, Néandertal avait été le premier artiste de l'humanité ? C'est du moins ce que suggère une nouvelle datation de fresques rupestres espagnoles, publiée en février 2018 dans *Science*. Les mains et les animaux représentés sur les parois de trois grottes auraient en effet 65 000 ans. Ils auraient donc été dessinés 25 000 ans avant l'arrivée des premiers *Homo sapiens* dans la péninsule ibérique. Les estimations se fondent sur la datation par uranium-thorium de la couche de calcite qui les enduit.

Ces fresques seraient-elles l'œuvre de Néandertal ? Une poignée de preuves complémentaires abondent dans ce sens. Des traces de pigments dans un coquillage ont, par exemple, été datées de 115 000 ans. Quant aux dessins de félins et aux traces de mains visibles dans la grotte des Merveilles à Rocamadour (Lot), ils auraient entre 50 000 et 70 000 ans. De quoi imaginer Néandertal doué de faculté artistique...

Pourtant, l'interprétation de ces travaux relève, pour l'heure, de spéculations. D'abord, ils devront être confirmés par d'autres méthodes de datation, et cela d'autant plus qu'aucun ossement néandertalien n'a été retrouvé dans ces grottes.

Encore faudrait-il prouver que Néandertal a produit ces images pariétales... Les premiers résultats font débat au sein de la communauté, tant du point de vue méthodologique que de l'interprétation des résultats.

Ensuite, nous ne connaissons rien des motivations artistiques et symboliques de Néandertal. « *D'un point de vue matériel, nous savons peu de choses sur l'organisation sociale des Néandertaliens* », explique Claudine Cohen¹, philosophe et historienne des sciences, spécialiste des représentations préhistoriques. *Parler d'artistes néandertaliens ne convient pas vraiment. Car s'il y a des manifestations symboliques, on ne sait rien de l'existence d'artistes spécialisés dans ces sociétés.* »

Un constat mitigé, que partage Camille Bourdier, maîtresse de conférences en art préhistorique au laboratoire Travaux et recherches archéologiques sur les cultures, les espaces et les sociétés (Traces) à Toulouse : « *Encore faudrait-il prouver que Néandertal a produit ces images pariétales... Les premiers résultats font débat au sein de la communauté, tant du point de vue méthodologique que de l'interprétation des résultats.* »

Longtemps considéré comme notre cousin « primitif », Néandertal est en voie de réhabilitation. Capable de réaliser des sépultures, de collectionner des objets, de fabriquer un outillage sophistiqué et doué de langage, « *Néandertal n'était certainement pas si différent de nous* », estime Claudine Cohen. « *Enfin l'art serait peut-être le dernier point à éclaircir* », soulève pour sa part Audrey Rieber, chercheuse à l'Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités³, qui juge que « *cela ne devrait pas prendre longtemps avant qu'on ne parle d'art néandertalien* ».

Une lente reconnaissance

Seulement, pour Camille Bourdier, la question n'est pas de savoir si Néandertal était capable, comme nous, de réaliser des œuvres, mais si « *son organisation sociale a nécessité une production sur parois rocheuses* ». Car « *comme toute image, les images pariétales sont des messages véhiculant des informations. Elles remplissent ainsi un rôle social, quelle que soit sa dimension : spirituelle, historique, pédagogique, anecdotique...* », analyse-t-elle.



En effet, c'est la place qu'il occupe dans la société qui confère à l'artiste son statut. « *Le terme "artiste" désigne une catégorie socioprofessionnelle, c'est un spécialiste dont l'identité sociale naît de la production graphique ou plastique* », indique la chercheuse. Or, que ce soit pour Néandertal ou pour les *Sapiens* du Paléolithique supérieur, les vestiges de ces identités sociales sont presque inexistantes.

Comme toute image, les images pariétales sont des messages véhiculant des informations. Elles remplissent ainsi un rôle social, quelle que soit sa dimension : spirituelle, historique, pédagogique, anecdotique...

Ces débats sur le statut d'artiste de Néandertal renvoient en tout point à ceux de la reconnaissance de l'art pariétal, au début du XX^e siècle. Alors qu'en 1879 sont découvertes les peintures pariétales de la grotte d'Altamira, en Espagne, il faut attendre 1902 pour que son authenticité soit avérée. « *Il y a un vrai décalage entre la découverte de ces peintures et leur inscription dans l'histoire de l'art. La communauté scientifique a reconnu leur beauté, évidente, mais pas le fait que l'homme paléolithique en est l'auteur* », indique Audrey Rieber.

Face à une œuvre complexe et magnifique, scientifiques et archéologues pensent d'abord à un faux. La vision de l'homme préhistorique exclut alors ses capacités artistiques en les renvoyant à la faculté d'imitation inhérente à toute espèce primitive, capable de reproduire la forme de quelques animaux.

« Les artistes modernes, comme Picasso, Vlaminck ou Miró, sont certainement parmi les premiers à avoir été fascinés par la modernité de l'art pariétal, avant même les historiens de l'art », raconte Claudine Cohen. En visite en Dordogne, Picasso face à Lascaux aurait lancé : « Nous n'avons rien inventé ! »

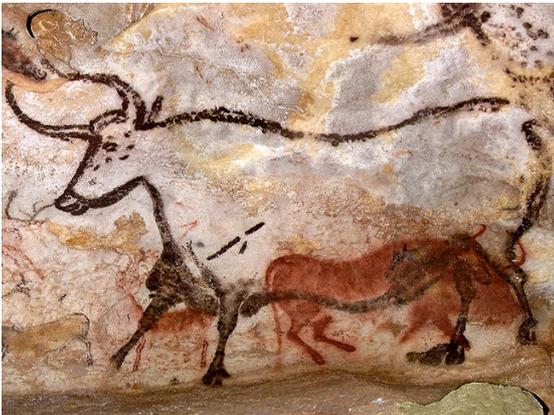
Mais si, en 1950, Ernst Gombrich ouvre sa très diffusée *Histoire de l'art* par l'art préhistorique, il l'exclut de « notre » histoire qui ne commencerait qu'avec les Égyptiens. « Je pense qu'à l'époque, les théoriciens de l'art étaient gênés par l'idée d'un artiste paléolithique, qui remettait en question le statut d'artiste édifié jusque-là sur l'art de la Renaissance, compris comme début de la modernité », développe Audrey Rieber.

Une question de style

Si le travail de reconnaissance de l'art préhistorique est si lent, c'est qu'il est aujourd'hui encore difficile de connaître les motivations des artistes préhistoriques. « On a d'abord pensé qu'ils faisaient de l'art pour l'art », dit Claudine Cohen. Une chose est sûre : les Néandertaliens, comme les *Sapiens*, pouvaient être animés par certains principes esthétiques.

Et, tout comme l'artiste moderne, ils utilisaient des outils pour graver ou sculpter, des pinceaux, des pochoirs et des pigments. Au Paléolithique, les œuvres retrouvées sont par ailleurs codifiées : « Alors que l'animal est toujours très réaliste, la femme ou l'homme sont représentés de manière très fruste et stylisée, avec une insistance sur le sexe et les parties centrales du corps, le visage étant le plus souvent absent ou masqué », souligne la chercheuse.

Archéologue et ethnologue, André Leroi-Gourhan a mis en lumière un art pariétal très ordonné, une composition qui organise entre elles figures animales, humaines et symboles. La femme est par exemple systématiquement associée au bison, et l'homme au cheval.



Impossible donc de considérer encore ces peintures comme des imitations isolées et archaïques, lorsque ce sont bien des œuvres d'art, construites et pensées. « Quand on découvre Lascaux, on ne peut plus nier l'existence d'une œuvre, créée par des artistes », confirme Claudine Cohen.

Si l'on considère nos ancêtres comme des artistes, peut-on estimer qu'il existait une professionnalisation de l'art à l'époque ? « En effet, au Paléolithique supérieur, on peut parler de division du travail. Avec un art aussi élaboré, on imagine que, dans ces sociétés, la capacité de représenter le monde était déléguée à certains », répond Claudine Cohen.

Quand on découvre Lascaux, on ne peut plus nier l'existence d'une œuvre, créée par des artistes.

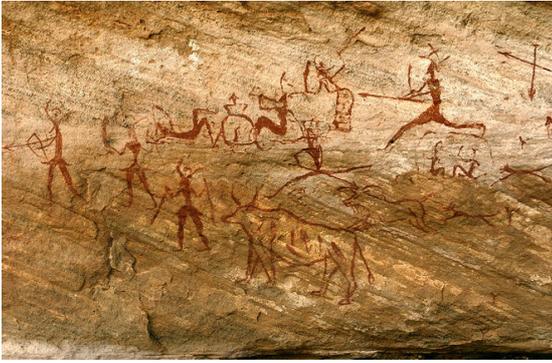
Indéniablement, les peintures de Lascaux ou de [Chauvet](#) ne peuvent être le fruit d'amateurs, mais de personnes talentueuses, dont le savoir-faire était certainement transmis. « Il y a débat également sur les échanges culturels entre *Sapiens* et *Néandertal* : tous deux utilisaient les mêmes pigments, mais qui les a empruntés à l'autre ? Y a-t-il eu transmission ? », questionne ainsi Claudine Cohen.

Enfin, peut-on considérer que l'homme préhistorique a du style ? La stylistique paléolithique est, en tout cas, un axe de recherche majeure, le premier objectif étant de « définir et de distinguer des traditions iconographiques dans le temps et dans l'espace », explique Camille Bourdier.

Autrement dit, il s'agit de repérer des filiations ou des ruptures historiques dans l'art pariétal. Puis, l'analyse stylistique s'intéresse à l'auteur lui-même, pour cerner sa « patte » : combien d'artistes ont participé à l'œuvre, « sont-ils différents ? sont-ils les mêmes ? Si ce sont les mêmes, cela ouvre de nouveau sur la question de la spécialisation des activités, mais aussi sur la mobilité de ces personnes et, plus largement, des groupes humains », conclut-elle.

Le passé au prisme du présent

L'analyse de ces œuvres renseigne également sur l'organisation sociale et la vie quotidienne. Lorsqu'au Néolithique, les rapports sociaux se complexifient, la sédentarité, l'agriculture et l'élevage se développent. « De nouveaux thèmes apparaissent alors sur les fresques, comme la chasse ou la récolte de miel. En Méditerranée occidentale, on observe l'existence d'un fond commun, de thèmes et de symboles qui se répètent : les anthropomorphes schématisés sont les plus représentés », explique Esther López-Montalvo, archéologue, spécialiste de l'art néolithique au laboratoire Traces.



L'art néolithique levantin est en rupture totale avec les traditions graphiques antérieures par sa forte composante naturaliste et narrative. La chasse et la virilité sont sublimées, « les artistes représentent des activités à valeur sociale importante », imagine ainsi Esther López-Montalvo.

Une forme de communication ? Un objectif esthétique ou rituel ?

« *On peut penser que cela permet d'affirmer une identité sociale et symbolique* », indique la néolithicienne.

L'art néolithique levantin est en rupture totale avec les traditions graphiques antérieures par sa forte composante naturaliste et narrative. La chasse et la virilité sont sublimées.

« *La femme est souvent représentée isolée dans les panneaux de l'art levantin, elle ne participe pas aux activités masculines* », ajoute Esther López-Montalvo. L'art néolithique nous montre déjà une répartition sexuée des tâches dans ces sociétés. L'artiste serait-il alors un homme ? La violence exprimée dans ses œuvres, des scènes de guerre, d'exécution, révèle une organisation sociale complexe et des conflits politiques. « *Cet art devient presque une source historique. Il s'approche au plus près de la société* », estime-t-elle.

Mais à défaut de preuves matérielles, l'interprétation de l'art préhistorique relève parfois d'illusions rétrospectives. Elle se calque d'ailleurs souvent sur notre façon moderne de voir l'art.

« *Par exemple, au début du XX^e siècle, on a considéré l'art pariétal comme un art religieux, en partie parce que ceux qui l'étudiaient étaient des religieux* », rappelle Claudine Cohen, citant l'abbé Breuil, prêtre catholique et spécialiste de l'art pariétal, surnommé le « pape de la préhistoire », qui participa à la découverte de grottes ornées en Dordogne. « *On se rend compte à quel point les interprétations sont des projections du présent* », souligne-t-elle.

La naissance d'un statut

Si conférer le statut d'artiste à Néandertal paraît précipité, il a l'avantage de questionner notre rapport à l'art et à l'artiste. Comment reconnaître une œuvre quand on ne sait rien de son artiste et que sa signification demeure inéluctablement hypothétique ? Dans quelle mesure cette œuvre peut-elle être considérée comme de l'art, fruit d'un talent créateur, et non comme de l'artisanat ?

Au XIV^e siècle, à Florence, avant de constituer leur propre corporation, les peintres étaient intégrés à celle des médecins et apothicaires, car tous utilisent des plantes et des pigments.

Dans l'Antiquité déjà, le travail manuel était dévalorisé au profit d'entreprises intellectuelles. Les muses antiques ne laissent pas de place à la peinture ou à la sculpture. Le praticien des arts libéraux d'alors, selon la vision d'Aristote, est un être exceptionnel, qui s'élève au-dessus de sa condition. Mais en termes de connaissance et de réflexion, et non d'arts plastiques.

« *Au Moyen Âge, entre les V^e et XV^e siècles, il est difficile de trouver un statut unique de l'artiste !* », soulève Rosa Maria Dessì, médiéviste au laboratoire Cultures et environnements, préhistoire Antiquité Moyen Âge⁴, à Nice. À l'époque le terme « artiste » désignait l'étudiant ou l'enseignant de la faculté des arts libéraux. Celui qui travaillait de ses mains était qualifié d'« artifex » ou d'artisan.

Ce sont les clercs qui définissent alors la fonction de cet artiste.

Inspiré par Dieu, il n'a qu'un seul but : reproduire les gestes de la Création. Songeons aux vitraux ou aux peintures placées très haut dans les cathédrales et qui le plus souvent n'étaient même pas visibles : « *Elles n'étaient pas conçues pour être comprises par les hommes, mais vues par Dieu* », ajoute la médiéviste.

L'essor urbain du XII^e siècle signe peut-être le point de départ du métier d'artisan, avec la naissance des corporations. Un statut qui offre à l'artiste une réglementation, une solidarité et des aides financières. Les artisans-peintres et sculpteurs occupent alors le sommet de la hiérarchie des métiers et prennent conscience de la valeur de leur savoir-faire. Mais il s'agit d'une évolution lente : « *Au XIV^e siècle, à Florence, avant de constituer leur propre corporation, les peintres étaient intégrés à celle des médecins et apothicaires, car tous utilisent des plantes et des pigments* », raconte Rosa Maria Dessì.

Du professionnel au romantique

Si le rôle de l'artisan émerge dans la société, il reste encore à l'ombre de son œuvre, abandonnée au travail collectif. La création est intégrée dans une hiérarchie bien précise, où l'atelier est connu sous le nom du maître.

« *Au Moyen Âge, il est difficile d'attribuer une œuvre à un seul artiste, car elle est souvent anonyme* », précise Rosa Maria Dessì. Au Moyen-Âge, l'œuvre peut être modifiée, voire effacée. Badigeonner de chaux ou transformer une peinture de Giotto véhiculant un message politique serait impensable aujourd'hui.

Sandro Boticelli, *Le Printemps*, 1482-1483, tempera sur bois 203 x 314 cm, Florence, musée des offices.

« **En réalité, parler d'artiste avant la Renaissance est anachronique** », indique Audrey Rieber (maître de conférence à l'ENS de Lyon section Philosophie et Ars). C'est en effet à cette époque, berceau de chefs-d'œuvre de

peinture et de sculpture, qu'apparaît la représentation de l'artiste comme on l'entend encore aujourd'hui : celle du génie créateur. Mais de façon tout à fait exceptionnelle et limitée à quelques grands noms. En 1571, quelques artistes florentins s'émancipent des corporations pour œuvrer dans le cadre d'académies, autrefois réservées aux arts libéraux.

La Renaissance annonce ainsi l'émergence de l'artiste classique : « *Un professionnel de type profession libérale, exerçant dans le cadre académique. C'est seulement au XIX^e siècle que se répand la représentation de l'artiste romantique, animé par la vocation et l'inspiration profonde* », explique Nathalie Heinich, sociologue des professions artistiques et des pratiques culturelles, au Centre de recherches sur les arts et le langage.

À la suite de la Révolution française, les artistes créateurs ont pris la place des aristocrates déchus :

« *Les artistes deviennent alors une nouvelle élite, mais en marge, privée autant que possible de pouvoir et d'argent* », précise Nathalie Heinich. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, cette image de l'artiste moderne s'impose peu à peu, d'abord auprès des spécialistes, puis d'un large public : « *L'art est de plus en plus conçu comme devant exprimer l'intériorité de l'artiste, et non plus offrir une figuration du monde, idéale ou réaliste. Puis, à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, émerge peu à peu la figure de l'artiste contemporain, qui se doit d'être transgressif, avec souvent une dimension d'ironie, d'humour, de second degré, qui rompt radicalement avec l'image encore romantique de l'artiste moderne, dé-dié à sa vocation* », indique-t-elle encore, citant notamment Marcel Duchamp, qui inaugura la rupture tant avec le métier de peintre qu'avec le professionnalisme de l'académicien et avec la vocation de l'artiste inspiré.

Edouard Manet, *Claude Monet dans son atelier*, 1874, huile sur toile, 82,5 x 104 cm, Munich, Neue Pinakothek,

« *Depuis Altamira, tout est décadence* », aurait lancé Picasso.

La reconnaissance de l'artiste néandertalien questionne la notion de progrès dans l'art. L'art suivrait-il une chronologie qui tend vers plus de beauté, de perfection et de technique ? « *Du point de vue de l'artiste, cette chronologie n'a pas de sens, même si c'est la façon dominante de présenter l'art* », constate Audrey Rieber, qui rejette l'idée que « *l'on se place aujourd'hui au sommet de l'art.* » Ces découvertes sur Néandertal auront peut-être l'avantage de replacer cette question au cœur du débat.

Les questions restent ouvertes quant à la présence d'artistes dans les sociétés néandertaliennes. De tout cela découle une interrogation insoluble : qu'est-ce que l'on considère comme de l'art ? « *Je serais bien incapable de répondre !* », sourit Audrey Rieber. Et si l'on va plus loin : « *Ne peut-on considérer que les premiers artistes étaient finalement les tailleurs de silex, qui, en réalisant des bifaces aux belles formes en amande, manifestaient déjà un sens esthétique ?* », s'interroge Claudine Cohen. Des perspectives qui nous amèneraient alors bien plus loin que Néandertal, il y a deux millions d'années...

L'artiste est-il maître de son œuvre ?

SOURCE : <https://www.philomag.com/bac-philo/serie-s-lartiste-est-il-maitre-de-son-oeuvre-9739>

On dit souvent d'une œuvre d'art qu'elle a un auteur et qu'elle appartient à un ensemble constituant l'œuvre d'un artiste. Celui-ci est aussi considéré comme possédant des dons techniques et un talent lui permettant de donner forme à ses inspirations. Sa supériorité par rapport au commun des mortels tient précisément à cette faculté d'imposer à un support la forme qu'il souhaite pour créer une œuvre inédite, représentant ses aspirations. Par ces différents aspects, l'artiste s'apparente à un maître. Mais la maîtrise technique ne constitue pas le seul aspect de la relation à l'œuvre, sinon l'artiste ne se distinguerait pas réellement de l'artisan. Se demander si l'artiste est le maître de son œuvre revient donc à interroger la spécificité de la notion d'auteur et à voir si elle s'apparente une relation de maîtrise, entendue aussi comme contrôle et possession de quelque chose.

Or, si l'artiste est bien un maître dans son domaine, il ne va pas de soi qu'il soit le maître de son œuvre dans la mesure où elle lui échappe de plusieurs manières et c'est, justement, en cela que réside la particularité de la définition de l'artiste. En premier lieu, l'œuvre n'appartient pas à l'artiste car celui-ci n'en contrôle pas absolument le processus d'élaboration. En second lieu, l'artiste ne maîtrise pas la réception dont son œuvre fait l'objet.

L'artiste est l'auteur de son œuvre.

Une œuvre d'art est une création. Elle suppose donc l'existence d'un créateur et s'apparente à une forme de production. L'artiste crée en fonction d'une inspiration, d'un besoin. Même si on lui passe commande, il demeure relativement libre de faire comme il l'entend. Sinon le peintre ne serait, par exemple, qu'une sorte de décorateur et ce n'est pas le cas. L'artiste est donc bien l'auteur de son œuvre et l'on identifie souvent l'un par l'autre, l'un et l'autre. On dit, par exemple, un Matisse, un Picasso comme si la personne du peintre s'incarnait dans ses toiles par la grâce d'un style, d'un talent, voire d'un génie singulier qui lui sont propres.

Ici **s'établit la différence entre l'artiste et l'artisan (ou l'ouvrier)** : tous produisent mais l'artisan agit selon des plans et des objectifs préétablis par d'autres. Il doit respecter des contraintes techniques beaucoup plus importantes liées à la finalité pratique de ses réalisations. Il ne peut donc pas faire ce qu'il veut et n'est donc pas le maître de sa production.

Mais il n'en est pas le maître pour autant.

Pour autant, il n'est pas possible d'assimiler la notion d'auteur à celle de maître. La relation de maîtrise de ou sur quelque chose implique l'idée d'un contrôle total ou celle d'une possession de cette chose (que l'on pense à la relation maître/esclave). Or, être l'auteur d'une œuvre n'implique pas qu'on la possède de la sorte.

En effet, lorsqu'il crée, l'artiste ne sait pas toujours où il va, ni ce qu'il fait. Au début d'un poème, un auteur choisit des mots pour évoquer les images ou les sentiments qu'il porte en lui mais, très vite, le processus s'inverse : les sonorités des mots font surgir de nouvelles images, les mots appellent les mots qui appellent d'autres images et ainsi de suite. Le poète devient presque le spectateur de l'accomplissement de son poème. Il se laisse aller à l'inspiration de son génie. C'est la raison pour laquelle on a souvent identifié le génie de l'artiste à un don divin : à travers lui se tisserait une relation avec les Dieux qui nous parleraient par son entremise. L'artiste se trouve alors possédé par son inspiration. Il nous enchante car il est enchanté par les Muses, c'est-à-dire sous le charme et donc comme possédé.

L'œuvre n'appartient à personne.

De plus, l'artiste n'est pas le propriétaire de son œuvre au sens où chaque spectateur ou auditeur est libre d'interpréter et de vivre librement sa relation avec elle. Une musique est recréée à chaque écoute, des significations nouvelles surgissent à chaque lecture d'un poème. Nous sommes libres d'interpréter un tableau comme bon nous semble en nous laissant guider par notre état d'âme de l'instant, par nos impressions, par notre connaissance particulière de l'histoire de l'art.

Contrairement à un objet artisanal ou technique, l'œuvre d'art ne s'accompagne pas d'un mode d'emploi indiquant la façon dont il faut l'utiliser et la comprendre. Aussi, l'artiste accepte-t-il d'être dépossédé de son œuvre dès qu'il la rend accessible à autrui. Il apparaît donc que cette forme de don et cette prise de risque soit profondément incompatible avec les présupposés attachés à la notion de maîtrise. L'artiste ne maîtrise pas le destin et la réception publique de son œuvre.

Conclusion.

Loin de s'apparenter à une relation de maîtrise, la notion d'auteur exige, au contraire, la faculté de se détacher de son œuvre. Au cours de l'acte créateur d'abord, l'artiste doit pouvoir se laisser aller à son inspiration et se rendre disponible pour l'accueillir, quitte à abandonner en cours de route ses aspirations initiales. Une fois l'œuvre achevée ensuite, il lui faut accepter qu'elle ne lui appartienne plus, au sens où chacun devient à sa manière l'auteur de l'œuvre selon sa façon de l'interpréter, de la vivre voire d'y être indifférent ou de ne pas l'aimer.

SOURCE : http://acta.bibl.u-szeged.hu/29144/1/romanica_028_051-059.pdf

EXTRAIT :

Entre le XIV^e et le XVIII^e siècles, on peut observer une évolution concernant le statut des artistes : ils passent notamment du statut d'artisan médiéval à celui d'artiste au sens académique du terme. Jusqu'à la fin du Moyen Âge, peintres et sculpteurs sont regardés comme artisans, au même titre que toutes les professions manuelles sont considérées comme non intellectuelles et désignées génériquement par le terme « arts mécaniques », opposé aux « arts libéraux » qui ont été enseignés dans les écoles et les universités. A l'époque, les artistes sont donc tenus pour des artisans, sans distinction spéciale par rapport aux autres métiers : il n'y a pas de différenciation entre le peintre, le sculpteur, le cordonnier ou le ferronnier. Ils travaillent tous dans un atelier, en tant qu'artisan, et forment des corporations. Une véritable mutation s'effectue par rapport au statut des artistes lorsque, en réclamant leur assimilation aux arts libéraux et leur libération des cadres corporatifs, en 1648, à Paris, une douzaine de praticiens fondent l'Académie royale de peinture et de sculpture. À partir de cet événement, la vie artistique française voit des changements fondamentaux au cours du XVII^e et, plus encore, au XVIII^e siècle lorsque le pouvoir et l'influence de l'Académie se renforcent pour s'affaiblir, ensuite, un demi-siècle plus tard.

En 1435, Alberti fait publier son ouvrage *De la peinture*, dans lequel il énumère les caractéristiques nécessaires pour un peintre qui prétend être un artiste reconnu. L'image qu'il dresse de ce peintre est plutôt idéale car Alberti souhaite que l'artiste soit « avant tout un homme de bien et qu'il soit instruit dans les arts libéraux », et il tient surtout à ce qu'il « possède bien la géométrie ». Par la suite, il détaille longuement ses exigences presque irréalisables à l'égard de l'artiste : selon Alberti, les peintres devraient connaître, entre autres, les poètes et les orateurs « car ceux-ci ont en commun avec les peintres un grand nombre d'ornements ». Il est vrai qu'Alberti n'évoque pas directement la question du statut social de l'artiste, nous considérons pourtant, d'après son texte, qu'à son époque, l'artiste devient de plus en plus apprécié par la société et son art s'approche par-là de plus en plus des arts libéraux. Il est intéressant de noter encore que tout au début du passage consacré au rôle assigné aux peintres, Alberti souligne le fait que les revenus financiers ne doivent pas être essentiels pour un artiste, mais celui-ci doit s'efforcer de remporter un certain mérite par ses peintures : Le but du peintre est d'obtenir par son ouvrage la gloire, la reconnaissance et la bienveillance plutôt que de s'enrichir. Et le peintre y parviendra si sa peinture retient le regard et touche l'âme de ceux qui regardent.

Un demi-siècle plus tard, Léonard de Vinci partage l'opinion d'Alberti : il proclame lui aussi que le but du peintre n'est pas de faire fortune, mais d'atteindre une renommée même si le peintre a « des enfants à nourrir » : à son avis, il suffit de « peu de chose » pour un peintre car « la gloire du riche s'en va avec sa vie, et il ne reste que la gloire du trésor, non celle du thésauriseur », contrairement à la gloire des artistes, qui « est une richesse fidèle qui ne nous quitte qu'à la mort ». Pour l'atteindre, le peintre doit essayer avant tout de composer des œuvres parfaites : Je te rappelle, peintre, que si ton propre jugement ou l'avertissement d'autrui te fait découvrir quelque erreur dans ton œuvre, tu dois la corriger afin que, rendant cet ouvrage public, tu ne publies en même temps ton insuffisance. Léonard de Vinci applique ce principe à ses propres œuvres : il n'admet aucune imperfection lors de leur création, ce qui fait que la plupart des peintures que nous conservons de lui sont demeurées inachevées. D'après les exemples relevés, il devient clair qu'Alberti tout comme Léonard de Vinci esquissent une image idéalisée des peintres, ils souhaitent leur perfection tant intellectuelle qu'artistique.

Toutefois, ce qu'il importe de noter dans la perspective de notre problématique, c'est la reconnaissance, dans l'Italie de la Renaissance, de la conception intellectuelle de l'œuvre artistique et la considération des peintres comme artistes et non plus comme artisans.

Par contre, en France, il faut attendre jusqu'au milieu du XVII^e siècle pour qu'une pareille évolution puisse s'effectuer. Les artistes n'y peuvent travailler qu'au sein d'une corporation avec peu de droits et de liberté. Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, les peintres et les sculpteurs français étaient encore obligés de faire trois ans d'apprentissage, suivis de trois autres années de travail comme compagnon, et devaient enfin présenter l'épreuve de l'exécution du chef-œuvre pour pouvoir se mettre au pratique. Cette situation de la formation s'améliore pourtant au début du XVII^e siècle, grâce aux privilèges que les personnages au pouvoir ont le droit de consentir à ceux qu'ils font travailler. Par là, celui qui reçoit des commandes du roi et des grands seigneurs échappe à toute contrainte réglementaire que la corporation exige de lui.

Le génie de l'artiste, l'artiste comme génie ?

L'artiste est celui qui réussit, volontairement ou non, le tour de force d'exprimer la beauté. Comment parvient-il à animer la matière ?

D'une manière générale, lorsqu'une personne cherche à produire un objet quelconque comme dans l'exemple du lit, il **agence différents moyens en vue d'atteindre une fin**. Il se réfère donc à ce que Platon nommait une idée, un modèle, un schéma. Il déduit grâce à son entendement les moyens nécessaires. Or, ce principe général servant à produire des objets est appliqué partout, sauf dans l'art, car l'entendement n'est pas utilisé afin de déduire les moyens d'atteindre la beauté. De plus, la beauté comme résultat n'est pas donnée par avance. Une fois l'œuvre accomplie, la pensée que l'artiste a ordonné des moyens en vue d'atteindre une fin vient à l'esprit (comme dans la lettre de Van Gogh), mais au moment de l'accomplir, le résultat n'était pas prédéfini dans l'esprit de l'artiste. Enfin, l'artiste, quand il crée, n'imité par définition aucun modèle préexistant.

Alors comment l'artiste procède-t-il ?

Pour tenter de l'appréhender, revenons à Kant. Il constate que l'artiste est **un génie**, et que lui seul peut être qualifié de la sorte. Qu'est-ce donc que le génie ? S'explique-t-il par la possession de facultés hors du commun ? Et si c'est le cas, quelles facultés sont concernées ? Pour répondre à ces questions, la comparaison avec d'autres êtres exceptionnels, à savoir le héros et le grand savant, sera utile.

Pourquoi ne dit-on pas que **le héros** est un grand génie ? Finalement, il fait des choses qui sont hors de portée du commun des mortels, des choses extraordinaires, il réalise une sorte de prouesse exceptionnelle de la volonté qui peut surmonter l'instinct de vie. Mais il n'est pas besoin de parler de génie dans l'action héroïque, il n'y a pas de mystère. C'est rare, extraordinaire, mais il "suffit" de le vouloir. Même si peu sont capables d'agir comme des héros, tout le monde ou presque sait ce qu'il faut faire pour accomplir la même action.

Le **grand savant** se rapproche plus du génie que du héros, car sa performance se situe au niveau de l'entendement, de l'intelligence. Mais c'est grâce à une incroyable capacité de synthèse. Il va élaborer des théories toujours en suivant des règles, et même si elles sont complexes, elles vont être comprises par d'autres humains. Dans la théorie, il n'y a aucun mystère, on comprend comment elle a été élaborée, comment le savant a procédé.

Le héros et le savant accomplissent des performances, **l'artiste** quant à lui dispose d'un don, d'une sensibilité qui n'existe pas chez les autres. Il possède une disposition qui l'indispose : il est mal adapté à une société humaine à cause de son don. Mais surtout, l'artiste ne suit aucune règle, aucune méthode, ne s'inspire d'aucun modèle, n'imité rien. L'artiste de génie ne veut rien, ne décide rien, ne raisonne rien. Il sent juste qu'il faut faire. Il invente des règles, des procédés, en même temps qu'il produit son œuvre.

Originalité exemplaire de l'œuvre du génie

L'artiste, même s'il ne suit aucune règle, ne produit évidemment pas quelque chose d'absurde. Au contraire, il fait apparaître un nouveau modèle à travers une œuvre. En étant absolument originale, la création du génie devient universelle, un modèle qui peut inspirer d'autres artistes. En observant la vie elle-même, apparaît qu'elle n'est pas une simple reproduction mécanique des espèces, elle est souvent création de formes, de modèles à partir desquels il y aura évolution, adaptation, en somme, une facette artistique de la vie.

Si dans la nature, les formes nouvelles semblent surgir au hasard, il n'en est pas de même pour les œuvres de génie, où c'est plutôt la sensibilité et l'imagination qui permettent leur apparition. L'artiste sait ce qu'il faut faire dans l'instant, c'est la spontanéité, et pour Aristote la spontanéité est la marque de tout mouvement naturel. "*Une disposition innée par laquelle la nature donne ses règles à l'art*" (*Critique de la faculté de juger*). Il est compréhensible que l'artiste lui-même ne comprenne pas vraiment comment il produit ses œuvres, il ne l'a jamais appris des autres et ne peut pas l'expliquer à d'autres ; il ne connaît pas l'origine de ce talent en lui et n'en dispose pas à volonté : la nature, la vie, créatrice de forme, va donner au beaux-arts ses règles par l'intermédiaire d'artistes de génie. L'œuvre de génie servira de modèle pour les autres humains : l'œuvre de génie fait école.

Rôle de l'imagination dans la création artistique

Kant remarque que la véritable œuvre artistique est celle qui possède *une âme* ("au sens esthétique, l'âme désigne le principe qui insuffle sa vie à l'esprit") et pour lui, ce n'est pas la matière qui est animée, c'est l'esprit : une production artistique de génie peut provoquer une représentation qui anime l'esprit, mettant en mouvement certaines facultés de connaissance. Mais en quoi consiste cette animation ?

L'âme semble n'être rien d'autre que la capacité de présenter des idées esthétiques, une représentation de l'imagination donnant beaucoup à penser. Mais il faut remarquer que toutes les pensées qu'elle procure restent indéfinissables, échappent à nos concepts, sont inexprimables. Le poète fait percevoir des réalités, des sentiments, qui échappent à la raison. Il existe un rapport inverse : les idées esthétiques sont des représentations pour lesquelles il n'existe aucun concept adéquat, les idées de la raison sont des concepts pour lesquels il n'existe aucune représentation de l'imagination adéquate. Toutes les représentations du cheval ne peuvent épuiser le concept de cheval. Par exemple, lorsque Turner peint les forces déchainées de la nature, il éveille des sentiments, des pensées impossible à formuler à cause de leur profondeur, de leur caractère transcendant.

Le génie de l'artiste consiste à donner corps à ses idées esthétiques ; en utilisant des matériaux fournis par la nature, l'artiste parvient à faire quelque chose qui va au-delà de la matière, au-delà du sensible (amour, mort, création...). L'art place aux portes de la métaphysique ; il fait penser sans faire connaître.

L'ARTISTE ET LA COMMANDE :

SOURCE :

[http://mudo.oise.fr/fileadmin/user_upload/Dossier_Pedagogique - L artiste et la commande.pdf](http://mudo.oise.fr/fileadmin/user_upload/Dossier_Pedagogique_-_L_artiste_et_la_commande.pdf)

Depuis le Moyen Age l'artiste ou l'artisan est tributaire des commandes, commandes privées émanant de rois, princes, seigneurs, riches bourgeois ou ecclésiastiques, commandes collectives émanant essentiellement de l'Église ou des confréries. L'artiste tient compte des exigences du commanditaire, de ses désirs (thème) autant que de ses possibilités financières.

Donateurs ou commanditaires laissent souvent leur marque sur l'œuvre dont ils sont fiers d'avoir rendu possible l'exécution. A la Renaissance, le statut de l'artiste change. Il n'est plus seulement un artisan.

Certains acquièrent auprès des rois un statut privilégié (bien qu'assimilé à un domestique !) : celui d'artiste de cour. Au service du roi et de sa cour, l'artiste souvent poète, enlumineur, peintre ou musicien ne connaît pas de soucis financiers à la différence de l'artiste indépendant. Le statut de peintre de cour perdurera jusqu'au XVIIIe siècle. La bourgeoisie, nouvelle catégorie sociale émergente à partir de la Renaissance, permet aussi aux artistes de réaliser portraits ou tableaux de dévotion et leur apporte une source financière non négligeable. Les œuvres d'art ne sont visibles que pour un nombre de privilégiés appartenant à la noblesse ou à la bourgeoisie. En France, au milieu du XVIIe siècle, peintres et sculpteurs du roi, dont Charles Le Brun, vont tenter et obtenir de Mazarin alors régent du royaume, la création d'une Académie de Peinture et de Sculpture en 1648. Elle devient en 1803 Académie des Beaux-Arts. Initialement, les peintres souhaitant entrer à l'Académie doivent être choisis (sur présentation d'œuvres, avec sujet imposé). Ils réalisent ensuite un tableau définitif sur le sujet. L'œuvre s'appelle alors le « morceau de réception » et devient propriété de l'Académie. Le peintre en devient membre.

Le Salon de 1787 au Louvre, gravure de Pietro Antonio Martini. ©Tous droits réservés

Le premier Salon est créé en 1667. Le Salon Carré du Louvre (nommé à l'époque Grand Salon du Louvre) est le lieu de présentation des œuvres. Le terme « Salon » apparaît alors pour qualifier l'exposition. L'objectif initial est de présenter périodiquement les œuvres des académiciens au public, même si les premières expositions ne sont pas

régulières, beaucoup de visiteurs s'y pressent. A la Révolution, le principe du Salon n'est pas remis en cause. Il s'ouvre maintenant à tous les artistes vivants. A partir du XVIe et jusqu'au XIXe siècle, l'École des Beaux-Arts et donc, l'Académie, impose un art officiel avec des thèmes très classiques centrés sur l'histoire, la mythologie (grecque et romaine) ou les textes religieux auxquels se soumettent les artistes, candidats heureux ou malheureux du Prix de Rome et du Salon. Les lauréats bénéficient ensuite d'une carrière toute tracée faite de commandes de l'État et/ou de commandes privées. Si l'État achète une œuvre*, celle-ci entre dans les collections d'art contemporain du Musée du Luxembourg (musée des artistes vivants, créé en 1818). Dix ans après la mort de l'artiste les œuvres étaient ensuite exposées au Louvre, dans des édifices publics ou bien envoyées dans un musée de province.

*d'où l'expression « le clou du Salon » : un tableau acquis par l'État était retiré de l'exposition avant même l'arrivée du public en vertu de son droit de préemption. Ainsi, il ne restait que le clou.

Le salon est le lieu où les représentants de l'État achètent et passent commande.

Louis Philippe (Monarchie de Juillet 1830-1848) aime se promener dans les allées du Salon, chaque jour après la fermeture. Il y prend des notes qui constituent les bases des commandes. Napoléon III achète pour lui et pour l'État des œuvres de JeanBaptiste Corot malgré l'avis défavorable de certains académiciens. Outre le souverain, le Ministre de l'Intérieur dont dépendaient les Beaux-Arts et le directeur des Beaux-Arts, comme Dominique VivantDenon sous la Restauration ou le Comte de Nieuwerkercke, sous le 2nd Empire, peuvent aussi passer commande. Ainsi en 1845 sur 2029 tableaux du Salon 250 sont achetés par l'État. Jusqu'au milieu du XIXe siècle, le Salon est le seul lieu d'exposition des artistes contemporains. Il favorise plus une peinture stéréotypée parfois médiocre mais répondant aux normes établies, laissant une large place à la peinture d'histoire, aux portraits et aux paysages classiques. Après 1850, les artistes cherchent à se libérer du carcan de l'académie. Ils se montrent dans des galeries, dans leurs propres ateliers, ou bien encore au Salon des Refusés (1863, les œuvres refusées étaient marquées d'un « R » au revers), Salons des Indépendants (1884) et Expositions Universelles (entre 1851 et 1867). La fin du siècle oscille entre Salon officiels et Salons officieux qui permettent aux artistes académiques et aux autres impressionnistes, fauves, nabis, néo impressionnistes,... d'exposer.

_ Les portraits

Jusqu'au milieu du XIXe siècle, le portrait est très à la mode auprès des hommes d'affaires, banquiers, marchands, industriels ainsi que de leurs épouses. Ces nouveaux « riches » recherchent eux aussi, à l'image de l'aristocratie vieillissante, une certaine postérité et reconnaissance. Ils posent gratuitement ! pendant des heures devant un peintre renommé ou non. Un portraitiste en vogue peut en un portrait gagner l'équivalent du revenu annuel d'un fonctionnaire (3000 Frs). Certains modèles choisissent leur portraitiste. Si c'est Edouard Manet, le modèle mettra en valeur son caractère moderne (ex : Portrait d'Antonin Proust, par Manet). Si le portraitiste est célèbre, c'est le modèle qui bénéficie de la célébrité et si c'est le modèle qui est connu, le succès sera aussi profitable au peintre. Le portrait est une image codée du modèle : l'attitude, la position, le décor, les attributs, le vêtement, tous ces éléments parlent du modèle. (cf. Thomas Couture, Portrait de madame de la Rivière). Ils racontent ce qu'il est au sens physique, mais aussi son caractère, sa personnalité et ce qu'il veut que le spectateur retienne de lui. Avec l'invention de la photographie à partir de 1822, le portrait prend une nouvelle dimension, car la photographie donne une ressemblance parfaite

du modèle. Le portrait peint prend alors un autre chemin entre expression du moi intérieur et sujet d'expérimentations chromatiques (couleur, lumière) et stylistiques.

_ Les décors

A partir du Second Empire, les travaux d'urbanisation du baron Haussmann à Paris vont certes profondément bouleverser la structure de la ville mais aussi développer construction et restauration de nouveaux édifices. L'aristocratie mais surtout la nouvelle bourgeoisie liée au monde des industriels et des banquiers vont se faire bâtir des hôtels particuliers, à Paris mais aussi dans les grandes villes de province. Les peintres décorateurs (ou non) sont sollicités et travaillent en relation avec l'architecte chargé de construire les édifices. Les parties décorées sont généralement les murs, les dessus de porte et les plafonds souvent en trompe-l'œil. Ces derniers demandent une grande technicité que peu d'artistes possèdent.

Pistes pédagogiques :

L'artiste et la commande

Au XIXe siècle : quelles commandes pour quels artistes ?

En choisissant une œuvre du XIXe siècle, commandée par un mécène privé ou public, retracer l'histoire de l'œuvre depuis la commande jusqu'à l'œuvre finale. Dans la société actuelle, qu'est-ce qu'être un artiste ? Donner une définition.

Comparaison avec l'artiste au XIXe siècle. Existe-t-il des commandes de l'Etat, dans quels contextes, dans quels pays, pour quelles destinations ? L'artiste est-il dépendant ou non des commandes de l'Etat ?

Les portraits

Donner une définition du portrait. Pourquoi fait-on réaliser son portrait ?

Le portrait a-t-il toujours eu la même signification ?

Montrer la relation artiste/modèle.

A partir de son portrait chinois préalablement rédigé, en réaliser une représentation picturale, sculpturale, musicale, photographique, cinématographique....

Réaliser un portrait (membre de sa famille, ami,...) sans personnage en ne mettant que des objets, animal, lieu, sous forme de photographies, dessins ou, collages,... représentatif du « modèle » choisi.

Après avoir échangé les portraits chaque élève devra réaliser un travail d'écriture ; faire le portrait du modèle représenté par cet assemblage (collages, objets...).

Après avoir choisi deux photographies et deux portraits peints (XIXe et XXe siècles) en faire la description puis la comparaison. Réaliser un portrait photographique à la manière du XIXe (décor, pose, vêtements) et le même transposé au XXe siècle.

Les décors

Donner une définition du décor architectural ou d'intérieur ?

Quels sont les sujets représentés ? Quelles destinations ?

Quels sont les matériaux et techniques utilisés ?

A l'aide de logiciels d'architecture : réaliser un décor pour un bâtiment public (administration, crèche, établissement scolaire, poste...), sous forme de concours.

Définir préalablement le lieu, ses fonctions, ses besoins (accueil du public, circulation des personnes...) et définir ensuite le décor (forme, couleur, emplacement).

BIBLIOGRAPHIE SITOGRAPHIE :

_ Isabelle MAISON ROUGE (DE) *Le mythe de l'artiste au-delà des idées reçues*

Bohèmes, maudits, solitaires, paresseux ou avides de gloire... les idées reçues sur les artistes sont légion. Pour autant, définir l'artiste, son travail, son statut, n'est pas chose aisée.

En tant que commissaire d'expositions et critique d'art, Isabelle de Maison Rouge côtoie en permanence des artistes contemporains. Cet ouvrage tente d'exprimer par ses échanges, conversations et divers entretiens avec une cinquantaine de plasticiens (Christian Boltanski, Annette Messager, ORLAN, Ernest Pignon-Ernest, Jean Pierre Raynaud, Philippe Mayaux, Agnès Thurnauer, Benjamin Sabatier, Jeanne Susplugas...) cette nouvelle figure de l'artiste qu'il reste à réinventer et construire.

_ Nadeije Laneyrie-Dagen *Le métier d'artiste - Dans l'intimité des ateliers*

Cet ouvrage nous fait pénétrer dans les ateliers des artistes pour découvrir la réalité de leur statut et de leur métier, qui ils sont, comment, quand et où ils travaillent et quelle est l'influence de ces conditions sur leur travail. Cet éclairage aide à « lire » du point de vue de la fabrication un choix d'œuvres célèbres des différentes périodes de l'histoire de l'art.

Collection : Comprendre et reconnaître : Peinture et beaux arts

Parution : 13/06/2012 Format : 145 x 250 mm EAN : 9782035876560 Pages : 240 pages

_ Karim Ressouni-Demigneux (docteur en histoire de l'art) *Artistes Maudits*

Drogue, alcool, maladies, tares, pauvreté, peines d'amour, mélancolie, incompréhension, frustrations, persécutions ou tout simplement malchance... sont autant de maux connus des artistes. La vie ne semble pas les avoir épargnés. Et si pour certains la réalité était parfois moins tragique ? Et si le peintre dit maudit était surtout une image, une posture, cristallisée dans la figure de Van Gogh ou de Courbet ? Cet ouvrage revient sur le destin tragique des plus grands peintres et sculpteurs de l'histoire de l'art.

216 pages - Paru le 23 octobre 2013 - Broché à rabats - 20 x 26 cm – EAN : 9782842789947

_ Sophie Lugon-Moulin *Naissance et mort de l'artiste. Recherche sur les Vies de Vasari*

<https://doc.rero.ch/record/5986/files/LugonMoulinS.pdf>

_ Andreas Reckwitz, *Du mythe de l'artiste à la normalisation des processus créatifs : contribution du champ artistique à la genèse du sujet créatif*

<https://journals.openedition.org/trivium/5020>

_ Nayer, A. (1991). *Le statut de l'artiste*.

Cahiers de recherche sociologique, (16), 23–41.

<https://doi.org/10.7202/1002126ar>

_ Article de L'EXPRESS *Arts plastiques : sous l'artiste, l'artisan*, par Annick Colonna-Césari

https://www.lexpress.fr/culture/art/arts-plastiques-sous-l-artiste-l-artisan_1552364.html

_ Article Les Inrockuptibles *Comment est né, et s'est construit, le mythe de l'artiste*

<https://www.lesinrocks.com/2016/07/03/arts/actualite/lartiste-un-mythe/>

À la Petite Galerie du musée LOUVRE

Figure de l'artiste

25 septembre 2019 – 29 juin 2020

La Petite Galerie du Louvre propose, pour sa 5e saison, une exposition sur le thème de la figure de l'artiste qui accompagnera le cycle d'expositions que le musée consacre en 2019-2020 aux génies de la Renaissance : de Vinci, Donatello, Michel-Ange ou Altdörfer. C'est à la Renaissance que l'artiste affirme son indépendance et cherche à quitter le statut d'artisan pour revendiquer une place particulière dans la cité. Cette invention de la figure de l'artiste a cependant une histoire plus ancienne et complexe que l'ampleur des collections du Louvre permet de mesurer, des premières signatures d'artisans dans l'Antiquité aux autoportraits de l'époque romantique. La signature, le portrait ou l'autoportrait, l'invention du genre de la biographie d'artiste servent son dessein : mettre en images les mots et accéder à la renommée accordée aux poètes inspirés par les Muses. C'est ainsi que le lien ancien entre les arts visuels et les textes ont conduit à inviter, cette année, la littérature pour un dialogue fécond entre textes et images.