

Documenter et augmenter le réel
Dossier thématique



**ACADÉMIE
DE NANCY-METZ**

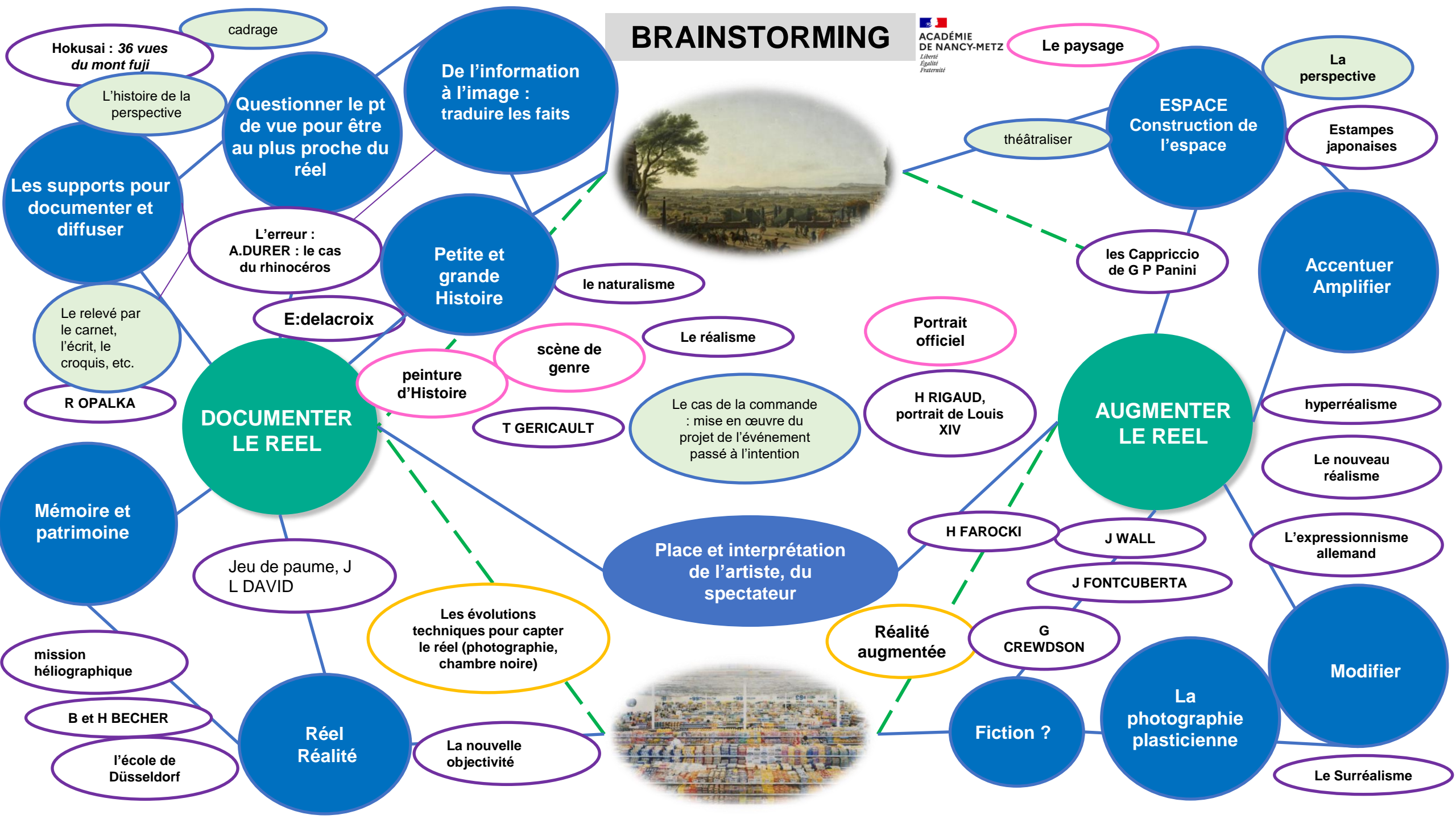
*Liberté
Égalité
Fraternité*

Jérémy LOPEZ, Virginie COUILLARD, Valérie ANTOINE, Maryse HOMES-FABRE, Luc PICHON, Pascal BARTOSIK, Corinne BOURDENET-VICAIRE, Maud VAGEON

sommaire

- Brainstorming autour du thème et des œuvres
- Définition et analyse des termes clés
- Les grandes idées et problématiques à étudier à travers les entrées prioritaires
- Questionner le thème à travers les genres de la peinture
- Questionner le thème à travers les époques et les mouvements artistiques
- Les supports et les mediums pour diffuser, documenter ou faire rêver
- Focus sur le medium photographique
 - Les débuts de la photographie : un écart avec le réel
 - XXème siècle : de la photographie documentaire à la photographie plasticienne : héritage et rupture
 - La photographie: une objectivité questionnée dès les primitifs
- Questionner des œuvres et des démarches : Focus sur d'autres œuvres célèbres
- Ouverture sur le cinéma
- Bibliographie / Sitographie

BRAINSTORMING





Définition et analyse des termes clés

LE RÉEL

première définition : nature véritable et concrète du monde.

Pour aller plus loin

Réel / réalité : Si le réel est bien ce qui est et, en tant que tel, un et absolu, **la réalité en est la représentation, et même la reconstruction de plus en plus « approchée »**. On parle ainsi de réalités physiques, chimiques, économiques, sociales, culturelles, sensibles, intelligibles, individuelles, collectives. La réalité n'est donc pas une et absolue comme l'est le réel, elle est multiple et change avec les époques et les différentes civilisations, selon l'état des moyens d'investigation scientifiques et d'opération techniques. **La réalité est donc bien une re-présentation, sensible ou/et intelligible, individuelle ou/et collective, du réel, qui, lui, ne change pas en lui-même.**

Prise en compte de l'idée et non le réel matériel : Le réel est, par définition, ce qui est. Mais il ne faut pas réduire ce qui est à ce qui est matériel. Dans la tradition rationaliste qui est la nôtre, nous apprenons à distinguer théoriquement, pour mieux les articuler pratiquement, **le réel abstrait idéal** (en idée, en esprit, disons-nous), d'une part, et le réel concret matériel (de fait, empiriquement), d'autre part. C'est ce que « La ligne de la connaissance » de **Platon** et son illustration - l'Allégorie de la caverne - (dans La République) veulent nous faire comprendre. Autant le réel concret matériel est impensable sans le réel abstrait idéal, sans la pensée ou l'esprit, autant le réel abstrait idéal est irreprésentable pratiquement sans le premier.

LE RÉEL

Pour aller plus loin

Extraits du *Vocabulaire d'Esthétique* d'Etienne SOURIAU

Réel / réalité : Est réel ce qui existe effectivement en acte (par opposition au simple possible), et qui existe en lui-même et non pas simplement dans sa représentation qu'un autre en a (par opposition à l'imaginaire et au fictif, qui n'existe que dans l'imagination, à l'apparence et au phénomène, qui sont la manière dont une chose se manifeste au sujet qui les reçoit, et à l'illusoire, qui est une apparence ne concordant pas avec la nature intrinsèque de ce qui se manifeste d'une manière trompeuse.

Il y a 2 référentiels d'existence :

1 / le premier est le monde auquel appartient l'artiste, son public, l'œuvre en tant qu'objet sensible. C'est le monde auquel nous participons tous. C'est par rapport à lui que ce qui existe seulement dans notre représentation est dit imaginaire ou fictif.

2 / le réel diégétique (vérité) ayant pour référentiel l'univers posé par l'œuvre. La distinction de ce qui est réel dans ce monde et de ce qui est irréel est le fondement de toute comédie des erreurs, d'une illusion.

Réalisme : En 1833, le critique d'art **Gustave Planché** l'emploie pour désigner un art qui ne procédait ni de l'imagination, ni de l'intellect et qui se limitait à l'observation la plus minutieuse de la réalité. Il est donc défini comme observation de la réalité, par opposition à l'imaginaire idéalisé ou surtout conventionnel, avec la volonté d'employer une démarche objective. Il est aussi défini par une importance privilégiée accordée à ce qui, dans le réel, contraste avec un idéal. Enfin, le réalisme est défini aussi comme manière de présenter la diégèse de façon à donner une intense impression de réalité.

LE RÉEL

EN CONCLUSION

Les artistes n'ont pas d'autres choix que de passer par la représentation pour exprimer le réel.

Même si la démarche est désirée comme la plus objective possible, **elle passe forcément par la représentation subjective.**

Cette subjectivité peut-être observée :

- du point de vue de l'intime et du caractère de l'artiste (ce qui caractérise sa personnalité, son goût, sa signature)
- du point de vue de la hiérarchie et du pouvoir (la commande par les membres du pouvoir)
- du point de vue de l'époque (modernité, pensée, contexte)
- du point de vue de l'outil et du support (on peut parler d'écart avec le réalisme selon les outils, supports et formats utilisés).

Ce sont par ces entrées que la question du document objectif et de l'augmentation subjective (et inversement) peut être étudiée.

DOCUMENTER

première définition : attester, fournir, rechercher des informations, archiver

Pour aller plus loin

Extraits du *Vocabulaire d'Esthétique* d'Etienne SOURIAU

Document/Documentaire : Du latin Documentum : ce qui sert à instruire.

Est documentaire toute composition non fondée sur une fiction, mais dans laquelle sont présentées dans un ordre délibéré des données authentiques à fin d'informations objectives. En tout état de cause, des considérations esthétiques dans l'agencement des éléments fournis déterminent toute production documentaire à devenir création artistique.

***étude documentaire :** dessin coloré ou non, qui vise à représenter dans sa plus parfaite vérité intrinsèque un objet sensible et phénoménal, le plus souvent inanimé, en excluant toute volonté d'expression subjective.

L'étude documentaire comme exercice d'école est un apparentissage de l'analyse visuelle et de la synthèse graphique. On peut citer, par exemple, les planches anatomiques, botaniques.

***film documentaire :** montage cinématographique d'images visuelles et sonores de données réelles et non fictives. Des aspects de la réalité géographique, sociale, etc., sont filmés et ensuite présentés dans un ordre reconstruit accompagnés d'un commentaire explicatif. L'intentionnalité d'objectivité est évidemment mise en cause par le choix subjectif qu'opère le montage et l'introduction du commentaire.

Le film documentaire aux confins de l'œuvre d'art est donc en dernière analyse une production artistique puisque des critères esthétiques et idéologiques ont contribué à son élaboration finale.

AUGMENTER

première définition : amplification, développement, extension d'une chose

Pour aller plus loin

La notion d' "augmentation" peut être analysée en évoquant la subjectivité de l'artiste mais aussi sa volonté d' "exagérer" les choses, de les rendre plus importantes ou visibles.

Augmenter le réel vise à **idéaler, fantasmer une autre réalité**.

D'un autre point de vue, l'augmentation du réel peut permettre de **souligner la réalité brute**, le "trop réel" (cela peut être le cas avec **le Réalisme** de Courbet, l'**Hyppérealisme** qui peut provoquer des sentiments dérangeants)

***Réalité augmentée** : La réalité augmentée (ou RA) **est une technologie qui permet d'intégrer des éléments virtuels en 3D (en temps réel) au sein d'un environnement réel**. Le principe est de combiner le virtuel et le réel et donner l'illusion d'une intégration parfaite à l'utilisateur.



**Les grandes idées et problématiques à étudier
à travers les entrées prioritaires**

Les grandes idées qui peuvent être questionnées à travers les entrées prioritaires 2024-2025

Domaines de l'investigation et de **la mise en œuvre des langages et des pratiques plastiques** : outils, moyens, techniques, médiums, matériaux, notions au service d'une création à visée artistique.

la représentation, ses langages, moyens plastiques et enjeux artistiques.

Rapport au réel : mimesis, ressemblance, vraisemblance et valeur expressive de l'écart.

La figuration et l'image, la non-figuration.

Figuration et construction de l'image : espaces narratifs de la figuration et de l'image, temps et mouvement de l'image figurative.

Réalisme / cadrage / composition de l'image / outils (touche de la peinture, outil de captation, sculpture, dessin) / lisibilité du référent / limite entre réalité et fiction / l'impact du temps sur la représentation / l'impact de l'outil sur la représentation / recherche d'écart ou de réalisme / la stylisation / l'abstraction comme recherche de réel intérieur-expressif / la trace, le geste / les codes de la représentation (selon l'époque et la culture) / lecture de l'image : que donner à voir / temps conjugués ou juxtaposés : l'approche sensible du réel / photographie plasticienne – documentaire / le rôle et la considération de l'étude, l'esquisse, le croquis / l'impact des outils numériques / lien entre texte et image / impact du format / l'impact du collage d'éléments réels

Les grandes idées qui peuvent être questionnées à travers les entrées prioritaires 2024-2025

Problématiques possibles

Domaines de l'investigation et de **la mise en œuvre des langages et des pratiques plastiques** : outils, moyens, techniques, médiums, matériaux, notions au service d'une création à visée artistique.

la représentation, ses langages, moyens plastiques et enjeux artistiques.

Rapport au réel : mimesis, ressemblance, vraisemblance et valeur expressive de l'écart.

La figuration et l'image, la non-figuration.

Figuration et construction de l'image : espaces narratifs de la figuration et de l'image, temps et mouvement de l'image figurative.

En quoi la construction de l'œuvre permet de comprendre le regard de l'artiste sur le réel ? Dans quelle mesure le document participe-t-il à l'œuvre ? Comment le niveau de réalisme permet d'interroger le réel ? En quoi la trace et l'empreinte permettent une autre perception et représentation du réel ? En quoi l'usage du document comme matériau artistique permet de porter un regard sur le réel ? En quoi le format de l'œuvre influence-t-il notre rapport à la représentation du réel ? Comment le travail du détail (omniprésence ou absence) peut nous permettre de questionner le regard de l'artiste, sur le réel ? À l'inverse de la recherche de réalisme, comment l'approche expressive peut permettre une meilleure perception du réel ?

Les grandes idées qui peuvent être questionnées à travers les entrées prioritaires 2024-2025

Domaines de **la présentation des pratiques**, des productions plastiques et **de la réception du fait artistique**

La présentation de l'œuvre. **Sollicitation du spectateur** : stratégies et visées de l'artiste ou du commissaire d'exposition ou du diffuseur (éditeur, galeriste, etc.).

Dispositif de présentation / rôle du cadre / rôle du cartel et des informations / rôle du son / théâtralisation de l'œuvre / sacralisation du document / rôle des interfaces / rapport entre texte et image / l'exposition et la nature des musées / analyser la tension entre muséographie et scénographie / rapport à la mise en scène / rapport à la monumentalité / la censure / ruptures avec la tradition / La composition de l'image et l'impact sur le spectateur / diffusion d'une image / la fake news comme intention artistique / tromper-éclairer/informer le spectateur

Les grandes idées qui peuvent être questionnées à travers les entrées prioritaires 2024-2025

Problématiques possibles

Domaines de **la présentation des pratiques**, des productions plastiques et **de la réception du fait artistique**

La présentation de l'œuvre. **Sollicitation du spectateur** : stratégies et visées de l'artiste ou du commissaire d'exposition ou du diffuseur (éditeur, galeriste, etc.).

Comment l'information donnée sur l'œuvre et la démarche permet d'informer et influencer le regard et l'approche de l'artiste vis-à-vis du réel ? Comment le dispositif de présentation / contexte de monstration permet d'accentuer le rapport au réel ? Dans quelle mesure la dimension documentaire de l'œuvre/dans l'œuvre enrichie-t-elle la relation du spectateur à l'œuvre ? En quoi la monstration du processus de l'œuvre permet d'interroger le rapport au réel et sa transformation ? Comment l'artiste-t-il peut-il inviter le spectateur à s'interroger sur le rapport au réel ? Comment est-ce que les dispositifs de présentation peuvent nous permettre de comprendre la valeur de la représentation du réel et sa possible mise en scène ?

Les grandes idées qui peuvent être questionnées à travers les entrées prioritaires 2024-2025

Domaines de **la formalisation des processus et des démarches de création** : penser l'œuvre, faire œuvre

L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre. **Projet de l'œuvre** : modalités et moyens du passage du projet à la production artistique, diversité des approches

Passage du dessin dans carnet, des études, des esquisses au tableau / peindre sur le motif et la réalité des sensations / documenter, garder une trace de l'œuvre éphémère (altération par le temps) / éphémérité -pérennité / œuvre de commande – œuvre personnelle / captation et montage : la notion d'intention / le document comme matériau de l'œuvre / le document qui fait oeuvre

Les grandes idées qui peuvent être questionnées à travers les entrées prioritaires 2024-2025

Problématiques possibles

Domaines de **la formalisation des processus et des démarches de création** : penser l'œuvre, faire œuvre

L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre. **Projet de l'œuvre** : modalités et moyens du passage du projet à la production artistique, diversité des approches

Comment le document peut-il devenir œuvre ? En quoi les médias deviennent-ils des matériaux artistiques pour documenter ou transformer le réel ? En quoi le support de diffusion nous influence-t-il sur le regard du réel ? En quoi l'usage de documents extraits de la vie peut-il être un matériau pour l'artiste ? Comment les documents fournis ou créés par l'artiste trouvent-ils leur place dans l'œuvre ? Dans quelle mesure une œuvre documentaire a-t-elle une portée mémorielle ? Dans quelle mesure le document peut-il avoir une valeur/place dans le processus créatif ? Comment les documents fournis/créés par l'artiste dialoguent-ils avec l'œuvre ? En quoi "archiver" peut-il faire "œuvre" ?

Les grandes idées qui peuvent être questionnées à travers les entrées prioritaires 2024-2025

Questionnements artistiques interdisciplinaires

Liens entre arts plastiques et cinéma, animation, image de synthèse, jeu vidéo.
Animation des images et interfaces de leur diffusion et de réception

Le montage comme recherche d'objectivité ou subjectivité / la réalité augmentée et ses intentions / représentation/réactivation d'une réalité disparue / tension entre réel et imaginaire – réalité et fiction / la réception des premiers outils de captation (pré-cinéma des frères lumières) / trucages (G Méliès) / l'espace internet comme espace de création / écart avec le réel

Les grandes idées qui peuvent être questionnées à travers les entrées prioritaires 2024-2025

Problématiques possibles

Questionnements artistiques interdisciplinaires

Liens entre arts plastiques et cinéma, animation, image de synthèse, jeu vidéo.
Animation des images et interfaces de leur diffusion et de réception

En quoi le travail de l'image permet une nouvelle lecture du réel, voire son abstraction ? Dans quelle mesure le rapport aux technologies et aux médias accentue-t-il le dialogue entre document, oeuvre et spectateur ? Dans quelle mesure capturer des expériences personnelles ou des actions peut-il faire oeuvre ? En quoi l'association d'images séquentielles et animées permettent d'accentuer ou transformer le réel ? Comment le montage d'images et de son permet de comprendre le regard subjectif de l'artiste, sur le réel ? Comment et pourquoi représenter le réel avec différentes temporalités ?

Les grandes idées qui peuvent être questionnées à travers les entrées prioritaires 2024-2025

Questionnements artistiques transversaux

L'art, les sciences et les technologies : dialogue ou hybridation

Recherche de représentation objective (anatomie, botanique) / réalité augmentée par les nouvelles technologies / Les outils du dessin et les outils de captation : impact sur la représentation / machines à dessiner / promptphotographie / IA et méfiance des images

Les grandes idées qui peuvent être questionnées à travers les entrées prioritaires 2024-2025

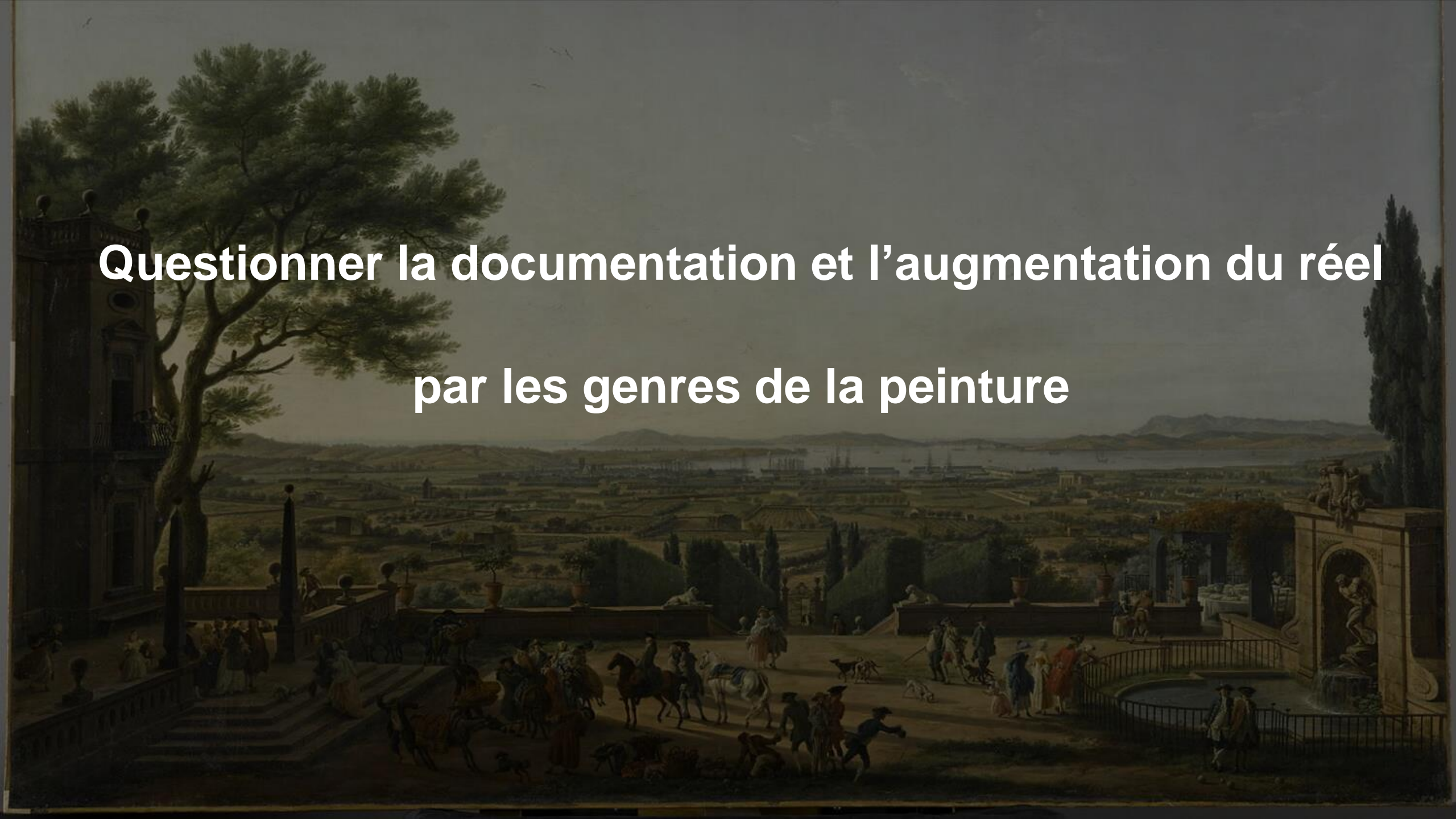
Problématiques possibles

Questionnements artistiques transversaux

L'art, les sciences et les technologies : dialogue ou hybridation

Dans quelle mesure l'exploitation des données par IA peut-elle contribuer à interroger la représentation du réel ? En quoi les évolutions techniques ont pu permettre une documentation et une interrogation du réel ?

**Questionner la documentation et l'augmentation du réel
par les genres de la peinture**



LA PEINTURE D'HISTOIRE

- Au XVème siècle, en 1435, **ALBERTI** dans son ouvrage *De Pictura* définit la peinture qui est « **une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire** » et dont le but est de la raconter « **une histoire qui constitue le dernier degré d'achèvement de l'oeuvre du peintre : le but du peintre est semblable à celui de l'orateur, émouvoir et convaincre** », « *l'histoire touchera les âmes des spectateurs lorsque les hommes qui y sont peints, manifesteront très visiblement le mouvement de leur âme.* »

Il place la peinture d'Histoire au sommet des sujets représentés car elle requiert une connaissance érudite pour pouvoir en maîtriser les thèmes « les plus complexes et les plus nobles ».

Cette peinture poursuit 2 buts :

- donner à l'histoire un aspect noble, et montrer ce moment précis qui est le plus éloquent de l'histoire.
- Représenter l'histoire est d'ordre moral et ses exigences sont l'abondance, tempérée par le souci de clarté, la variété qui ménage des effets de contraste, et la simulation de la vie par le mouvement des corps.

La peinture d'Histoire est influencée par la doctrine de l'***ut pictura poesis*** faisant de celle-ci avant tout un art narratif.

- Au XVIIème siècle, en 1667, **FELIBIEN**, dans le cadre de l'**Académie**, reprend les idées d'Alberti et impose **la hiérarchie des genres qui sera maintenue jusqu'au troisième quart du XIXème siècle pour devenir ensuite de plus en plus remise en cause**. Au sommet de cette hiérarchie se trouve la peinture d'histoire, **appelée aussi le Grand Genre**, qui **représente des figures héroïques (scènes historiques, religieuses, mythologiques)**.

On trouve ensuite dans l'ordre : le portrait, la scène de genre, le paysage, la nature morte.

La plupart des peintures d'Histoire naissent par une Commande. Le pouvoir cherche à y montrer une lecture maîtrisée et à véhiculer un message.

- Au XIXème siècle, si le courant académique subsiste des artistes ouvrent des brèches défiant les codes établis, par exemple **A RODIN** en sculpture (***Les bourgeois de Calais***), **G COURBET** en peinture (***L'atelier du peintre, Un enterrement à Ornans***).

De l'outil de propagande , il devient témoignage des événements humains.

Exemple

Partie centrale de la prédelle du Retable de San Zeno, ce panneau appartient à un ensemble en trois actes (entre La prière au jardin des oliviers et La Résurrection particulièrement théâtralisé).

Dans ce panneau représentant le sacrifice du Christ, la taille des personnages est plus petite, St Jean et Longin sur les bords, étant plus grands et servant, au premier plan, de repoussoirs. Ce dispositif avec un point de fuite centrale assez bas permet d'articuler de nombreux groupes de personnages : femmes éplorées, l'armée guidée par Judas à droite, les soldats au loin quittent le Golghota.

La ville de Jérusalem s'éloigne par rapport au panneau. L'horizon relativement bas confère de la monumentalité ou non aux personnages, par une vue en plongée et contre-plongée.

Le ciel avec des effets de perspective atmosphérique devient un élément important. Les expressions des personnages ponctuent la lecture de l'histoire.

Fidèle à l'ekphrasis littéraire : l'utilisation de la gestuelle guide le spectateur, de nombreux détails favorisent le rendu pictural des sons, entités invisibles et immatérielles.

La fascination du peintre pour la peinture flamande le pousse à intégrer de nombreux détails réalistes.



Andrea MANTEGNA (1431-1506), *La crucifixion*, dite *Le Calvaire*, 1456-1459, peinture sur bois, or en poudre, H : 76 cm, L : 96 cm, transporté à Paris en 1797 par l'armée française suite à l'invasion de l'Italie. Musée du Louvre, Paris

Ce tableau représente une scène antique (la calomnie d'Apelle, lui-même peintre) avec une part de fiction et de nombreux détails dans l'ornementation architecturale.

Ce tableau serait **une commande** pour défendre la peinture et la poésie, deux arts intimement liés et diffamés par le moine Savonarole, inquisiteur. Botticelli étant lui-même accusé d'impiété.

La variété des couleurs (alternance de couleurs saturées, opposition de couleurs froide et chaudes, jeu des complémentaires) le contraste entre les personnages en mouvement et le décor architectural organisent la narration. Les personnages vivants sont disposés en frise, tandis que d'autres, dorés en bas-reliefs courent le long des voûtes et des entablements. La composition oppose à l'orthogonalité du décor les lignes souples des étoffes, des corps et chevelures en mouvement.

Les personnages aux poses théâtralisées créent une tension avec le décor à l'antique.



Sandro BOTTICELLI (1445-1510), *La calomnie d'Appelle*, 1495, tempera sur bois, H : 62 cm, L : 91 cm, Galerie des Offices, Florence

Exposé au château de Versailles par Louis XIV, ce tableau correspond à la peinture d'histoire telle qu'elle fut appréciée en France.

C LE BRUN voyage en Italie, copie les antiques comme les grands maîtres.

Ici, près de la ville de Jérusalem, il représente l'instant où le Christ s'effondre sous le poids de la Croix, tandis que les bourreaux désignent Simon de Cyrène, au premier-plan à gauche pour porter la croix à sa place. Importance des expressions de la Vierge et surtout du Christ « *qui surpasse tout ce qui se peut imaginer de grand et de noble* » au moment où il « *paraît faire un dernier effort, retournant un peu la face en se penchant du côté de sa mère désolée* » (Nivelon, 1697).

Les gestes, accentuent l'intensité dramatique de la scène. L'arrière-plan encadre la composition en frise et accentue la narration, la curiosité du spectateur par la gestuelle des divers personnages.



Charles LE BRUN (1619-1690), *Jésus portant sa croix*, 1688, huile sur toile, 153 x 260 cm, donation après commande de Louis XIV en 1688. Musée du Louvre, Paris



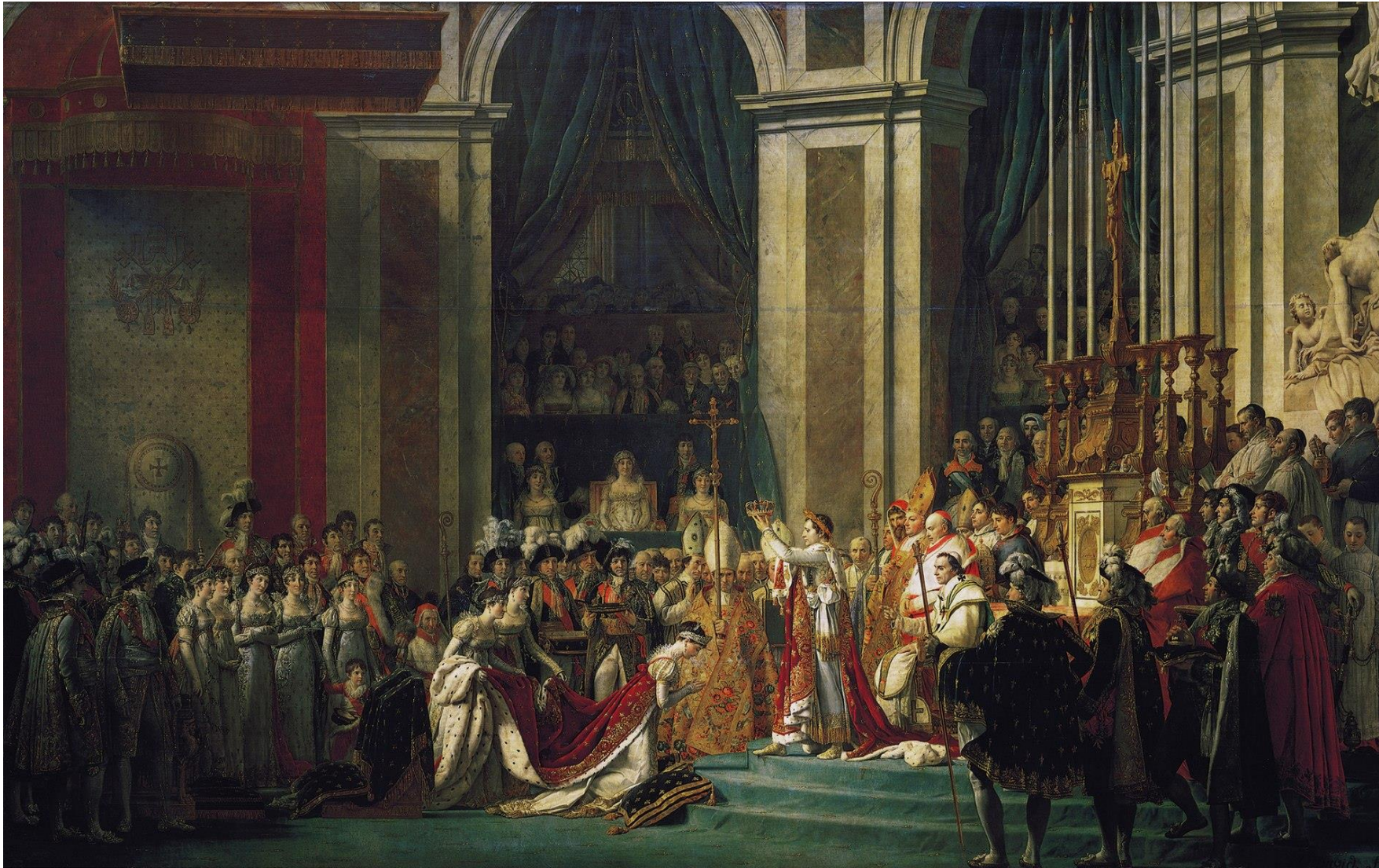
Jacques-Louis DAVID (1748-1825), *La mort de Joseph Bara*, 1794, huile sur toile, H : 119 cm, L : 156 cm. Musée Calvet, Avignon

La simplicité de rendu accentue l'intensité dramatique.



Jean-Joseph WEERTS (1846-1927), *La mort de Bara*, 1883, huile sur toile, H : 350 cm, L : 250 cm. Musée d'Orsay, Paris

Le très grand format, une composition triangulaire dynamique, obliques et verticalité traduisent une scène en mouvement, horrible et chaotique. L'enchevêtrement des lignes témoignent d'une évidente confusion.



Jacques-Louis DAVID (1748-1825), *Sacre de l'empereur Napoléon 1^{er} et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris le 2 décembre 1804*, 1805-1807, huile sur toile, 6,21 x 9,79 m, musée du Louvre



Documenter les événements politiques :

L'œuvre est commandée oralement au peintre officiel de Napoléon Bonaparte en septembre 1804. L'empereur souhaite garder une mémoire de ce couronnement.

Une cinquantaine de personnalités est ici reconnaissable (voir l'énumération sur la page du Louvre : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065720>)

Ici, la composition guide la lecture de l'événement :

Le tableau est parcouru par plusieurs lignes directrices et reprend les règles du **Néoclassicisme**. L'une des principales est celle qui passe par la croix et qui a une orientation verticale. Tous les regards semblent converger vers Napoléon qui est au centre de la composition. Un axe diagonal va du pape à l'impératrice. L'espace dévolu au couronnement est marqué par une composition de formes triangulaires qui se succèdent et sont soulignées par la verticalité des pilastres, des tribunes à deux étages et de la forêt de cierges. L'architecture, le mobilier, la lumière forcent le regard à se porter vers cet espace central.

L'art est mis au service de la propagande napoléonienne : il doit former les esprits et préparer la postérité de l'empereur qui dicte à David la liste des quatre tableaux qu'il entend lui commander pour célébrer le sacre et qui sont destinés à la décoration de la salle du trône : *le Couronnement de Napoléon*, *la Distribution des aigles au champ de Mars* (1810), *l'Intronisation de Napoléon dans l'église de Notre-Dame* et *l'Entrée de Napoléon à l'hôtel de ville*, David n'exécutant en définitive que les deux premiers. Cette toile est ainsi une œuvre de commande et l'un de ces quatre tableaux, elle sera finalement exposée au musée Napoléon (futur musée du Louvre)

RUPTURE ET APPROPRIATION



Gustave COURBET (1819-1877), *Un enterrement à Ornans*, 1849-1850, huile sur toile, H : 315 cm, L : 668 cm, don Melle Juliette Courbet, 1881. Musée d'Orsay, Paris

<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/un-enterrement-ornans-924>



Entre Histoire et scène de genre

Ce tableau initialement intitulé par Courbet ***Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans*** n'est ni une peinture d'histoire ni une peinture de genre (cf notice du musée d'Orsay) mais une composition personnalisée, conforme à ce qu'il nomme **Le réalisme**.

L'artiste se saisit des caractéristiques du Grand Genre par le très grand format et la taille des personnages. La scène décrit le moment précis où le convoi vient d'entrer dans le nouveau cimetière à l'extérieur de la ville.

3 groupes de personnages non idéalisés : les officiants et fossoyeurs, les hommes, les femmes tous identifiables et habitants du secteur.

Il décrit une cérémonie de village, documente les environs d' Ornans (son lieu de naissance). Les falaises sont identifiables, et les portraits des personnages, leurs costumes nous documentent sur les pratiques populaires régionales de l'époque en Franche-Comté. Il peint ce tableau dans un atelier exigu de sa maison natale/ loi d'isocéphalie et tradition codifiée en peinture de représenter sous la crucifixion le crâne préfigurant la mort.

Le tableau fait écho à de nombreuses références dans l'histoire de l'art : les sarcophages de l'antiquité romaine et leur composition en frise qu'il a pu voir au Louvre, la peinture flamande et ses portraits collectifs (**Rembrandt, Van Dyck**), la peinture espagnole (**Vélasquez, Ribera, Murillo**). La fosse au premier plan en bordure du cadre interpelle le spectateur.



Théodore GERICAULT (1791-1824), *Le radeau de la méduse*, 1818-1819, peinture à huile, toile sur bois, 4,91 x 7,16 m, musée du Louvre (Paris)

La critique sublimée par la mise en scène :

Lorsque Géricault entreprend cet immense tableau, il ne répond à aucune commande, ce qui est relativement peu fréquent à cette époque. Il propose une peinture d'Histoire, mais choisit un fait divers plutôt qu'un sujet historique considéré prestigieux. Ces personnages ne sont pas des héros mythologiques, ni des combattants valeureux, mais les victimes d'un naufrage

Elle prend pour sujet un fait divers polémique mettant en cause le manque d'organisation et de soin du gouvernement de Louis XVIII dans l'affaire du naufrage d'une frégate française au large du Sénégal. Ce fait s'était déroulé en 1816 et avait été relayé dans la presse. Les naufragés, abandonnés à leur sort, s'étaient livrés à des actes de cannibalisme.

Bien que Géricault exposât son tableau sous le titre *Un naufrage*, personne n'était dupe du véritable sujet. **Pour le peindre, l'artiste avait reconstitué dans son atelier un véritable radeau et étudié des cadavres**. En quête de réalisme, Géricault n'abandonne pas **un certain idéal néoclassique : ses naufragés sont des athlètes, et il ne représente pas ouvertement les actes d'anthropophagie**. En plaçant au sommet de la pyramide humaine un homme de couleur noire, Géricault a-t-il voulu dénoncer l'esclavagisme ? Cette œuvre complexe conserve sa part de mystère.

Ici, la composition développe le caractère dramatique de l'événement. **C'est en mettant en avant le geste d'espoir de l'esclave noir et la scène hautement dramatique que cette peinture est classée dans les œuvres appartenant au Romantisme**.

Théodore Géricault réussit, par une audacieuse sophistication technique et artistique, **à nous convier sur le monumental radeau infernal et à nous embarquer dans un long périple immersif et cinématographique**.

Vertigineusement basculées **au-devant du cadre**, les planches semblent prêtes à faire irruption dans la salle, parées à cracher le peuple qui les cramponne sur le spectateur ébahi par tant de proximité.

Ce dernier n'est plus un simple regardeur détaché. Il devient soudain un participant actif et absorbé par l'accumulation savante et passionnée de corps et d'esprits qui s'entremêlent théâtralement sous ses yeux.

DU PROJET À LA RÉALISATION

En 1816, il se lance dans une ambitieuse et spectaculaire composition d'histoire, inspirée d'un fait divers largement médiatisé : l'abandon par le gouvernement de Louis XVIII d'une frégate ayant échoué au large des côtes sénégalaises. C'est la naissance du Radeau de la Méduse, toile polémique en forme d'allégorie politique, qui assure à Géricault une grande notoriété au Salon de 1819 (où elle fut exposée sous le titre *Un naufrage*). Pour composer les corps cadavériques, Géricault travaille d'après des cadavres empruntés à la morgue. Le processus pour préparer cette œuvre de grand format est très classique et académique : des esquisses, des études, principalement autour de la représentation du corps. Il est intéressant d'étudier ses études de modèles en mouvement puis ses études de modèles en groupe, pour penser la composition et la dynamique du tableau.



Etude de bras et jambes pour le tableau Le Radeau de La Méduse, 1818-1819, musée Fabre (Montpellier)



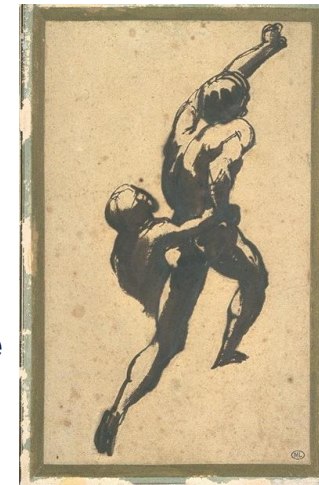
maquette, grandeur nature, du radeau dans la cour de La Corderie Royale de Rochefort



Etude de figure pour le Radeau de la Méduse, vers 1818/1819, 20 x 27 cm, crayon sur papier



Étude de dos pour Le Radeau de la Méduse, 1819, 55 x 45 cm, Huile sur toile, étude d'après le modèle Joseph (seul modèle noir) pour le personnage masculin faisant des signes dans Le Radeau de la Méduse



Homme, vu de dos, levant le bras et tête d'homme 1818, 19,3 x 11,6 cm, lavis brun à la plume sur papier, étude pour le noir faisant des signes à droite dans le tableau 'Le Radeau de la Méduse' (Paris, Musée du Louvre).

DU PROJET À LA RÉALISATION

Recherche de la composition idéale pour informer et faire réagir



Scène de cannibalisme sur le radeau de la Méduse, vers 1818/1819

28,5 x 38,5 cm, étude indirecte pour le tableau du Louvre (Salon de 1819), crayon noir, lavis d'encre brune, gouache blanche en rehauts et en lavis, sur papier beige.



Le radeau de la Méduse : l'Argus en vue

20,3 x 28,7 cm, dessin à la plume, lavis d'encre brune



Esquisse pour le Radeau de la Méduse vers 1818/1819, 64 x 81 cm, Huile sur toile

Le peintre a fait connaître sa toile comme une **allégorie** inspirée par l'actualité la plus brûlante. Elle a pour cadre les trois journées du soulèvement populaire parisien contre Charles X, les 27, 28 et 29 juillet 1830, connues sous le nom des Trois Glorieuses. Quand Delacroix livre la *Liberté guidant le peuple*, il est reconnu comme le chef de file du **Romantisme**. Il rejette l'idéal classique et les canons de l'art académique de son temps. Le peintre, dandy parisien, libéral certes mais tout autant conservateur, est un bonapartiste et un antirépublicain déclaré. Son tableau ne vise donc pas à symboliser la république triomphante mais l'avènement du nouveau régime monarchique qui, dès 1832, voudra effacer le paradoxe de ses origines révolutionnaires. Pour s'attribuer les faveurs du roi, Delacroix, cyniquement, loue comme les autres, l'union des Français derrière Louis-Philippe, sa carrière dépendant des commandes officielles à une époque où la demande des collectionneurs reste encore faible. Ce tableau sera présenté au public au Salon de Paris de 1831, le tableau représente une scène de barricade effondrée, franchie par les émeutiers du peuple de Paris qui s'est soulevé contre le roi Charles X.

La peinture représente une scène hautement symbolique et un instant décisif. Les mouvements sont multiples, ce qui provoque une atmosphère agitée. À l'arrière-plan, sortant de la fumée qui entoure Notre-Dame, on peut apercevoir les baïonnettes d'un bataillon d'infanterie attaqué par des tirs venant des fenêtres. Sur l'une des deux tours de la cathédrale, flotte le drapeau tricolore, ce qui situe la scène sur la rive droite de la Seine, probablement à proximité de l'hôtel de Ville, mais **aucune topographie précise n'est identifiable car Delacroix a imaginé cette vue.**

La composition pyramidale met en lumière la Marianne qui brandit le drapeau Français.

Au premier plan, les corps de soldats morts apparaissent tordus et désarticulés. Les différents insurgés qui accompagnent la Liberté sont des archétypes sociaux.



Eugène DELACROIX (1798-1863), le 28 juillet 1830, *La liberté guidant le peuple*, 1830, huile sur toile, 260 x 325 cm, musée du Louvre.

Réception du public de l'époque:

Le lyrisme et la violence à l'œuvre dans la toile ont tout d'abord surpris le public. Mais c'est surtout l'image qui est donnée de la population et plus généralement de combattants des journées de juillet qui a scandalisé la critique.

« ***Vraiment, M. Delacroix a peint notre belle révolution avec de la boue.*** » (*Journal des artistes*, 8 mai 1831)

Les détails morbides, les représentations sans concession du sale (peau laiteuse, pieds sales, ongles noirs, poils pubiens du cadavre à gauche) choquent les partisans d'un nouveau régime qui souhaite apaiser les classes populaires et donner une image idéalisée des combats.



Eugène DELACROIX (1798-1863), **le 28 juillet 1830, La liberté guidant le peuple**, 1830, huile sur toile, 260 x 325 cm, musée du Louvre.

LA PEINTURE DE GENRE / LA SCENE DE GENRE

Le peintre met en scène des personnages dans leurs activités quotidiennes. C'est un art qui témoigne d'une façon de vivre pour chaque époque. Il documente la vie intime, sans se soucier de la classe sociale. Les scènes de genre permettent aujourd'hui d'avoir connaissance des coutumes des époques en figurant une scène à caractère anecdotique ou familière.

A la différence de la peinture d'Histoire, les scènes de genre sont généralement des tableaux de petites dimensions. La petite taille renforce l'aspect intime.

- **Au Moyen Âge**, qui produit essentiellement un art à vocation religieuse, la scène de genre est cantonnée dans les marges et les lettrines historiées des manuscrits. Les manuscrits enluminés médiévaux illustrent souvent les scènes de la vie paysanne au quotidien, en particulier dans *les Très Riches Heures du duc de Berry*. Elle ne fait son retour que timidement dans certaines fresques du trecento, comme dans les *Allégories du bon et du mauvais gouvernement* par **Lorenzetti**, mais elles restent attachées à un sujet moral ou religieux.
- **À partir de la Renaissance**, avec la baisse de l'implication de la religion dans l'art, la scène de genre commence à se, en particulier dans les Flandres. *Le Peseur d'or et sa femme* de **Quentin MATSYS** en est un exemple parfait, même si comme la plupart du temps, il doit se lire de manière symbolique. **Jérôme BOSCH** et **BRUEGHEL l'Ancien** n'hésiteront pas à exploiter les scènes de genre, pour illustrer des proverbes et des histoires (aujourd'hui souvent perdus) qui donnent une nuance «laïque» à l'œuvre religieuse.
- **Au XVème siècle** c'est avec **VAN EYCK** et les **primitifs flamands** que la scène de genre semble réellement renaître. *Les Époux Arnolfini*, au-delà du portrait, présente des personnages dans un intérieur bourgeois, détaché du monde religieux, et peut être considéré comme la première scène de genre. D'autres compositions de Van Eyck, aujourd'hui perdues, comme une *Dame à sa toilette* confirment cette interprétation. Il est intéressant de constater que c'est dans les Flandres que débute réellement cette pratique : ce sont surtout les écoles du Nord qui mettront ensuite ce genre à l'honneur.
- **Au XVIIème siècle**, les Hollandais, contribuent à populariser les scènes de genre. Le but n'est pas de mettre l'accent sur l'identité des personnages, comme dans les portraits, mais sur leurs occupations. Comique ou grave, la peinture de genre hollandaise met souvent en jeu les valeurs culturelles et sociales. Les occupations et les objets représentés illustrent parfois des dictons populaires ou servent d'emblèmes moraux et de symboles religieux. En montrant l'opposition entre ville et campagne, elles produisent une image de la distinction sociale. En représentant de nombreux aspects de la société qui la constituent comme les intérieurs paisibles des classes moyennes, les riches aristocrates ou les paysans caractérisés par un humour campagnard et tapageur, elles permettent également à la jeune république hollandaise de célébrer sa nouvelle identité nationale. Kermesses, fêtes de la Rosière, danses de noces, ces thèmes issus du folklore paysan sont souvent illustrés dès le XVIe siècle dans des dessins ou gravures d'artistes flamands comme Pierre Brueghel l'ancien.
- **Au XIXème siècle**, la scène de genre permet de mettre en avant la modernité de l'époque. **Le réalisme** et **l'impressionnisme** sont les courants artistiques qui représentent le plus les scènes de genre. Le réalisme met en avant la vie paysanne alors que l'impressionnisme a tendance à représenter les doux loisirs de la vie bourgeoise.

Les Très Riches Heures du duc de Berry sont un livre manuscrit de la fin du **Moyen Âge**, connu pour ses **enluminures exceptionnelles**. C'est un livre d'heures, rappelant les prières et les diverses tâches à accomplir tout au long de l'année. Il est conservé au musée Condé, à Chantilly en France. Le livre, de format 29 x 21 cm, comporte plusieurs sections enluminées. **La partie la plus connue est le calendrier, dont chaque mois est illustré par une enluminure montrant des personnages en activité devant un château célèbre ou un paysage symbolique.**

Le duc de Berry commande aux trois frères enlumineurs, Paul, Jean et Hermann deux somptueux livres de prières. Ils commencent les Très Riches Heures en 1413. En 1416, les trois frères de Limbourg et le duc de Berry meurent de la peste, laissant le manuscrit inachevé. Un peintre anonyme reprend le flambeau vers 1440, puis l'ouvrage est achevé en 1486 par le peintre Jean Colombe.

Avec des couleurs lumineuses, ils choisissent de montrer une autre facette de la vie médiévale : celle des paysans.

Entre le genre de la peinture religieuse et la scène de genre, ici, l'enluminure nous documente sur la vie paysanne et les activités au fur et à mesure des saisons. En arrière-plan des enluminures sont représentés les châteaux du duc de Berry, avec des scènes de la vie quotidienne au Moyen Âge.

Dans cette enluminure représentant le mois de Mars, au premier plan, un paysan laboure un champ à l'aide d'une charrue tirée par deux bœufs, l'homme les dirigeant à l'aide d'une longue gaule. Des vigneronniers taillent la vigne dans un enclos à gauche et labourent le sol à l'aide d'une houe pour aérer le sol : ce sont les premières façons de la vigne. Sur la droite, un homme se penche sur un sac, sans doute pour y puiser des graines qu'il va ensuite semer. Enfin, dans le fond, un berger emmène le chien qui garde son troupeau. À l'arrière-plan figure le château de Lusignan (Poitou), propriété du duc de Berry qui l'a fait moderniser. On voit à droite de l'image, au-dessus de la tour poitevine, un dragon ailé représentant la fée Mélusine.



Frères de Limbourg (Herman, Paul et Jean) et Barthélemy d'Eyck (1444–1469), *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, entre 1412 et 1416 et vers 1440, peinture sur velin, , 22,5 x 13,6 cm, Folio 3, verso : mars

« *Vermeer a trouvé toute une vie de travail dans le coin d'une pièce.* »
Irwin Greenberg

Vermeer met en place diverses stratégies afin de solliciter le spectateur.

La dentellière est absorbée dans une activité silencieuse : elle plante des épingles sur un coussin de brodeuse et travaille avec des bobines. L'éclairage de droite est très travaillé sur les mains en activité. Le cadrage et le format sont savamment choisis.

Le rendu des textures, des volumes et des matériaux est différencié : un velours de premier plan avec des effets de flou nous mène par une ligne oblique vers un ensemble de passementerie de coloris divers mais très détaillés picturalement. Des petits points blancs donnent de l'éclat à une multitude de détails (bordure du col, tissu à reflets, bois tourné...) qui alors attirent le regard. Le travail sur les contours, les oppositions de couleurs (vert émeraude, jaune) ou les accords de bruns au niveau de la chevelure et le fond témoignent d'une stratégie visuelle jouant du rendu des couleurs saturées/désaturées.

Il y a un jeu sur le net et le flou et même temps le proche et le lointain.

On peut également une approche réaliste par le travail du grain de peinture et de la toile du châssis, par le travail de l'orientation des touches, par **l'emploi de la camera obscura**. On peut également évoquer la fabrication des peintures par l'artiste avec des pigments rares ; certainement des dosages et liants particuliers en vue des effets à produire.



Jan VERMEER DE DELFT (1632-1675), *La dentellière*, 1669-1670,
huile sur toile, H : 24,5 cm, L : 21 cm, L : 6,5 cm. Musée du Louvre, Paris

Au tout début du XVI^e siècle, Quentin Metsys est un peintre renommé d'Anvers, la plus riche ville flamande de l'époque. **Auteur de tableaux religieux et remarquable portraitiste, il est aussi le principal initiateur de la peinture de genre en Belgique.**

Dans ce tableau, le peintre représente un changeur et son épouse dans leur boutique, assis derrière une table couverte d'un tapis vert. **Cette peinture nous documente sur les activités marchandes de l'époque.**

À gauche, l'homme, en habit bleu sombre et chaperon noir, est occupé à peser une pièce d'or sur un trébuchet pour en déterminer la valeur son épouse, assise à droite, a interrompu sa lecture pour observer le geste de son mari. La profession de changeur est alors très répandue à Anvers : la ville possède le principal port nordique de commerce avec le sud de l'Europe, fréquenté par de nombreux marchands étrangers. Leurs monnaies d'or, variant selon leurs pays d'origine, sont évaluées en Flandres en fonction de leur poids. Devant notre changeur se trouvent ainsi des pièces d'or françaises, allemandes, italiennes et anglaises.

Mais l'homme est probablement aussi un prêteur, comme en témoignent, posés devant lui, des objets précieux pouvant être échangés contre des espèces monétaires : un hanap en verre ou en cristal à monture orfèvrée, des perles et des bagues enfilées sur un rouleau de papier.

Au tout premier plan, un petit miroir rond et bombé reflète une partie de la pièce qui échappe à l'œil du spectateur. On y voit un homme en rouge qui lit à côté d'une fenêtre donnant sur la ville.

Juste derrière le couple, le mur du fond présente deux étagères supportant différents objets, dont des parchemins. C'est dans le texte de l'un d'entre eux que l'artiste a dissimulé sa signature et la date d'exécution de cette peinture : *Quinten Matsys / Schildert* (« a peint ») 1514.



Quentin METSYS (1466-1530), **Le prêteur et sa femme, 1514**, huile sur bois, 70 x 67 cm, Musée du Louvre, Paris.

Une scène de genre moralisante fourmillant de symboles

Avec ce tableau, Quentin Metsys s'inscrit dans la lignée des grands peintres flamands de la fin du Moyen Âge désireux d'intégrer la religion dans la réalité quotidienne : comme ses prédécesseurs, il intègre dans ses peintures des objets de la vie courante souvent porteurs d'une signification religieuse et les décrit minutieusement, soignant particulièrement le rendu tactile ou la transparence des matières dans un clair-obscur maîtrisé.

On note également dans ses œuvres un intérêt tout particulier pour la psychologie des personnages, correspondant à une démarche humaniste caractéristique des débuts de la Renaissance.

On perçoit dans le regard de la femme une forme de détachement par rapport aux richesses matérielles qui s'étalent sous ses yeux. Son livre de prières, dont une des pages présente une Vierge à l'Enfant, témoigne de son intérêt pour la religion. L'éclairage et les couleurs mettent en valeur la femme et ses aspirations spirituelles : son visage est en pleine lumière quand celui de son mari est à moitié dans l'ombre, et ses vêtements présentent des teintes plus vives et lumineuses que ceux de son époux.

La bougie éteinte rappelle quant à elle la brièveté de la vie.

D'autres éléments peuvent évoquer le Jugement dernier : le trébuchet au centre de l'attention des personnages, et le miroir convexe qui reflète l'espace tout autour et qui est souvent comparé à l'œil de Dieu, capable de tout voir.

Cette peinture n'est donc pas une simple scène de genre : elle engage à une réflexion sur la vanité des biens terrestres.



Quentin METSYS (1466-1530), *Le prêteur et sa femme*, 1514, huile sur bois, 70 x 67 cm, Musée du Louvre, Paris.

L'art de **Pieter Bruegel l'Ancien** est rempli de détails remarquables et de symboles cachés presque imperceptibles au premier coup d'œil.

Avec **Jan van Eyck**, **Jérôme Bosch** et **Pierre Paul Rubens**, il est considéré comme l'une des grandes figures de **l'École flamande**, et l'une des principales de **l'École d'Anvers**.

À la fin du XVI^e siècle, le banquier anversois Niclaes Jongelinck possédait l'une des plus importantes collections de peintures des Pays-Bas. Il chargea Bruegel de créer une série de six tableaux saisonniers, dont le dernier est présenté ici.

Ici, l'œuvre se situe entre le genre du paysage et la scène de genre lorsqu'on prête attention aux détails. L'œuvre est une commande, ce qui est assez rare pour ce genre.

Pour la composition de cette série, **le point commun de toutes les compositions est le motif dit du balcon, c'est-à-dire la représentation d'une colline au premier plan d'où se déroule une vue d'ensemble du paysage.**

Au sommet de la colline, on aperçoit un groupe de chasseurs accompagnés d'une meute de chiens, retournant au village en contrebas. Leur prise est médiocre : un seul renard pend à la lance que le chasseur de gauche porte sur son épaule. À la gauche du chasseur, Bruegel ajoute un motif qui était autrefois utilisé dans les enluminures de livres pour représenter le mois de décembre : **les préparatifs pour brûler un cochon sur un feu ouvert à l'extérieur d'un bâtiment. Des détails amusants, comme les gens qui patinent sur les lacs gelés, ont contribué à l'énorme popularité du tableau.**

Cependant, **son importance dans l'histoire de l'art ne doit pas à ses détails mais plutôt à l'impression d'ensemble véhiculée par la coloration et la composition. Avec virtuosité et cohérence, Bruegel évoque l'impression de froid** : le blanc, le bleu-vert et le marron sont les couleurs dominantes. La silhouette précise des arbres, la roue du moulin gelée en bas à droite et la surface glacée de la neige révélée par les empreintes des chasseurs se mélangent pour exprimer les caractéristiques fondamentales de l'hiver.

La scène est un paysage inventé et universellement formulé : la combinaison d'une chaîne de montagnes alpines et de l'architecture flamande rend inutile toute recherche de réalité



Pieter BRUEGHEL L'ANCIEN (1525-1569), *Les Chasseurs dans la neige*, 1565, 117 cm x 162 cm, Kunsthistorisches Museum de Vienne

Depuis une vue à vol d'oiseau – la seule façon pour Bruegel de s'adapter lisiblement au nombre impressionnant de personnages – le spectateur regarde une large place avec une transition entre un environnement urbain et un environnement rural sur les bords. Sur la droite, la vue s'ouvre sur une longue rue disposée en perspective centrale et menant au centre-ville, où s'élève vers le ciel un clocher d'église (ou tour de mairie).

Au bord gauche du tableau, un village idyllique apparaît à l'horizon. Les enfants – plus de 230 au total – s'occupent de 83 jeux différents. La ville entière semble leur appartenir. **Bruegel offre au spectateur une vision encyclopédique des jeux d'enfants de son époque.** La petitesse des personnages et des scènes oblige le spectateur cherchant à déchiffrer tous les jeux à étudier lentement et minutieusement les différentes parties du tableau – un passe-temps divertissant.

Bien que le style propose une simplification des personnages, cette œuvre propose une approche sociologique en se concentrant sur les enfants et leurs activités.

Cette œuvre est parfois interprétée comme une parabole de l'humanité.



Pieter BRUEGHEL L'ANCIEN (1525-1569), *Jeux d'enfants*, 1560,
huile sur bois, 116 x 161 cm, Kunsthistorisches Museum de Vienne

« O Chardin ! Ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette : c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau que tu attaches sur la toile. »

Diderot au Salon de 1763

Chardin, grand peintre de natures mortes (**La raie, La brioche...**)

Ses œuvres proposent une subtile cohabitation entre la scène de genre et de **la vanité**, voire de la **nature morte** pour la représentation d'un regroupement d'objets.

Pour exemple, dans cette œuvre, la bulle de savon est associée à la vanité de l'existence, la brièveté de la vie, l'inconsistance du monde.

Le temps dans l'oeuvre avec la représentation d'une blanchisseuse dans des tons plus pâles, de dos, qui étend une étoffe, l'autre, avec des effets de clair-obscur, qui travaille dans un baquet et regarde en hors-champ.

Les zones de noir occupent des surfaces importantes et celles de blanc quelques zones, les oppositions entre formes rectangulaires et formes courbes rythment la composition.



Jean Siméon CHARDIN (1699-1779), **La blanchisseuse**, vers 1730 ou entre 1731 et 1740, huile sur toile, 37,5 cm x 42,7 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg

Au-delà de la représentation d'une scène de travail, cette **œuvre réaliste située à l'époque de l'impressionnisme**, propose recherche sur la lumière et le cadrage, le point de vue, l'angle de vue, la gamme chromatique, la représentation de l'anatomie.

C'est une scène anecdotique. La référence à la photographie est évidente.

Le point de fuite, haut dans la composition, permet au spectateur de surplomber la scène. Ainsi, l'artiste insiste sur le labeur des ouvriers.

Pour aller plus loin :

Analyse de l'œuvre par l'émission de France Culture, *les regardeurs* :

https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-regardeurs/les-raboteurs-de-parquet-1875-de-gustave-caillebotte-1848-1894-8227810?at_campaign=Facebook&at_medium=Social_media



Gustave CAILLEBOTTE (1848-1894), *Les raboteurs de parquet*, 1875, huile sur toile, 102 x 147 cm. Musée d'Orsay, Paris

Ce tableau marque aussi un tournant dans l'oeuvre de Renoir : il résume son travail d'une douzaine d'années. D'une touche assagie, il compose une scène complexe mais plus synthétique que le *Bal du Moulin de la Galette*. Il maîtrise également la lumière ensoleillée qui traduit la chaleur de ces déjeuners amicaux, une certaine idée du bonheur devenue aujourd'hui l'image d'un âge d'or.

Nous sommes à Chatou-sur-seine en banlieue parisienne à l'auberge d'**Alphonse Fournaise**. **Peintre de la seconde moitié du XIXe siècle, Renoir a vu naître la révolution industrielle et a été témoin de la guerre de 1870. Le déjeuner des canotiers est donc un hymne à la joie de vivre.**

Les personnages représentés sur ce tableau rentrent d'une balade en barque sur la Seine et se retrouvent pour un déjeuner festif. Comme dans d'autres oeuvres de Renoir, nous sommes directement plongés dans le décor, comme si nous participions à la scène.

Chaque personnage est très individualisé. Au premier plan, **Aline Charigot** est la compagne de l'artiste, il l'épousera par la suite. Son visage est lumineux, elle semble épanouie. En face, est représenté le peintre **Gustave Caillebotte**. Derrière Aline, le patron du restaurant, le père fournaise, observe cette scène joyeuse. Sa fille Alphonsine, rêveuse et souriante est appuyée sur la rambarde juste derrière. Elle est en pleine discussion avec le baron Raoul Barbier. Les autres personnages sont des amis de l'artiste.

avec ce tableau, le spectateur observe les plaisirs de la vie et laisse les problèmes du quotidien derrière lui.



Pierre Auguste RENOIR (1841-1919), *Le déjeuner des canotiers*, 1880-1881, huile sur toile, 130 x 176 cm, Washington, Phillips Collection



Questionner le thème
à travers les époques et mouvements artistiques

La Préhistoire

Les fresques de l'art pariétal sont souvent composées **d'empreintes de main ou de représentations de la nature, des animaux, de la chasse et souvent mêlés à une dimension sacrée.**

Accompagnées de motifs géométriques, les représentations jouent avec les formes et volumes du support, accompagnées de **pictogramme et d'idéogrammes.**

Ici, le mouvement est suggéré à travers une répétition de lignes et un jeu de superposition.

L'emploi de terre d'ocres, argiles, craies, pigments organiques, noir d'os ou de charbon permettent **une harmonie visuelle entre le support et la représentation.** La peinture est réalisée à l'aide d'aplat, de pochoirs, de tamponnage, de soufflé, d'estompe ou encore à l'aide de touffes de poils ancêtre du pinceau



Grotte Chauvet (réplique depuis 2015), **extrait du grand panneau de la salle du Fond et de main négative, art pariétal, période paléolithique.** Pigments, charbon sur un pendant rocheux en calcaire, Vallon-Pont-D'arc, Ardèche
<https://archeologie.culture.gouv.fr/chaudet/fr/mediatheque>

L'Egypte ancienne

La figuration est ici stylisée selon des codes et une esthétique culturelle de l'Egypte. Le langage est symbolique et la représentation se détache rarement de la narration.

Les compositions en frise sont généralement géométriques. L'organisation est linéaire pour permettre une lecture, une narration.

La représentation des personnages de profil souligne l'absence de maîtrise ou la suggestion du mouvement, telle une bande dessinée.

L'art égyptien permet notamment de nous renseigner sur les croyances et les activités de l'époque.

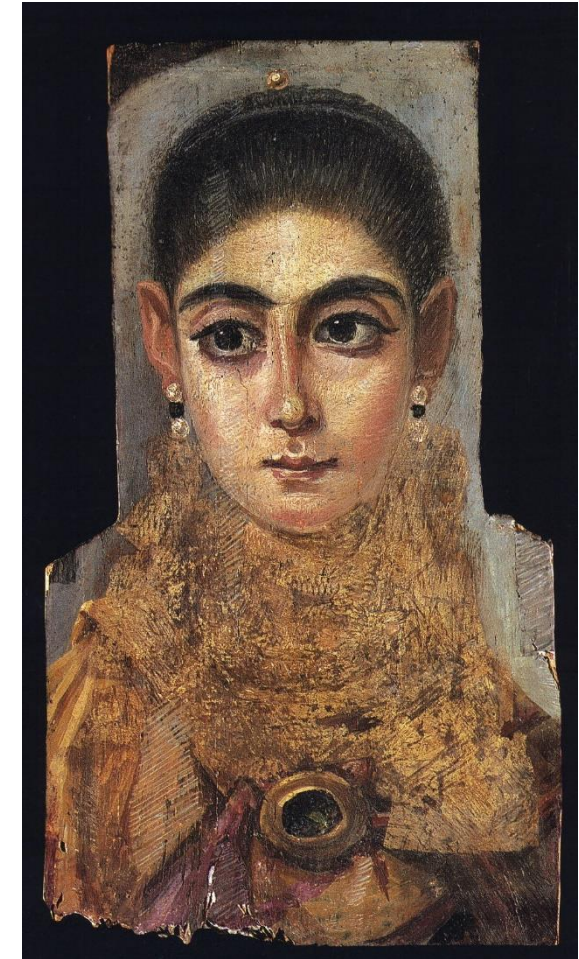


Fresque de la chambre funéraire dans la tombe de Ramsès I, 14e siècle av-JC, mur nord, côté ouest, Vallée des Rois, Louxor, Egypte

L'Égypte Romaine

Portraits de Fayoum

Avec leurs yeux sombres, directs et très expressifs, les sujets des portraits du Fayoum semblent vouloir croiser le regard de ceux qui les admirent, comme pour leur montrer les visages de ceux qui vivaient en Égypte il y a des milliers d'années, lorsque l'Empire romain s'empara de la région, alors sous domination du royaume lagide. Ces **portraits funéraires, peints pour honorer les morts, révèlent comment l'art égyptien, romain et grec se sont rencontrés, donnant lieu à une culture hybride qui ne cesse de fasciner les archéologues et les visiteurs de musée.** En 1887, lorsque l'archéologue britannique Flinders Petrie débute les fouilles sur le site de la pyramide d'Hawara, près de l'oasis du Fayoum en Égypte, il espère découvrir des tombes datant du troisième millénaire avant J.-C. À sa grande déception, il mit au jour un cimetière de l'époque romaine, du 1er siècle après J.-C. Toutefois, sa tristesse s'envola rapidement, pour laisser place à la curiosité puis à un enthousiasme grandissant. **Dans l'une des tombes en brique, posé sur une momie, son équipe trouva un portrait « magnifiquement réalisé d'une fille, dans les tons gris clairs, digne du classicisme à la fois d'un point de vue stylistique et technique. ».** Flinders Petrie mis au jour une soixantaine de portraits similaires au cours des fouilles archéologiques menées sur le site du Fayoum. **Le réalisme de ces œuvres le bouleversa, au point qu'il décrivait les sujets comme s'il s'agissait d'êtres encore vivants.** Il écrit ainsi au sujet d'une autre découverte : « Jeune femme mariée âgée d'environ 25 ans, à l'expression douce mais pleine de dignité et aux traits délicats. »



ANONYME, *Portrait de jeune femme dit portrait de Fayoum*, II^e siècle après J.-C, Égypte romaine, encaustique sur bois de cèdre et doré, 42 x 24 cm, Musée du Louvre, Paris

L'Égypte Romaine

Portraits de Fayoum

Les portraits du Fayoum témoignent de différents niveaux de savoir-faire. **Les couleurs et le dessin de certaines peintures étaient plus grossiers, ce qui suggère que même des citoyens pauvres se faisaient faire leur portrait.** Toutefois, la plupart des visages peints des portraits du Fayoum étaient ceux de riches membres de la société. Si l'on en croit certains spécialistes, ces peintures incroyablement réalistes étaient réalisées alors que le sujet vivait encore. En attendant d'orner sa sépulture, le portrait décorait la maison du sujet.

Le style des portraits et la technique utilisée pour les peindre indiquent qu'ils relèvent du **style grec**. Bien que les peintures grecques de cette époque soient très rares, des descriptions précises de ces dernières ont permis aux universitaires de savoir à quoi elles ressemblaient. La mise au jour des portraits du Fayoum ont permis aux historiens d'admirer le talent artistique dont faisaient preuve les artisans du 1er siècle après J.-C. **En général, les sujets n'étaient pas représentés de face, mais de trois-quarts.** Les artisans jouaient sur les ombres et la lumière pour dévoiler les contours et les courbes du visage. **De subtiles détails dans le symbolisme des portraits témoignent de la diversité culturelle et stylistique de l'époque.** Comme ces portraits représentent souvent leur sujet sous leur meilleur jour, **les tenues, les coiffures et les accessoires reflètent la mode de l'époque.** On constate ainsi qu'ils sont habillés non pas à l'égyptienne, mais à la romaine, ce qui témoigne de l'influence de la cour impériale.



ANONYME, *Portraits de Fayoum*, II^e siècle après J.-C., Égypte romaine, encaustique sur bois de cèdre et doré

L'Égypte Romaine

Portraits de Fayoum

En général, les portraits des momies étaient réalisés sur du bois. Toutefois, du lin durci servit quelquefois de support. Bon nombre d'artistes créaient leur peinture en mélangeant des pigments à de la cire d'abeille et l'appliquaient en plusieurs couches, une technique appelée à l'encaustique, qui signifie « brûler » en grec. Toutefois, la fabrication de la peinture ou la réalisation des portraits ne nécessitaient aucune combustion. Il se peut que cette technique, certainement originaire du monde grec, ait fait son apparition en Égypte à l'époque des conquêtes d'Alexandre le Grand. La superposition de différentes couleurs permet d'obtenir un éventail unique de teintes subtiles qui confèrent profondeur et intensité au portrait.

ANONYME, Momie complète avec leurs portraits, II^{ème} siècle après JC, Égypte romaine, encaustique sur bois de cèdre et doré

En vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=hk5OF6YHFz0>



Le Moyen-Age

Les représentations sont influencées par la domination de la religion.

Il y a un abandon du réalisme romain et de la volonté d'imitation, d'illusion du réel, au profit de représentations plus symboliques et de l'espace du divin. Il y a peu de volume et de profondeur, l'espace plat et frontal.

Depuis le Vème siècle athénien, la représentation naturaliste, exclusivement attachée à la réalité périssable du monde sensible, à ses formes sensuelles, sa diversité graphique et ses nuances colorées, a été le canon des images antiques.

À partir du IIe-IIIe siècle après J.-C., elle a cédé le pas à une nouvelle tendance, étroitement liée à l'essor de nouvelles spiritualités tournées vers l'au-delà et le salut des âmes. Les arts figuratifs ont d'abord abandonné les formes illusionnistes de représentation de l'espace : on s'est mis à simplement superposer des personnages d'égales dimensions, au lieu de les inscrire dans des réseaux de perspectives. De même, on a écrasé les mouvements du temps dans une intemporalité absolue, traduite par une lumière totale, sans source lumineuse, ni ombre portée, formule portée à sa plus haute expressivité dans les mosaïques* à fond d'or. Puis, on a aplati les personnages en 2D, comme on a aplati les représentations architecturales ou paysagères.

Le réalisme est moins important que la représentation symbolique, spirituelle et religieuse



ANONYME, *Retable de la Vierge (l'Annonciation & la Visitation)*, première moitié du XIIIe siècle, Eglise Saint-André, Angoustrine-Villeneuve-des-Escalades, France

La Renaissance

Le concept de Renaissance est énoncé au XVI^e siècle par **Giorgio Vasari**. Cet auteur florentin, inventeur de l'histoire de l'art, a publié le célèbre recueil *Vies des plus célèbres peintres, sculpteurs et architectes* (1568) dans lequel il nomme « Rinascienta » le courant artistique apparu en Italie deux siècles plus tôt, caractérisé par **l'imitation des Antiques, et dont l'épanouissement s'incarnerait à travers Michel-Ange et Raphaël**. **La Renaissance correspond également au moment où les européens se mettent à explorer le monde, à l'apparition d'une pensée humaniste et à la diffusion des savoirs notamment grâce à l'imprimerie**. À cet égard, **Léonard de Vinci** apparaît comme une figure emblématique de cet esprit **tourné vers l'humain et vers la compréhension du monde**.

La Renaissance représente une étape importante dans l'évolution du statut de l'artiste dans la société. Entre le XVe et le XVIe siècle, les beaux-arts passent du statut des arts mécaniques à celui des arts libéraux. Vous pouvez partager un article en cliquant sur les icônes de partage présentes sur celui-ci.

Sur le plan des arts, la Renaissance est associée à l'invention de la perspective en 1409 autour de Brunelleschi, Masaccio, Donatello. Les artistes, en se fondant sur l'étude des mathématiques et de la géométrie, cherchent à **donner l'illusion de la troisième dimension dans leurs œuvres**.



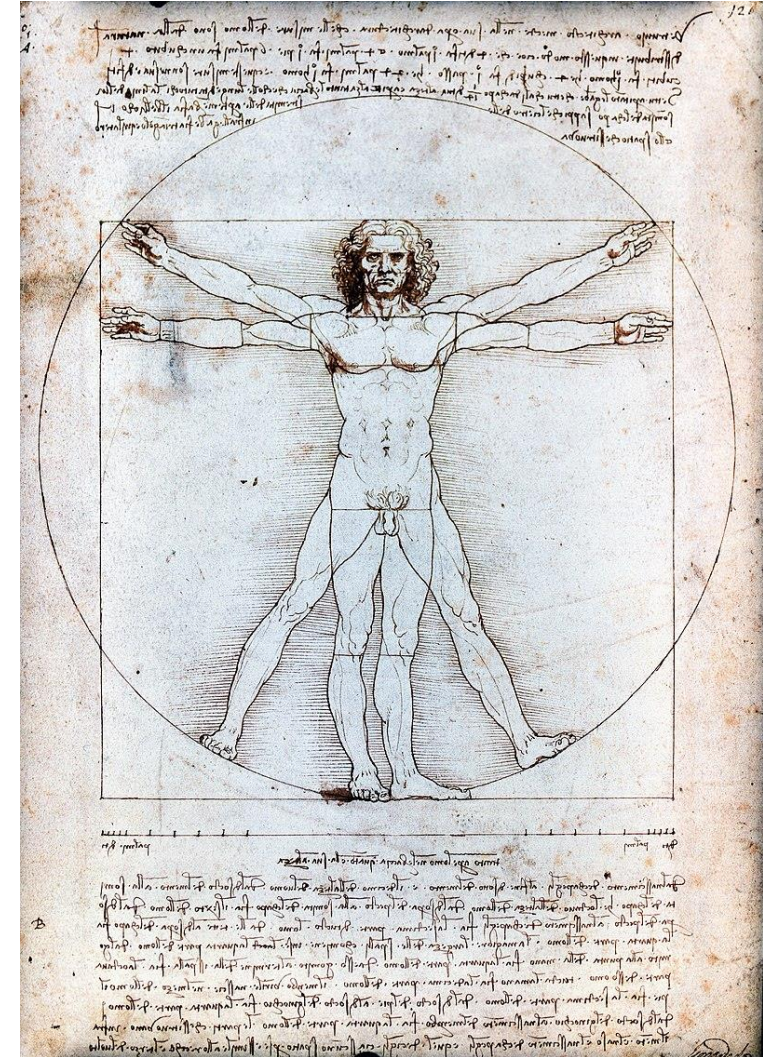
Raphaël (1483-1520), *L'école d'Athènes*, 1508-1512, fresque, 440 x 770 cm, musée du Vatican, Rome

La Renaissance

La Renaissance est aussi le temps d'un nouveau réalisme et de recherche de la vérité dans le travail anatomique.

Leon Battista Alberti a abordé ces différents aspects dans son traité *De Pictura* (1435). Selon lui, les mathématiques, le cercle, les rapports de mesure (en particulier la divine proportion ou nombre d'or) sont le fondement de la beauté. Les mouvements du corps doivent refléter les mouvements de l'âme, le visible doit traduire l'invisible. **Alberti prône un équilibre entre le réel et l'idéal**, ce qui définit la conception de l'Homme dans le Quattrocento italien.

Dans la peinture, les figures ne sont plus étagées sur le fond des retables mais habitent l'espace représenté dans sa tridimensionnalité. Les artistes construisent leur composition d'après des lignes de fuite, représentent les architectures de la ville. Le divin ne s'exprime plus de la même manière : exit les fonds dorés et les auréoles, désormais, c'est l'humain qui l'incarne.



Léonard DE VINCI (1452-1519), *L'Homme de Vitruve*, vers 1490, dessin à la plume et au lavis, 35 x 26 cm

Le Néo-Classicisme

Sévère et rigoureuse, l'esthétique néoclassique a incarné la modernité dans l'Europe de la fin du XVIIIe siècle. Mouvement européen, le néoclassicisme est représenté en France par le peintre **Jacques-Louis David**. Prenant le contre-pied du style rococo, les néoclassiques **prônent le retour à la rigueur morale, à la raison, au stoïcisme, en prenant appui sur le modèle de l'Antiquité gréco-romaine**. Les peintres puisent leur inspiration théorique dans les écrits de Johann Joachim Winckelmann, historien de l'art allemand qui prône le culte de l'art grec classique. **Le néoclassicisme est traditionnellement considéré comme le mouvement qui inaugure le XIXe siècle, mais il prend ses racines dans la seconde moitié du XVIIIe siècle**. Même s'il apparaît rapidement en Allemagne avec Raphaël Mengs, c'est en France qu'il a le plus d'importance. À partir de 1745, s'opère une réaction contre le rococo. Peintres et théoriciens se détournent du goût rocaille (incarné notamment par François Boucher) qui se caractérise par la profusion ornementale, le goût pour l'illusionnisme, les thèmes légers, l'abus d'une mythologie païenne et débridée.

La modernité du néoclassicisme repose sur la redécouverte de l'Antiquité classique. C'est une réaction générale des arts et des lettres après le règne de Louis XV assimilé à une période de décadence morale. Certes, **l'Antiquité était déjà une source importante pour les artistes, mais cette référence prend une ampleur nouvelle, stimulée par les découvertes archéologiques de la fin du XVIIIe siècle**.



Jacques Louis DAVID(1748-1825), ***Le Serment des Horaces***, 1785, huile sur toile, 3,30 m x 4,25 m, Paris, musée du Louvre

Le Néo-Classicisme

La peinture d'histoire, le genre le plus noble qu'un peintre puisse pratiquer, nécessitait d'être renouvelée : exit les personnages frivoles, les scènes secondaires ! **Les néoclassiques veulent redonner la première place aux héros et aux grands hommes porteurs d'idéaux moraux et de vertus.** Ils puisent leur inspiration chez les grands écrivains de l'Antiquité, Homère et Horace notamment. Leur technique est plus lisse, ne laissant pas visibles les traces de brosses sur la toile, et obtiennent un haut niveau de réalisme. Les compositions sont claires, très lisibles, et les actions placées dans des contextes architecturaux inspirés de l'antique. **La perspective frontale est privilégiée, les artifices comme le trompe-l'œil sont exclus.** Toutefois, le néo-classicisme augmente le réel par sa volonté d'accentuer l'approche morale et héroïque.

Dans plusieurs ouvrages traduits à la fin du XVIIIe siècle, **J L David prône l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture et défend la doctrine du beau académique**, c'est-à-dire basé sur le canon classique. **Les artistes modernes doivent idéaliser le corps masculin et le traduire dans sa forme héroïque.** Ainsi, cette théorie associe le beau et le bien, faisant entrer la morale dans l'art.

Le néoclassicisme coïncide en France avec l'affirmation des idées des Lumières à la recherche d'un idéal, incarnées par des philosophes tels que Voltaire, Montesquieu, Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot.



Jacques Louis DAVID (1748-1825), *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard*, entre 1800 et 1803, huile sur toile, 2,6 x 2,21 m, Musée national du Château de Malmaison, Rueil Malmaison.

Le Réalisme

« Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, être non seulement un peintre, mais encore un homme, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but. »

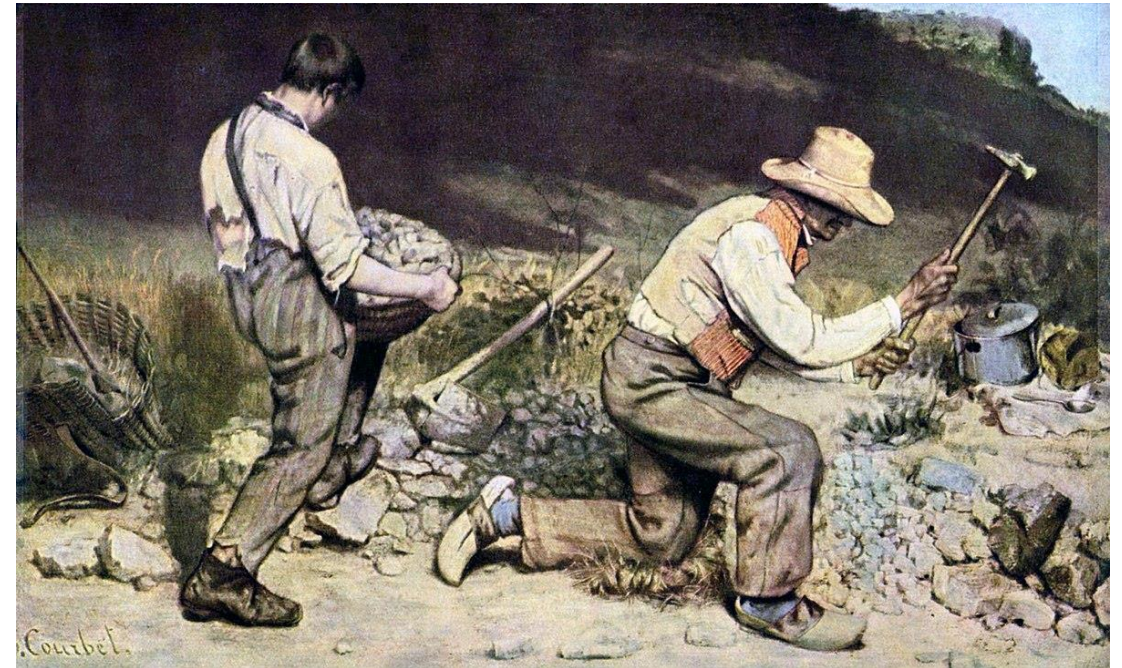
Gustave Courbet

Représenter le réel tel qu'il est : voici l'ambition du réalisme.

Opposé à l'idéalisme du néoclassicisme et à l'imagination promue par le romantisme, **le réalisme est un courant littéraire et artistique attaché au XIXe siècle.** Dans le roman, il est magistralement incarné par **Honoré de Balzac**. Dans l'histoire de l'art, il est porté à partir des années 1850 par **Gustave Courbet** mais connaît des précédents dès les années 1820 au travers des lithographies d'**Honoré Daumier** ou des peintres de Barbizon. Il se décline également dans d'autres pays européens, comme en Belgique, en Allemagne ou en Angleterre.

Dès les années 1840, l'évolution vers le réalisme est sensible au travers de l'œuvre de **Gustave Courbet** qui peint en 1849 **Les Casseurs de pierres** et **Un enterrement à Ornans**, présentés au Salon l'année suivante. Courbet cherche la **représentation directe du monde**, mais aussi une **forme de monumentalité**. Il impose un nouveau profil d'artiste, **anti-peintre d'histoire**, quasiment autodidacte, **en quête de représentation subjective et authentique**.

La scène de genre est privilégiée pour réaliser des œuvres réalistes qui permettent de documenter l'activité sociale du peuple.



Gustave CURBET (1819–1877), *Les Casseurs de pierres*, 1849, huile sur toile, 165 x 257 cm

Le Réalisme

Représentation subjective ? Oui, car la peinture ne saurait traduire que les expériences de l'artiste. Celui-ci peint des scènes en lien avec sa propre vie, ses **convictions politiques**, républicaines et en faveur d'un **socialisme humain**. À de multiples reprises dans les années 1850–1870, l'artiste fait sensation et déclenche les polémiques. En 1855, il se revendique comme **le chef de file du réalisme**.

Le souci de représenter la vie réelle n'est pas propre à Courbet. Nous la retrouvons par exemple chez **Jean-François Millet** (1814–1875), peintre souvent rattaché au groupe de Barbizon. Millet est **le peintre de la vie paysanne**.

Toutefois certains points distinguent les deux artistes : **Millet peint des petits formats, ses thèmes sont ancrés dans une réalité séculaire**. **Courbet, lui, voit grand et cherche véritablement à représenter la réalité sociale de son temps**.

Le peintre d'Ornans refuse l'idéalisation, et il lui fut même reproché d'enlaidir la réalité afin de se montrer plus percutant.

Tout un courant du réalisme au XIXe siècle cultive le goût de la précision, **dans la lignée des tendances réalistes hollandaises du XVIIe siècle**.

Nous pouvons par exemple citer **Ernest Meissonier** (1815–1891) en France ou **Adolph von Menzel** (1815–1905) en Allemagne. Meissonier représente avec une puissance brutale et cruelle une scène de la révolution de 1848 (Souvenir de guerre civile, 1849). Ce témoignage direct et frappant n'est pas si éloigné du reportage. Du reste, l'invention de la photographie, dans les années 1830, est aussi à inscrire dans l'histoire du réalisme.



Jean-François Millet (1814–1875), ***Les glaneuses***, 1857, huile sur toile, 83,5 x 110 cm; Musée d'Orsay, Paris.

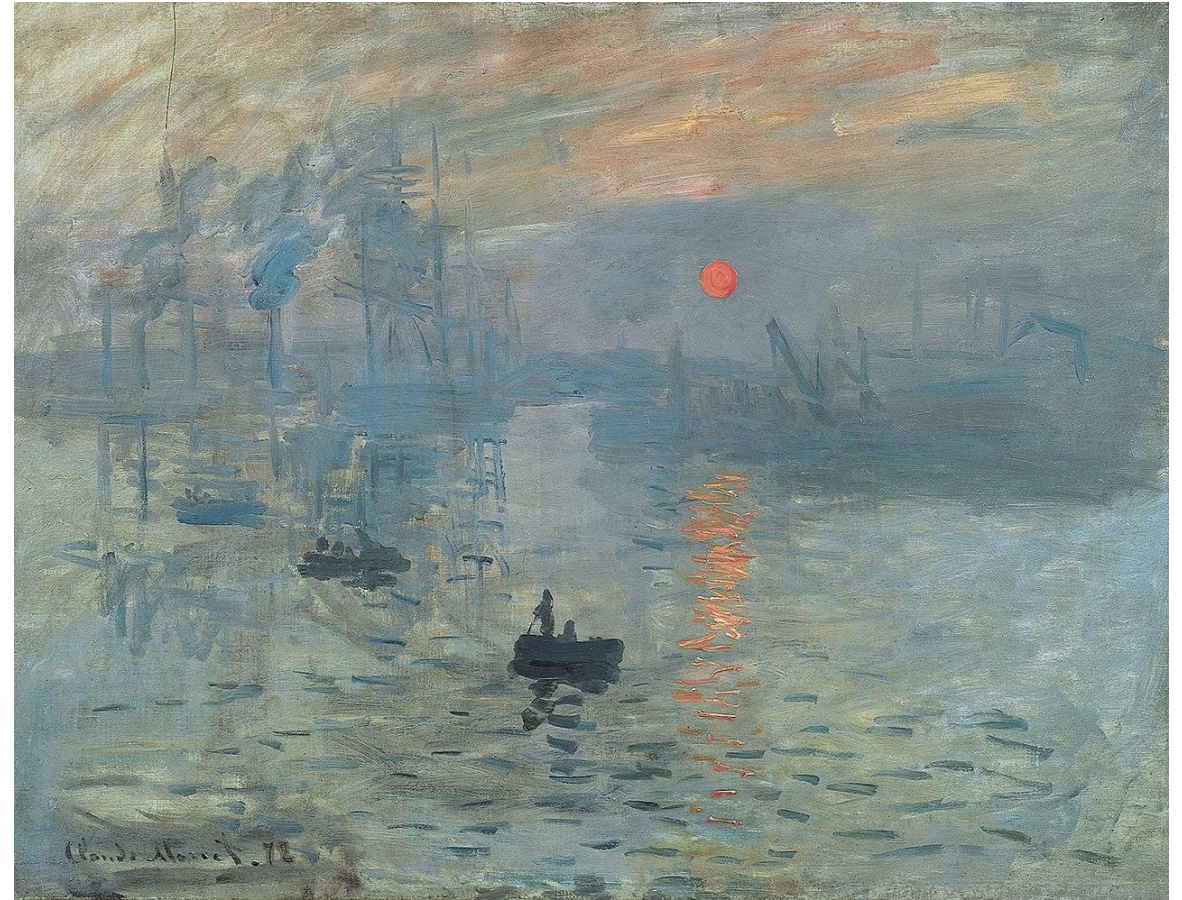
L'Impressionnisme

L'impressionnisme serait né en 1873 grâce à Claude Monet, auteur *d'Impression, soleil levant*, l'œuvre manifeste de cette **esthétique de la rapidité et du flou, de la recherche sur la représentation de la lumière et des impressions, par la possibilité de peindre « sur le motif »**.

Peindre dans l'atelier, c'est fini ! Par l'invention des peintures en tube, les artistes vont pouvoir peindre directement devant le paysage et observer les changements liés au temps.

L'impressionnisme est à la fois une esthétique et un mouvement. Sur le plan esthétique, il célèbre la modernité et le plein-air, la notation rapide, les couleurs vives. Sur le plan sociologique, il renvoie à un groupe d'artistes ayant choisi d'exposer en marge du Salon officiel entre 1874 et 1886. Ce groupe se compose principalement de Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Caillebotte, Morisot, Cassatt...

La couleur, la peinture prime sur le dessin, la lumière devient sujet dans l'espace.



Claude MONET (1840-1926), *Impression au soleil levant*, 1872, peinture à l'huile sur toile, 43 x 63 cm, Musée Marmottan

L'Impressionnisme



Claude MONET (1840-1926) , 4 versions issues de la série des **Cathédrales de Rouen**, 1892, huile sur toile, 100 x 65 cm.

De gauche à droite : *Le portail par temps gris*, musée d'Orsay, Paris, *La Cathédrale de Rouen. Symphonie en gris et noir*, Musée National de Cardiff, *Cathédrale de Rouen, façade ouest, au soleil*, National Gallery of Art, Washington, *Le portail au soleil*, collection privée.

La série des Cathédrales de Rouen est un ensemble de 30 tableaux peints par Claude Monet représentant principalement des vues du portail occidental de la cathédrale Notre-Dame de Rouen (deux autres tableaux illustrent la cour d'Albane), **peintes à des angles de vues et à des moments de la journée différents, réalisée de 1892 à 1894, ces œuvres témoignent de l'observation du temps et de la lumière par l'emploi de la couleur**

Le Néo-Impressionnisme

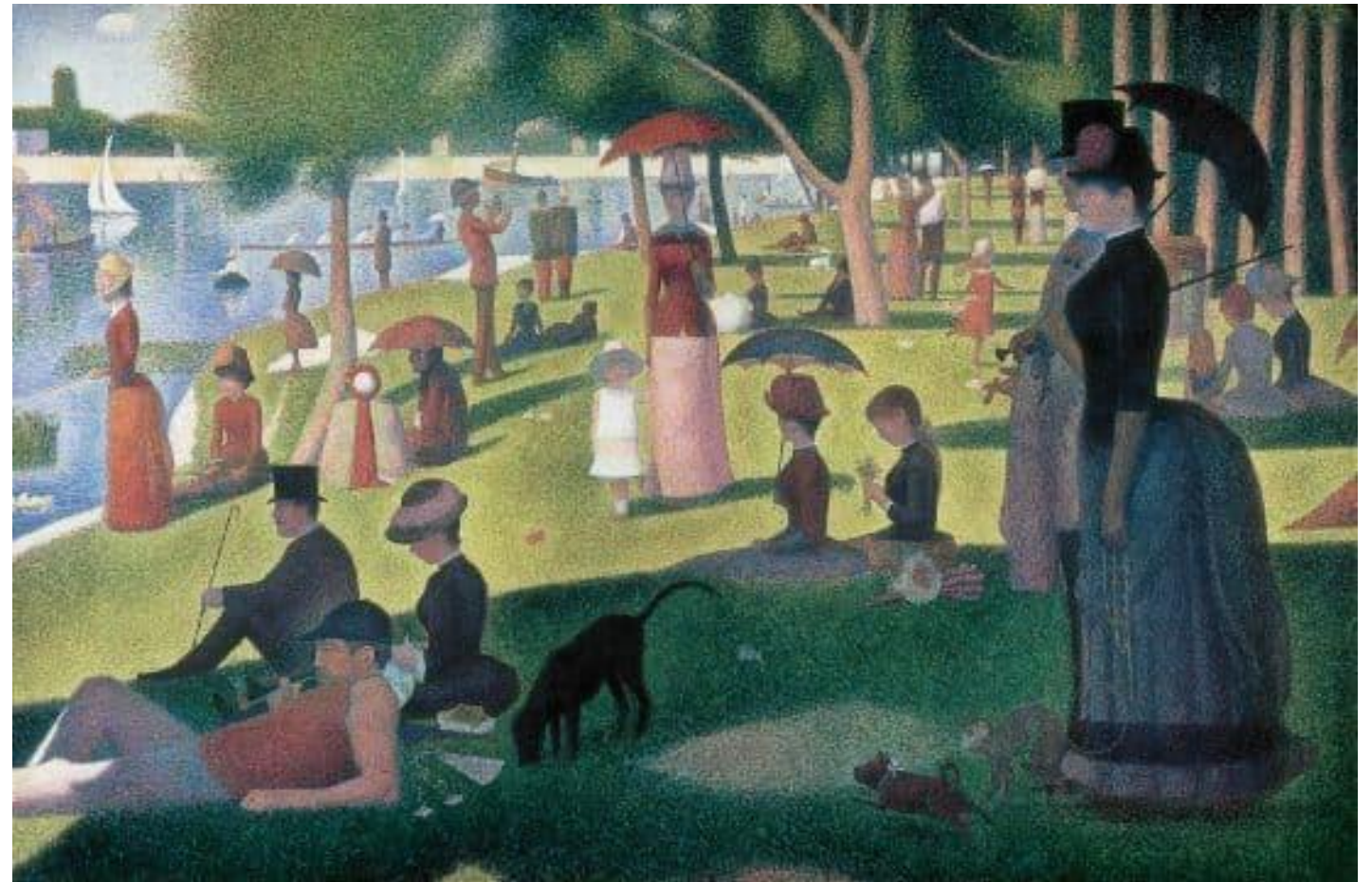
Ce mouvement est une poursuite des recherches impressionnistes sur la lumière et les effets colorés sur le spectateur.

Fondée sur la **technique de division systématique du ton**, les artistes se basent sur les sciences optiques de **Chevreul**.

L'espace suggéré et stylisé, simplifié est construit à partir de la matérialité qu'offre la technique pour représenter la lumière, dont l'un des objectifs est d'en maximiser la sensation colorée. **Il y a donc une distance avec le réalisme recherché par les impressionnistes.**

Les couleurs ne sont pas mélangées sur la toile mais se juxtaposent, pour que l'œil en fasse le mélange, par un regard distancié.

Il y a donc un jeu d'espace, entre le spectateur et l'œuvre, sa distance pour percevoir le tableau.



Georges SEURAT (1859-1891), *Un dimanche après-midi à la Grande Jatte*, 1884-1885,
huile sur toile, 308 x 207 cm, Art Institute, Chicago

<https://artsandculture.google.com/story/2wVRhJynjA2P0g>

L'Expressionnisme

L'Expressionnisme est un courant artistique apparu vers 1905 en Allemagne. Il émerge tout d'abord dans la poésie et la peinture et se veut surtout être un mouvement d'avant-garde.

Le terme « expressionnisme » provient du critique d'art et historien allemand Wilhelm Worringer (1881-1965), grand défenseur du mouvement, qui l'utilise pour la toute première fois en 1908.

Le mouvement se développe dans un élan de contestation des traditions académiques ainsi que de l'impressionnisme, dont les œuvres sont jugées par les artistes comme étant des représentations insouciantes de la réalité. Le fauvisme, mouvement artistique mettant en exergue l'exaltation chromatique, inspire plus largement les artistes expressionnistes qui souhaitent transposer ce courant vers une nouvelle dimension plus émotionnelle et psychologique.

L'expressionnisme se veut alors être le moyen pour les artistes d'exprimer les névroses, angoisses et le sentiment de révolte face notamment au malaise social d'une société qui court à la guerre de 1914.

Cette approche émotionnelle et spontanée de l'art expressionniste encourage un dessin rapide, l'utilisation de couleurs intenses, symboliques, soulignées par des traits sombres ainsi que des formes très accentuées voire brutales. De plus, le dessin crée la déformation, évoquant alors un effet sensible qui met en avant les humeurs ainsi que le drame par la distorsion de certains éléments de l'œuvre.

Les artistes expressionnistes s'évertuent à déformer la réalité par le prisme de leurs sentiments, largement inspirés des artistes tels que



Otto DIX (1891-1969), *Le marchand d'allumettes*, 1921, l'huile sur toile, 141,5 cm. x 166 cm, Stuttgart

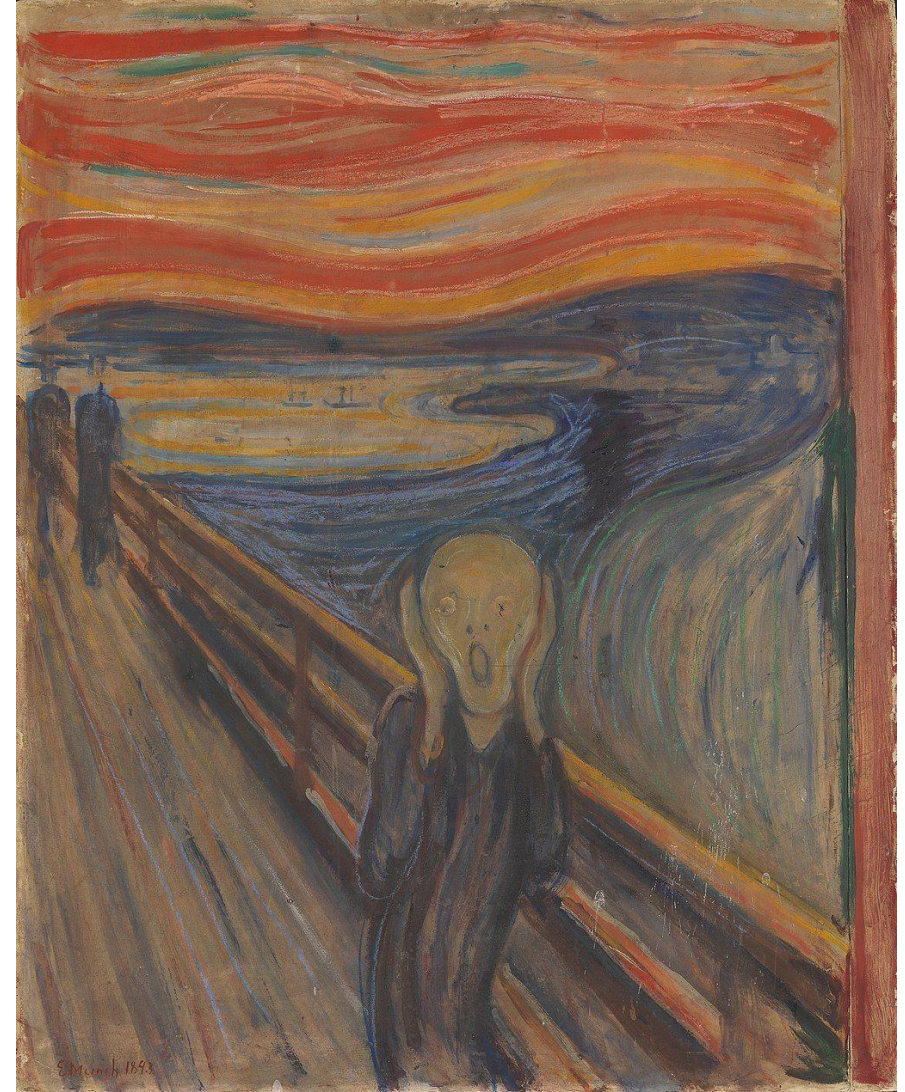
L'Expressionnisme

Cette approche émotionnelle et spontanée de l'art expressionniste **encourage un dessin rapide, l'utilisation de couleurs intenses, symboliques, soulignées par des traits sombres ainsi que des formes très accentuées voire brutales**. De plus, le dessin crée la déformation, évoquant alors un effet sensible qui met en avant les humeurs ainsi que le drame par la distorsion de certains éléments de l'œuvre. **Les artistes expressionnistes s'évertuent à déformer la réalité par le prisme de leurs sentiments**, largement inspirés des artistes tels que Vincent Van Gogh (1853-1890) ou encore Edvard Munch (1863-1944) et son œuvre "Le Cri", dont les peintures tourmentées annonçaient le mouvement.

L'expressionnisme accorde la priorité aux sensations subjectives, en opposition à une représentation d'un monde purement objectif.

En ce sens, les artistes expressionnistes cherchent à traduire des états d'âme plutôt que la réalité du monde extérieur.

Parfois évocatrices d'une angoisse émotionnelle, les œuvres expressionnistes se veulent souvent oppressantes, exposant une humanité pathétique ainsi qu'une misère physique et morale.



Edvard MUNCH (1863-1944), **Le Cri**, 1893, tempera et crayon sur carton, 91 x 73,5 cm, **Musée national de l'Art, de l'Architecture et du Design, Oslo**

Le Fauvisme

Le terme « fauvisme » est inventé par le critique d'art Louis Vauxcelles, suite à sa visite au Salon d'Automne de 1905, au Grand Palais. La salle VII de ce salon présente alors de jeunes peintres, on la surnomma: « La cage aux Fauves». Pourquoi ? **À cause des couleurs vives et de la façon dont elles sont utilisées.** Le dessin est simplifié et la couleur utilisée de manière libre. **La couleur ne correspond pas forcément à la réalité. La touche du pinceau est vive et marquée. La palette chromatique (les couleurs) est éclatante. Les couleurs sont posées par taches ou en aplats.** On parle alors de couleurs pures.

Qu'est-ce qu'une couleur pure ? Il s'agit d'une couleur poussée à son maximum d'intensité. Les couleurs contrastent fortement les unes par rapport aux autres. Il n'y a pas de nuance, ni de recherche de dégradés. **Le choix des sujets représentés privilégie généralement des paysages, il n'y a pas de représentations d'intérieurs bourgeois, comme chez les Nabis, par exemple.** Pourquoi réaliser de nombreux paysages ? Car entre 1906 et 1907 : Les artistes « fauves » ont beaucoup voyagé. Les principaux représentants du fauvisme sont :

- Henri Matisse (1869-1954)
- Maurice de Vlaminck (1876-1958)
- André Derain (1880-1954)

Il y a chez ces artistes la volonté de séparer la couleur de sa référence à l'objet et le rejet du conformisme. La représentation figurative est simplifiée afin de permettre à la couleur et sa matérialité de s'exprimer. L'espace narratif est porté par l'emportement de la touche empâtée.



Maurice DE VLAMINCK (1894-1985), *Le Pont de Chatou*, 1906, huile sur toile, 73 x 53 cm, musée de l'Annonciade, Saint-Tropez

Le Cubisme

Le cubisme propose une **déconstruction conceptuelle du réel, jamais abstraite**, mais **démultipliant les points de vue sur l'objet**. Les sujets sont souvent empruntés au quotidien.

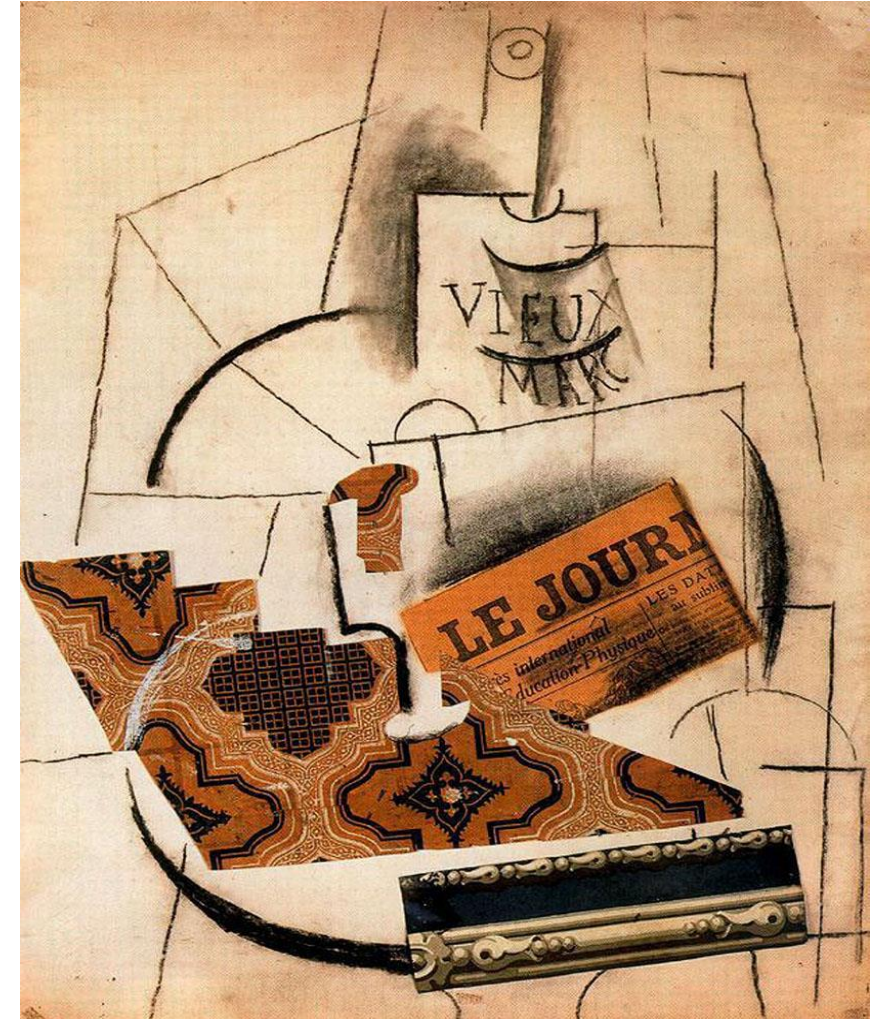
« Le cubisme est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité de vision, mais à la réalité de conception. »

Guillaume Apollinaire

Le mot cubisme est prononcé pour la première fois par Henri Matisse au sujet d'une toile de **Georges Braque** datant de **1908**. Sous l'influence de **Cézanne** qu'ils avaient découvert, Braque et Picasso ont en effet adopté une nouvelle perspective esthétique au cours de l'année 1907. **Ils cherchent à représenter le réel non pas mimétiquement, mais en le géométrisant, sans jamais atteindre l'abstraction. Les formes se découpent en de multiples facettes, comme autant de « cubes », montrant l'objet selon une perspective impossible dans la réalité. Les artistes ne cherchent plus la représentation en trois dimensions (illusionniste), mais en quatre dimensions, ce qui atteste de la nature conceptuelle de leur dessein esthétique.**

Dans les années 1910–1914, le cubisme évolue. Braque et Picasso égayent leur palette et font usage **de nouvelles techniques, notamment le collage** (on évoque à ce sujet la période synthétique).

La simplification des formes et les réductions géométriques conduisent à l'éclatement de l'objet et à la discontinuité de l'espace suggéré. Des fragments du réel collé à même le support viennent participer à la narration, mélangeant espace littéral et espace suggéré, le collage fait son apparition par les papiers collés.



Pablo PICASSO (1881-1973), *Bouteille au vieux marc, verre et journal*, 1912, 63 x 49 cm, fusain, papier collés et épinglés sur papier blanc, musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

Le Futurisme italien

« *Nous déclarons [...] une nouvelle beauté, la beauté de la vitesse. Une voiture de course [...] est plus belle que la Victoire de Samothrace.* »

Filippo Tommaso Marinetti, Extrait du *Manifeste du futurisme*, 1909

https://pierre-lamble2.eu/resources/Expos%C3%A9s_BTS/Manifeste%20du%20Futurisme.pdf

Mouvement d'avant-garde italien, le futurisme est contemporain du cubisme français et du constructivisme russe. Fondé en 1909 à l'instigation du poète Filippo Tommaso Marinetti, **il a fait de la vie moderne, de la machine mais aussi de la guerre, ses sujets de prédilection**. Fortement politisé et virulent, le futurisme réunit **Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini et Antonio Sant'Elia** qui partagent le combat anarchiste et social de Marinetti. Le futurisme italien se prolonge jusqu'en 1944.

Le manifeste s'articule autour de plusieurs notions clés qui définissent le mouvement futuriste :

- **La vitesse et le mouvement doivent apparaître dans les œuvres futuristes.** Ces dernières doivent s'en inspirer et leur rendre hommage, les moyens de transports contemporains sont élevés au rang de symbole de cette doctrine.
- La violence est assumée et la guerre prônée. C'est un mouvement révolutionnaire et l'utilisation de la force comme moyen d'arriver à ses fins est envisagée.
- La modernité est glorifiée, tout comme chaque manifestation du dépassement de l'état de nature par l'Homme. Les futuristes préfèrent les paysages urbanisés aux forêts, et l'industrie à la nature.
- **Le futur seul compte, et toute trace du passé ne doit pas être glorifiée mais détruite.** La contemplation des vestiges du passé n'est en rien créatrice et apparaît même comme une entrave au développement du pays.



Luigi RUSSOLO (1885-1947), ***Dynamique d'une voiture de course***, 1912, huile sur toile, 106 x 140 cm, Centre Pompidou, Paris



Giacommo BALLA (1871-1958), ***Dynamisme d'un chien en laisse***, 1912, huile sur toile, 91 x 110 cm, Buffalo, Albright Gallery

Le Futurisme italien

« *Nous déclarons [...] une nouvelle beauté, la beauté de la vitesse. Une voiture de course [...] est plus belle que la Victoire de Samothrace.* »

Filippo Tommaso Marinetti, Extrait du *Manifeste du futurisme*, 1909

https://pierre-lamble2.eu/resources/Expos%C3%A9s_BTS/Manifeste%20du%20Futurisme.pdf

D'un point de vue artistique, le futurisme répond aux normes suivantes : **les œuvres d'art mettent en scène la vitesse**, elles donnent une impression de dynamisme, de continuité entre les mouvements.

Marinetti voulait un art total, ainsi, toutes les formes d'art ont eu leur lot d'œuvres futuristes : peinture, musique, architecture, cinéma, etc.



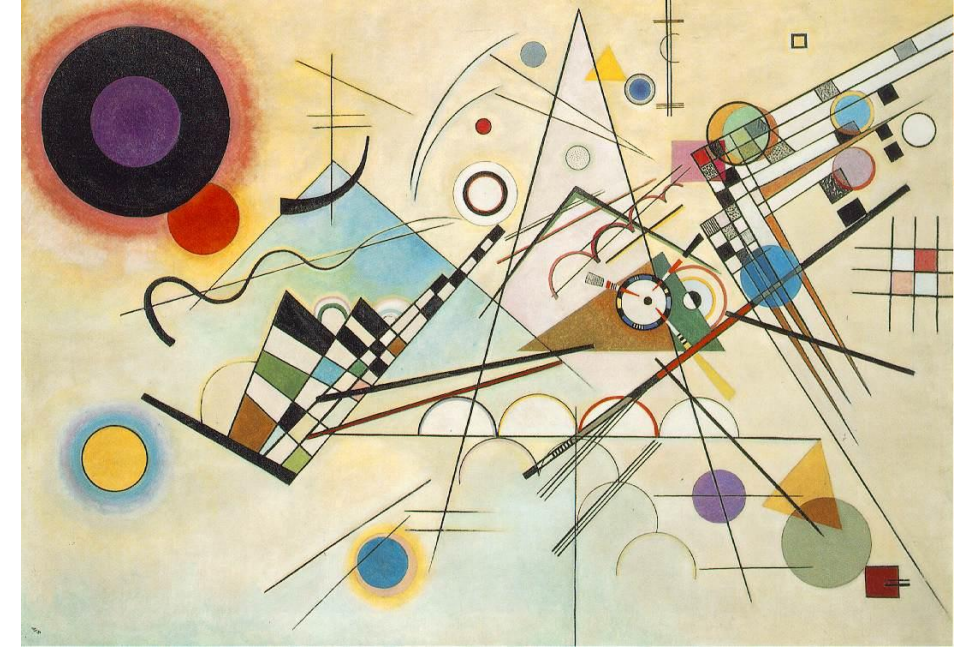
Umberto BOCCIONI (1882-1916), *L'homme en mouvement*, 1913, bronze, 111,44 × 88,9 × 40 cm, Tate Modern, Londres

L'Art abstrait

L'art abstrait est un mouvement international qui domine tout le XXe siècle. **Il se positionne en rupture avec une conception traditionnelle de l'art comme imitation de la nature. Il ne représente pas des sujets ou des objets du monde naturel, mais des formes et des couleurs pour elles-mêmes.** Le passage à l'abstraction s'est fait progressivement bien entendu. Au XIXe siècle, l'impressionnisme et le fauvisme jettent les bases d'une nouvelle représentation du réel par la liberté de la touche et de l'emploi de la couleur. Avec le cubisme, la représentation traditionnelle est disloquée et recomposée par l'artiste.

Les années 1910 semblent être le signal pour de nombreux artistes qui franchissent le pas en évacuant totalement la figuration. La pensée scientifique moderne, à travers l'apparition de la physique quantique ou la théorie de la relativité, rendent problématique la notion même de réalité et l'art abstrait propose ainsi une forme de peinture en adéquation avec cette conception du monde. **Kandinsky (1866-1944) s'emploie à inventer un langage de l'émotion :** de grandes masses colorées se combinent librement avec des formes et des lignes qui parlent à la sensibilité, à la manière de la musique.

Mondrian (1872-1944) recherche plutôt un langage géométrique et mathématique pour traduire les forces organisatrices et primordiales de tout ce qui existe : lignes orthogonales et couleurs primaires sont agencées sur un fond blanc. **Malevitch (1879-1935) repousse les limites de la simplification du langage pictural pour rendre compte de l'essence invisible des choses.** Il est considéré comme l'auteur des premiers monochromes de la peinture contemporaine. **Kupka (1871-1957) croise dans son oeuvre abstraite l'usage de couleurs « sensorielles » et la simplification géométrique du sujet, produisant ainsi des formes visuelles et graphiques représentant le mouvement.** La dimension musicale est également fondamentale dans son oeuvre.



Wassily KANDINSKY (1866-1944), *Composition VIII*, 1923, huile sur toile, 140 x 201 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum

Le Pop Art

Le **pop art** (*popular art*) est un mouvement artistique écloso après la Seconde Guerre mondiale en Angleterre. Il s'étend rapidement aux États-Unis, dont la société est fortement influencée par l'essor du consumérisme. Ses sujets et ses matériaux sont empruntés au quotidien, à la culture populaire et urbaine (publicité, cinéma, bande dessinée). Bien qu'il soit réputé « facile », le pop art se montre volontiers provocateur, voire politique, et tend à désacraliser l'œuvre d'art en la rendant accessible à tous. **Très souvent, les artistes se sont emparés de moyens de production réservés à l'industrie (sérigraphie, peinture acrylique). Andy Warhol fut sa figure de proue, mais le pop art compte aussi dans ses rangs Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, James Rosenquist, et jusqu'à Jean-Michel Basquiat et Jeff Koons...**

Issue de la création artistique entre 1955 et 1970, la figuration s'inspire de la publicité, des magazines, de la télévision, de la bande dessinée et témoigne du monde moderne au quotidien : objets ménager, publicités, stars.

Le Pop art nous documente sur la manière dont l'Amérique voit changer son quotidien en transformant une société éclairée en une société de consommation. C'est également le symptôme de l'hégémonie de l'Amérique d'après-guerre.

Les artistes emploient de procédés techniques modernes et de la multiplication des images, ils recourent au cadrage frontal et à la perspective et l'emploi de couleurs vives



Richard HAMILTON (1922-2011), *just what is it that makes today's homes so different so appealing*, 1956, collage, 26 x 28 cm, Kunsthalle Tübingen

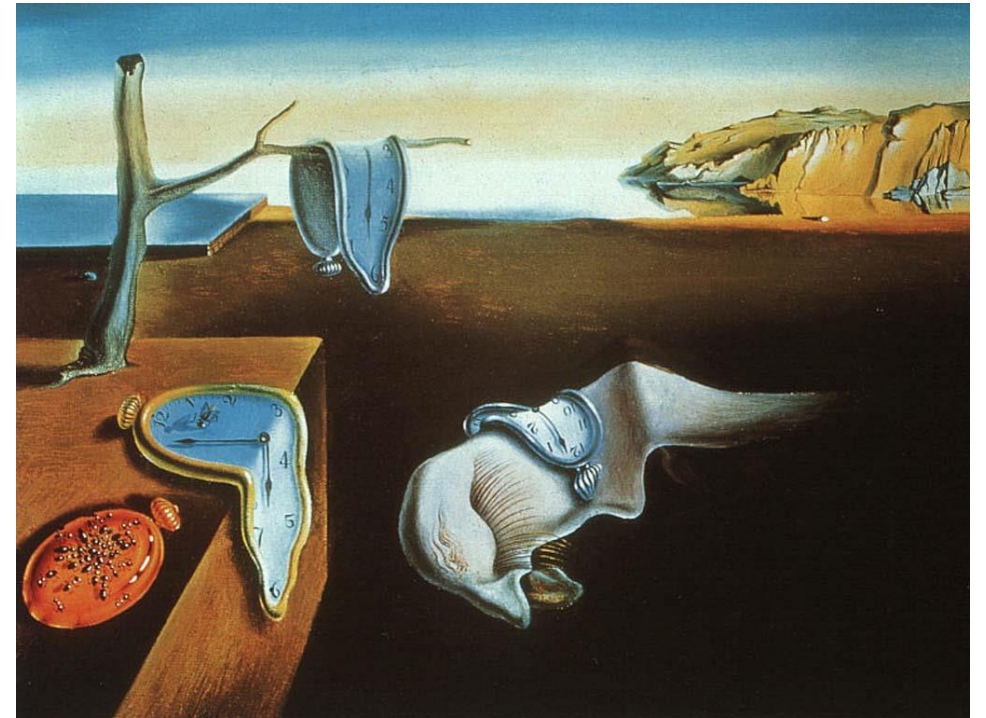
Le Surréalisme

Le Surréalisme est un mouvement littéraire et artistique d'avant-garde, né dans le sillage de Dada au début des années 20. **Officiellement lancé en 1924 par la parution du manifeste surréaliste d'André Breton, c'est un mouvement international qui va tenter de représenter l'inconscient et le rêve, laissant ainsi la possibilité d'associer des images improbables.** Breton le définit comme un « automatisme psychique pur » permettant **d'exprimer la réalité de ses pensées, sans censure, que ce soit par l'écriture, le dessin, ou de toute autre manière.** Les surréalistes, marqués par les théories de **Sigmund Freud** sur la psychanalyse et l'interprétation des rêves, cherchent à explorer les pensées et sentiments inconscients afin de réconcilier l'homme avec son intériorité.

« L'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique. » André Breton

Le groupe continue de s'élargir durant la décennie suivante et de nombreux artistes vont rejoindre ou croiser le mouvement : Salvador Dali, Max Ernst, René Magritte, Joan Miro, Man Ray, Meret Oppenheim, Alberto Giacometti...

Il est difficile de définir plastiquement ce mouvement, les artistes développent des pratiques extrêmement variées, sculpture, peinture, sculpture, mais aussi photographie, cinéma ... Un certain nombre d'artistes vont développer des œuvres empreintes de mystère et concevoir des œuvres construisant des **univers fictionnels. Certaines thématiques se prêtent particulièrement à ces interprétations favorisant l'étrangeté, voire une dimension quasiment fantastique : religion, mythologie...** Cette vision de l'œuvre trouvera sa totale expression dans la peinture Surréaliste, faisant écho à la psychanalyse freudienne et à l'exploration de l'inconscient.



Salvador DALI (1904-1989), ***La Persistance de la mémoire***, 1931, huile sur toile, 24,1 x 33 cm . MoMA, New York, USA.

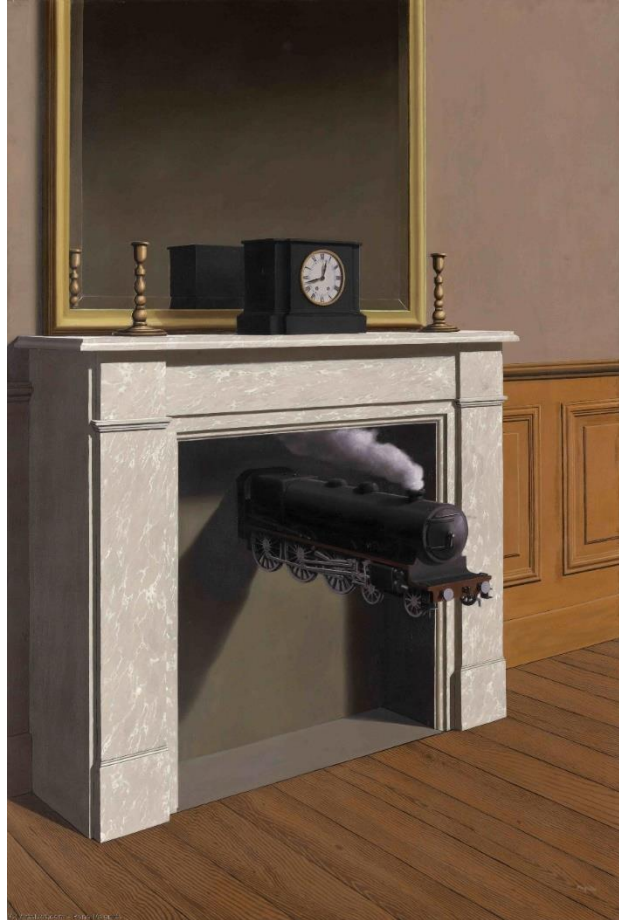
Le Surréalisme

Peintre belge associé au surréalisme, René Magritte est le maître des énigmes. Connu pour ses toiles qui fonctionnent comme des rébus ou des métaphores, il met en évidence, avec humour et poésie, notre difficulté à faire coïncider la réalité du monde avec nos images mentales, en somme ce qui compose l'esprit humain. Le réalisme photographique auquel Magritte recourt brouille les frontières entre la réalité et un monde imaginaire purement fictionnel.

Dans *La Durée poignardée*, Magritte procède, comme il le fait fréquemment, à une juxtaposition d'objets, créant une situation étrange, improbable. Une locomotive miniature sort à pleine vapeur d'une cheminée, une fumée grise vient justifier l'association du train à vapeur et de l'âtre. L'espace est unifié par une perspective cohérente qui donne à l'ensemble l'illusion d'une scène réelle. Sur la cheminée, une horloge et un chandelier se reflètent dans le miroir qui se trouve derrière eux. Le troisième objet posé sur la cheminée, un autre chandelier est lui dépourvu de reflet. Le tableau prend la forme d'une énigme. Avec ses échelles contradictoires, ses juxtapositions d'objet, ce tableau illustre la vision que Magritte porte sur les ambiguïtés de l'existence et **confirme sa conviction que, aussi réaliste, soit-elle, une peinture n'en reste pas moins une représentation, un mensonge.**

C'est dans cette perspective que le peintre avait, en 1929, pensé sa série de « tableaux-mots ». Avec *La Trahison de images*, il questionne le rapport entre l'objet, sa représentation et le langage.

La peinture pour Magritte est un moyen de dévoiler le monde et d'en approfondir l'exploration : l'inattendu et l'absurde contribuant à le rendre visible.



René MAGRITTE (1898-1967), *La Durée poignardée*, 1938. Huile sur toile, 147 x 98,5 cm. Art Institute of Chicago, Etats-Unis.

René MAGRITTE (1898-1967), *La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*, 1929, huile sur toile, 60 x 80 cm, Los Angeles County Museum of Art.



Le Nouveau Réalisme

La naissance officielle du Nouveau Réalisme a lieu le **27 octobre 1960**, lors de la signature d'une déclaration constitutive : **Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques de la Villeglé**. Les neuf participants signent les neufs exemplaires de la déclaration. S'ajouteront ensuite **César, Mimmo Rotella**, puis **Niki de Saint Phalle** et **Gérard Deschamps**, en 1961. Le nom, choisi par le critique français **Pierre Restany**, fait référence au **Réalisme du XIXe siècle par sa volonté d'évocation la réalité quotidienne**.

Les nouveaux réalistes souhaitent déborder du support traditionnel de l'œuvre pour **aller vers le monde réel, réactivant ainsi les recherches dadaïstes** (ils exposent d'ailleurs à Paris, en 1961, sous le titre *A 40° au-dessus de Dada*). Leurs pratiques sont d'une grande diversité, ce qui les rapproche est cette volonté d'appropriation du réel que Pierre Restany qualifie de « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire ».



ARMAN (1928-2005), *Chopin's Waterloo*, 1962. Morceaux de piano fixés sur panneau de bois, 186 x 302 x 48 cm. Centre Pompidou, Paris.



Jean TINGUELY (1925-1991), *Baluba*, 1961-1962. Installation avec du mouvement. Métal, fil de fer, objets en plastique, plumeau, baril, moteur, 192 x 52 x 41 cm. Centre Pompidou, Paris.



CESAR (1921-1998), *Compression "Ricard"*, 1962. Compression dirigée d'automobile, 153 x 73 x 65 cm. Centre Pompidou, Paris.

Le Nouveau Réalisme

Il ne s'agit donc plus de représentation, mais de présentation. Les objets utilisés sont le plus souvent des objets usagés, marqués par la trace de l'Homme. Par ces pratiques fondées sur **l'appropriation du réel, ils dépassent le simple constat et évoquent le réel en donnant une dimension poétique et sociologique** à leurs œuvres. Ils posent des questions allant de la fragilité de l'être humain à des questionnements qui font écho à la société d'alors : développement de la société de consommation, industrialisation et place grandissante de la machine, condition de la femme et stéréotypes...

Entre 1963 et 1964, Niki de Saint Phalle réalise une série d'œuvres qui questionnent les différents statuts de la femme dans la société : épouse, génitrice, mère, femme au foyer, objet de séduction, de désir...

Pour évoquer le mariage, Niki de Saint Phalle réalise cette mariée, grande silhouette dévorée par son vêtement de noces. Sorte de fantôme, cette femme semble disparaître, comme engloutie par cette robe qui symbolise son aliénation. La présence des jouets d'enfants qui constituent son corps, toute cette dentelle, évoquent tel un fardeau, le poids de l'engagement du mariage. Niki de Saint Phalle fait voler en éclats la symbolique de la pureté et la vision romantique traditionnellement associées à l'image de la mariée.



Niki de SAINT PHALLE (1930-2002), *La Mariée*, 1963. Grillage, plâtre, dentelle encollée, jouets divers peints, 226 x 200 x 100 cm. Centre Pompidou, Paris

Martial RAYSSE (1936-), *Soudain l'été dernier*, 1963
Assemblage : photographie peinte à l'acrylique et objets, 106 x 227 x 58 cm. Centre Pompidou, Paris.



L'Hyperréalisme

L'hyperréalisme désigne un courant de peinture et de sculpture, né aux États-Unis, au milieu des années 60. **Les œuvres tendent à une reproduction aussi exacte que possible du réel : la figuration est plus vraie que vraie et sans émotion. Les œuvres semblent réduire brutalement l'art à une réalité dénuée d'idéal ou de sentiment, l'artiste restitue une réalité froide. La peinture se fait le double de la photographie.**

Ce mouvement procède du Pop art par la description de la société de consommation, et, par le reportage sur la vie quotidienne. Ils choisissent des sujets neutres et immédiatement reconnaissables : paysage, urbain, enseigne, publicitaire, cafétéria, automobile... Les peintres travaillent à partir d'images, prélevées dans des magazines ou des photographies personnelles, qu'ils retranscrivent avec minutie.

L'hyperréalisme questionne la relativité absolue de la notion de réalité, de vérité, le résultat ressemble à s'y méprendre au réel et joue avec une représentation " plus vraie que vraie " allant au-delà de ce que l'œil peut percevoir...



Don EDDY (1944-), *Sans titre (Volkswagen)*, 1971. Acrylique sur toile, 122 x 150 cm.



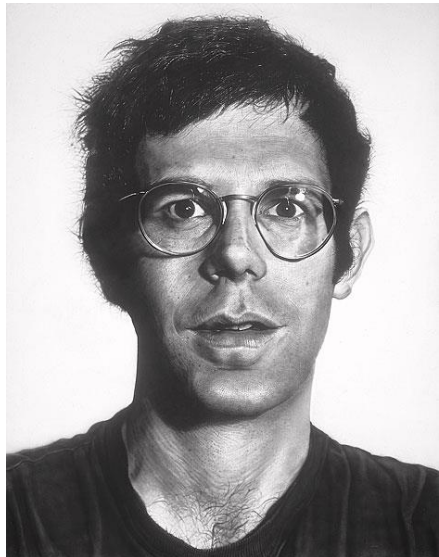
Richard ESTES (1932-), *Horn and Hardart Automat*, 1967. Huile sur toile, 122 x 150 cm. Collection privée.

L'Hyperréalisme

Les peintres hyperréalistes jouent avec l'image, en modifient certains aspects, agrandissement, déformations, et choisissent des cadrage arbitraires et variés. Le travail de Chuck Close est à ce titre exemplaire. **Le spectateur est immédiatement saisi par l'incroyable réalisme de ses peintures. Et pourtant, la peinture est en noir et blanc, l'échelle est considérablement agrandie, les zones nettes et floues liées au réglage de la profondeur de champ de la photographie argentique assumés.**

L'unique sujet de Chuck Close est, à partir de 1967, **le portrait d'identité photographique**, le plan rapproché et frontal de la figure humaine qu'il reporte en peinture au moyen d'un système de mise au carreau. Ce système évolue à partir de la fin des années 1980 : l'artiste commence alors à peindre à partir d'images numériques et interprète dans le détail les «poussières de pixels», comme ici pour ce portrait de son ami Arne Grimcher.

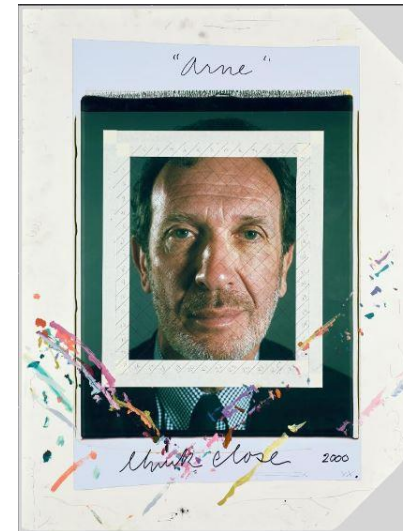
Ces peintures sont des images faites à partir d'autres images... La mise à distance du réel en est d'autant plus évidente. À une époque où l'image est omniprésente... Les images montrent-elles la réalité ? Ou sont-elles par définition une illusion, un simulacre...



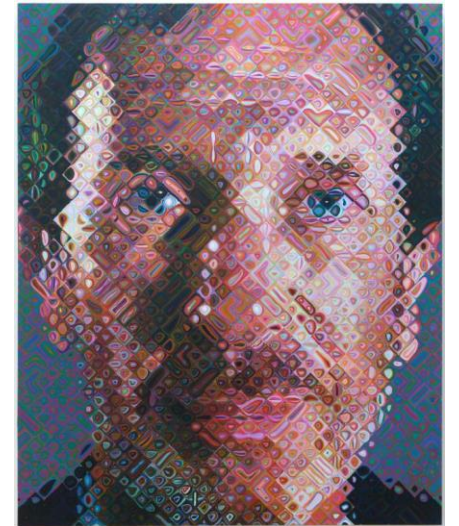
Chuck CLOSE (1940-2021), *Bob*, 1970. Peinture polymère synthétique sur toile, 275 x 213 cm. National Gallery of Australia, Canberra.



Chuck CLOSE (1940-2021), *Frank*, 1969. Acrylique sur toile, 274 x 213 cm. Vue de l'œuvre au Minneapolis Institute of Art.



Chuck CLOSE (1940-2021), *Arne*, 1999-2000. Epreuve chromogène, Polaroid, encre, crayon, scotch. 101,6 x 75,9 cm. Centre Pompidou Paris.



Chuck CLOSE (1940-2021), *Arne*, 1999-2000. Huile sur toile, 259 x 213 cm. Centre Pompidou Paris.

L'Hyperréalisme

En sculpture, l'hyperréalisme voit le jour dans les années 1960 en réaction à l'esthétique dominante de l'art abstrait, à l'instar du Pop Art et du photoréalisme. Aux États-Unis, où le mouvement est apparu en premier, des artistes tels que Duane Hanson, John De Andrea et

George Segal se tournent vers une représentation réaliste du corps, une voie considérée depuis longtemps comme désuète et dépassée. En utilisant des techniques traditionnelles telles que le modelage, le moulage et l'application polychrome de peinture à la surface de leurs sculptures, ces pionniers vont créer une imagerie humaine saisissante de vérisme. Les générations suivantes d'artistes vont poursuivre dans cette voie, tout en développant leur propre langage.

Chacune à sa manière, leurs œuvres entrent en écho avec les enjeux de la sculpture et du portrait pour placer l'individu social, sensible et singulier au centre de la démarche artistique. **L'être humain dans toute sa complexité devient source de création.**

Le travail de Duane HANSON fait dialoguer Pop art et Hyperréalisme. Réalisées à partir de moulages de corps et de véritables objets et vêtements, les œuvres **à l'échelle 1** ont une **vraisemblance dérangeante**... Le dispositif de présentation des sculptures, sans socle, accentue encore l'effet produit.



Duane HANSON (1925-1996) , ***Supermarket Lady***, 1969. Hauteur, 166 cm. Polyester, fibre de verre, cheveux, peinture acrylique, objets divers. Ludwig Forum for International Art, Aix-la-Chapelle, Allemagne.

L'Hyperréalisme

En sculpture, l'hyperréalisme voit le jour dans les années 1960 en réaction à l'esthétique dominante de l'art abstrait, à l'instar du Pop Art et du photoréalisme. Aux États-Unis, où le mouvement est apparu en premier, des artistes tels que Duane Hanson, John De Andrea et

George Segal se tournent vers une représentation réaliste du corps, une voie considérée depuis longtemps comme désuète et dépassée. En utilisant des techniques traditionnelles telles que le modelage, le moulage et l'application polychrome de peinture à la surface de leurs sculptures, ces pionniers vont créer une imagerie humaine saisissante de vérisme. Les générations suivantes d'artistes vont poursuivre dans cette voie, tout en développant leur propre langage.

Chacune à sa manière, leurs œuvres entrent en écho avec les enjeux de la sculpture et du portrait pour placer l'individu social, sensible et singulier au centre de la démarche artistique. **L'être humain dans toute sa complexité devient source de création.**

Ron MUECK augmente le réel au point de le rendre parfois monstrueux, en agrandissant ses sujets. Le spectateur ne se retrouve plus face à un miroir possible mais ressent une forme d'inquiétude face à ces corps qui présentent une inquiétante étrangeté.



Hans Ronald MUECK dit aussi **Ron MUECK** (1958-), ***Une fille (un bébé qui vient de naître)***, 2006, acrylique sur fibre de verre et résine de polyester, 110,5 x 134,5 x 501 cm, Musée des Beaux-Arts du Canada (Ottawa)



**Les supports et les mediums pour
documenter, diffuser et faire rêver**

Les supports et les mediums pour documenter, diffuser et faire rêver

Documenter le réel implique le besoin de garder des traces de celui-ci, pour envisager l'œuvre, faire œuvre et pour penser sa réception auprès d'un plus large public.

Le carnet de voyage, les pratiques de l'estampe, les éditions, les boîtes, la photographie, la vidéo, les enregistrements sonores et les interfaces numériques sont les supports et mediums de la documentation et de diffusion privilégiés

Les artistes utilisent ces traces pour plusieurs intentions :

- **envisager le passage du projet à la réalisation (obtenir des matières premières pour envisager le passage du croquis sur le vif à l'atelier pour réaliser l'œuvre)**
- **pour répandre, diffuser une image.**
- **car c'est le processus même de leur création**
- **pour garder une trace de l'instant**

Le carnet pour récolter et envisager le passage du projet à la réalisation

Documenter (pour soi) et faire rêver (le public)

Véritable invitation au voyage, les carnets d'Eugène Delacroix continuent à nous séduire et à nous faire rêver.

Le 10 janvier 1832 le peintre Eugène Delacroix embarque pour un voyage de 6 mois qui bouleversera à jamais sa vie et sa peinture. Cet unique voyage en Orient est pour Delacroix un véritable choc esthétique. **Curieux de tout, il va accumuler dans des carnets notes et dessins, qui vont constituer une sorte de répertoire iconographique, dans lequel il puisera pour composer ses peintures orientalistes jusqu'à la fin de sa vie.**

L'aquarelle est la technique des peintres voyageurs, elle nécessite un matériel peu encombrant et sèche très rapidement ce qui exige une exécution rapide, et une main bien exercée.

Delacroix ne cherche pas le pittoresque de bazar, il est dans le réel, sans artifices, il nous invite à partager ce moment d'intimité.

Il accompagne le comte Charles de Mornay, jeune diplomate chargé par le roi Louis-Philippe d'une mission diplomatique au Maroc auprès du sultan Moulay Abd er-Rahman.

Ses carnets racontent le voyage de l'artiste en Afrique du Nord mais aussi son incursion en Angleterre et dans les Pyrénées. **Au Maroc, il s'agit de ne rien oublier, dessiner à la mine de plomb ou à l'aquarelle, annoter, consigner les détails des scènes quotidiennes, saisir au vol les éléments de décoration, l'architecture, les costumes, les paysages .L'image et le texte s'entrecroisent pour traduire la quête orientaliste des émotions, saisir l'ambiance et donner à voir le pittoresque.**



Eugène DELACROIX (1798-1863), *Carnet de voyage*, 1832, Album d'Afrique du nord, aquarelle, lavis, mine de plomb, 19,3 x 12, 7 cm, Musée du Louvre, Paris

En vidéo, pour aller plus loin <https://www.youtube.com/watch?v=ewDsxK3td5Q>

<https://photo.rmnm.fr/Package/2C6NU0AK6WJKZ>

Envisager le passage du projet à la réalisation Documenter (pour soi) et faire rêver (le public)

"La grande qualité du dessin des artistes suprême est la vérité du mouvement et Delacroix ne viole jamais cette loi naturelle"

Charles BAUDELAIRE

Au retour, Delacroix utilisera ses carnets comme source documentaire et réalisera 80 tableaux inspirés de l'Orient dont parmi les plus célèbres *Les femmes d'Alger* et *Une noce juive au Maroc*.

Moins connus, les carnets réalisés en Angleterre et dans les Pyrénées reflètent aussi le talent de ce carnettiste dessinateur écrivain hors-pair.

Eugène DELACROIX (1798-1863), *Cavaliers, foule devant une porte de la ville*, Album N°1- Folio 18 dessiné au recto, aquarelle et mine de plomb, 19,3 x 12,7 cm

<https://photo.rmnm.fr/Package/2C6NU0AK6WJKZ>



Envisager le passage du projet à la réalisation Documenter (pour soi) et faire rêver (le public)



Eugène DELACROIX (1798-1863), *Entrée d'une maison arabe*, 1832, Folio 45, Album de voyage (Espagne, Maroc, Algérie, janvier-juin 1832) aquarelle et mine de plomb, 19,3 x 12, 7 cm, Château de Chantilly

<https://photo.rmnm.fr/Package/2C6NU0AK6WJKZ>



Eugène DELACROIX (1798-1863), *Femmes juives*, 1832, Folio 63, Album de voyage (Espagne, Maroc, Algérie, janvier-juin 1832) aquarelle et mine de plomb, 19,3 x 12, 7 cm, Château de Chantilly

<https://photo.rmnm.fr/Package/2C6NU0AK6WJKZ>

Garder des traces

Documenter le chemin de l'oeuvre

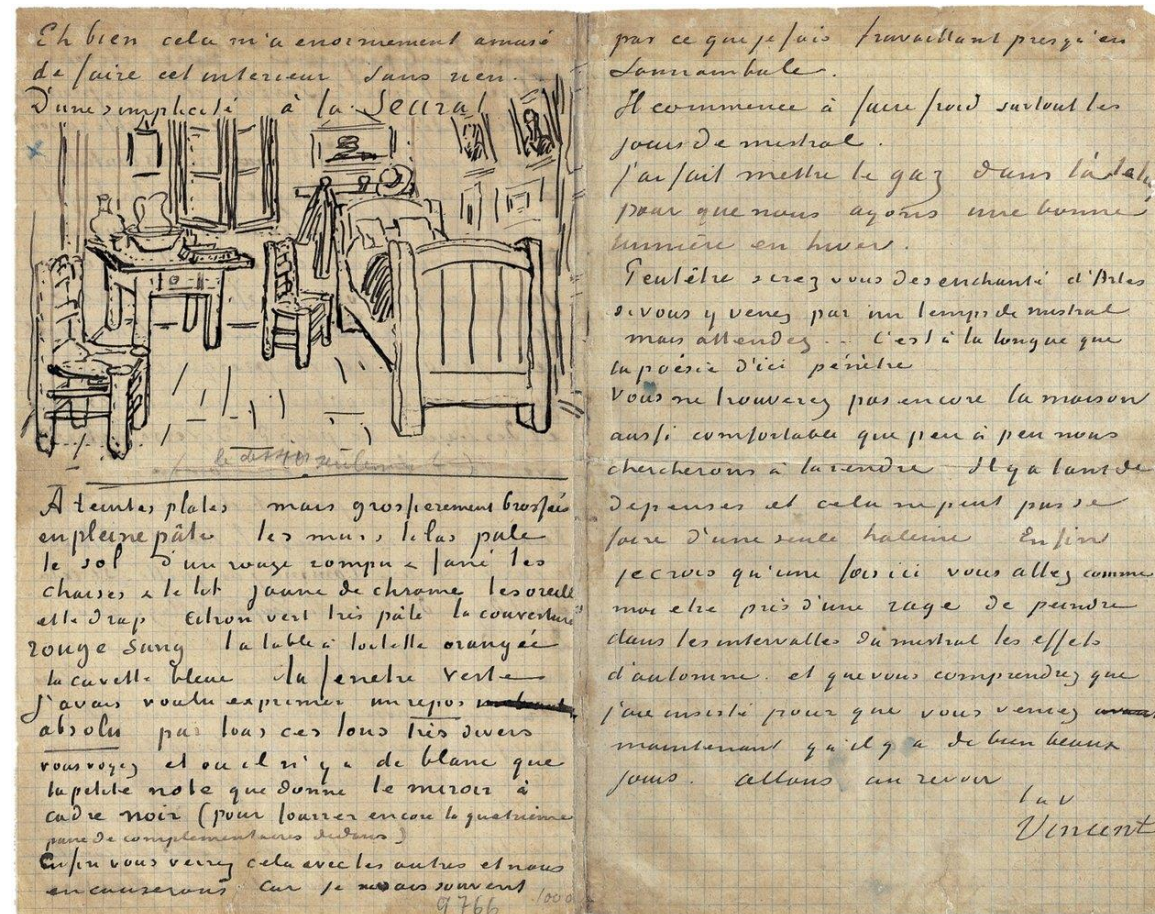
Lire les artistes pour mieux connaître leurs œuvres

Installé à La Haye, aux Pays-Bas en 1872, Vincent Van Gogh commence le début d'une correspondance avec son frère cadet Théo. À l'époque, il travaille comme marchand d'art dans l'entreprise de son oncle à Bruxelles. Jusqu'à sa mort, le 29 juillet 1890, le peintre hollandais a écrit **652 lettres à son frère**. Manuscrits que l'on retrouve dans le recueil **Lettre à Théo**, publié en 1914. Dans cet ouvrage, on découvre un Van Gogh intime et très personnel, spéculant sur l'art ou la nature. **Le peintre hollandais évoque la littérature du XIXe siècle et illustre certains de ses propos par l'historien Jules Michelet. Par le biais de cet**

auteur, il expose sa vision de l'amour et des relations avec les femmes.

Thème récurrent lors de la correspondance avec Théo. La dévotion et l'attachement de Van Gogh envers la religion sont omniprésents dans ses lettres. La relation très intime qu'entreprend l'artiste avec son frère, va permettre à Théo de connaître l'état psychique dégradé de Van Gogh. On y apprend le début des hallucinations du peintre, après son altercation avec Paul Gauguin et le fameux épisode de l'oreille coupée, le 23 décembre 1888.

Parcourir les lettres permet de comprendre les émois, les passages de l'aristes. Les quelques croquis qui accompagnent également les lettres permettent d'observer la genèse de l'œuvre.

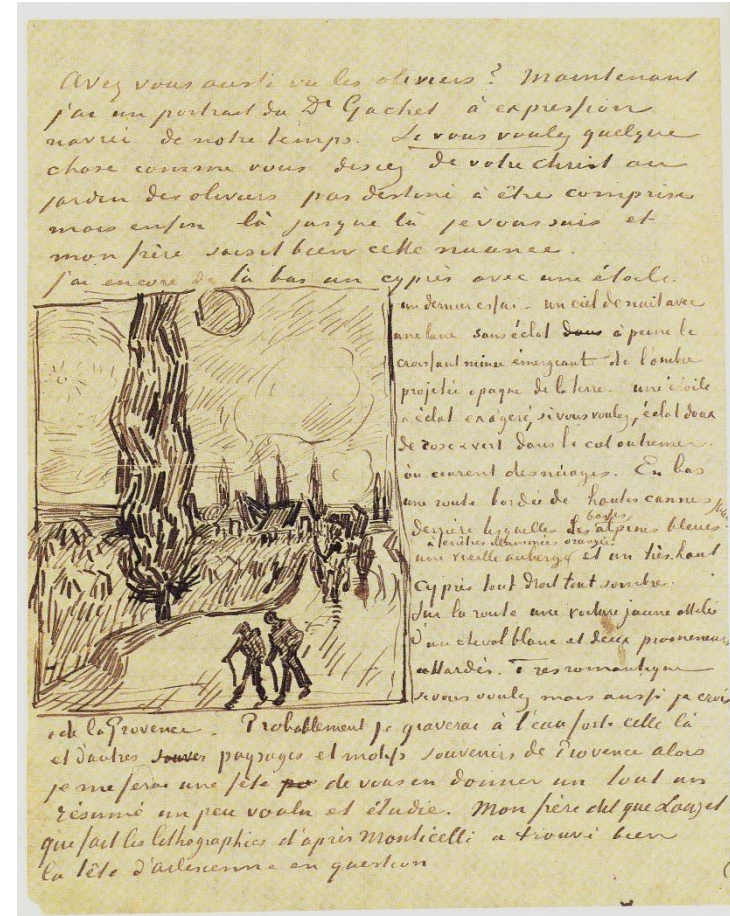
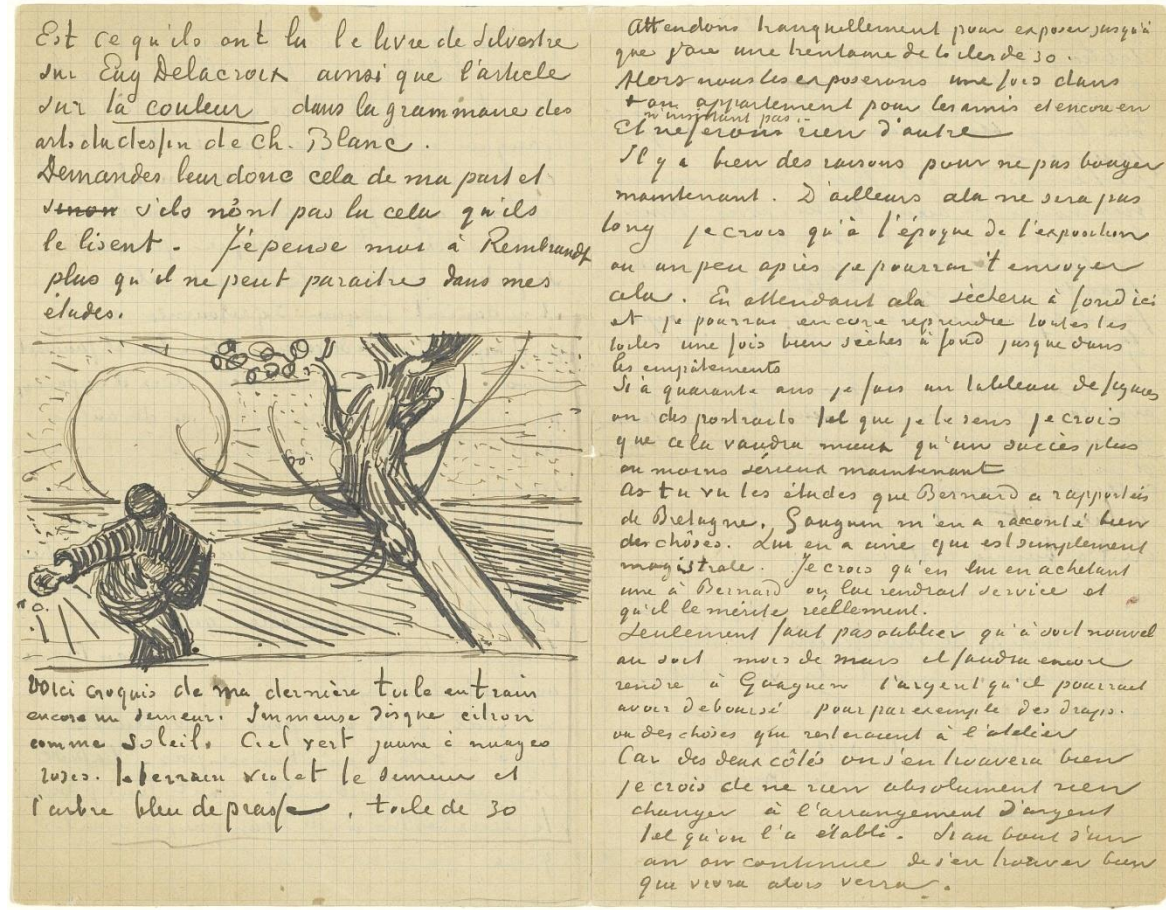


Vincent VAN GOGH (1853-1890), *Lettres à son frère Théo*, 1873-1890 et publié en 1914, 652 lettres accompagnées de croquis.

<https://www.actes-sud.fr/sites/default/files/vangogh.pdf>

Garder des traces Documenter le chemin de l'œuvre

Lire les artistes pour mieux connaître leurs œuvres



Vincent VAN GOGH (1853-1890), *Lettres à son frère Théo*, 1873-1890 et publié en 1914, 652 lettres accompagnées de croquis.

<https://www.actes-sud.fr/sites/default/files/vangogh.pdf>

La gravure pour diffuser une image

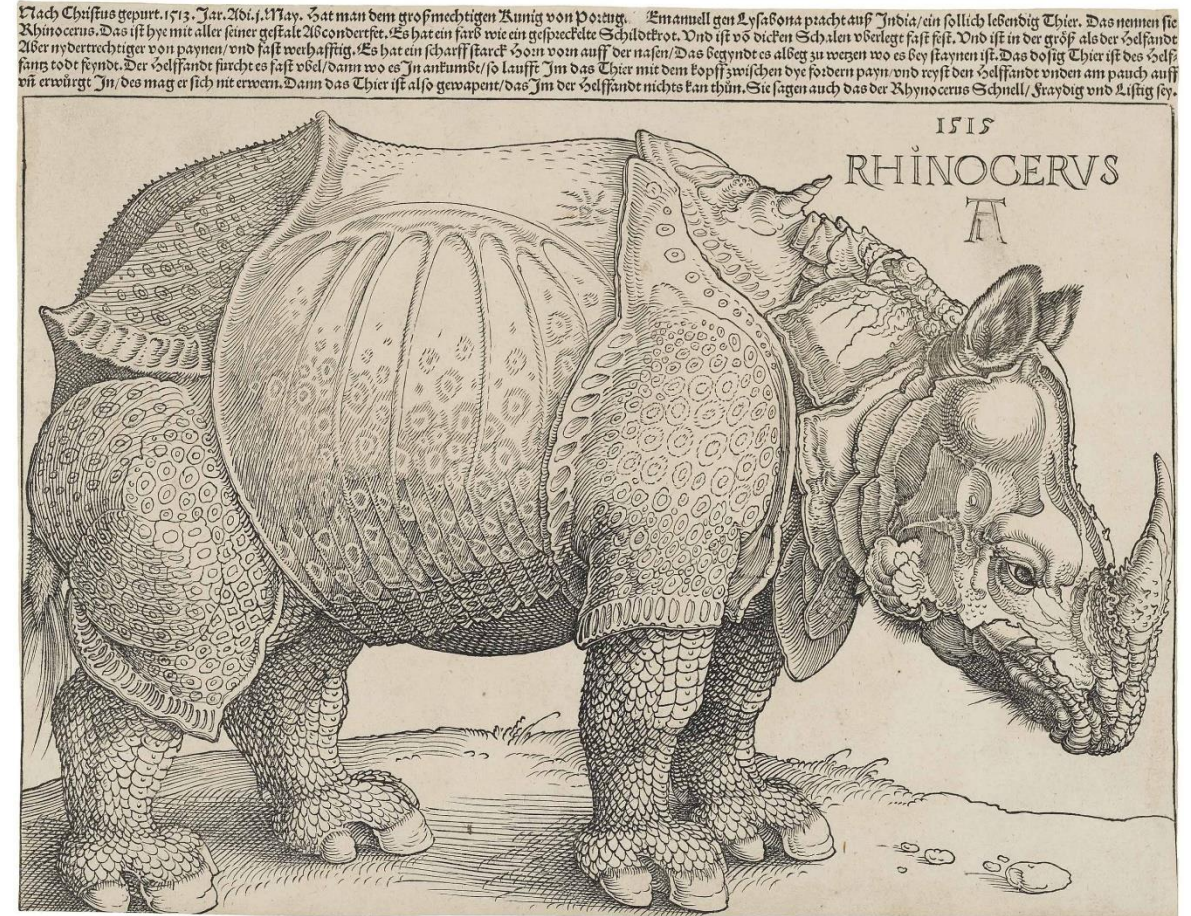
Documenter (tentative) et Augmenter le réel (sans le vouloir)

Albrecht DÜRER est un dessinateur, peintre et **graveur** la Renaissance allemande et est **connu pour son approche naturaliste**. Il toujours porté un grand **intérêt à l'observation de la nature, digne d'un botaniste ou d'un zoologiste** et que l'on retrouve dans de nombreuses compositions (sept cents représentations d'animaux apparaissent dans ses seules gravures) où il recherche tout autant l'exactitude de la représentation que la pure création artistique.

Ici, l'artiste représente un Rhinocéros à partir d'un croquis et d'un texte reçu. Il n'a jamais vu cet animal et compose donc cette représentation, sans pouvoir en vérifier le rapprochement avec le réel.

Ce rhinocéros était le premier individu vivant vu en Europe depuis l'époque romaine (depuis 12 siècles !). par les auteurs anciens, on connaissait son existence mais il était devenu pour la culture occidentale une bête mythique, confondue parfois dans les bestiaires avec le légendaire « *monoceros* » (la licorne). Mais tous les érudits identifient alors immédiatement l'animal décrit sous le nom de *rhinoceros* par **Pliny l'Ancien, Strabon** et d'autres auteurs anciens. Celui qui est représenté ici a été offert le 20 mai 1515 au roi Manuel I de Portugal par le sultan Muzafar de Cambay.

L'interprétation de Dürer, qui ne vit jamais l'animal, explique partiellement l'aspect hybride, dont la couleur est celle d'une tortue. Sans le vouloir, Dürer a interprété son modèle et en a fait, par des erreurs anatomiques et un travail du motif, une chimère.



Albrecht DÜRER (1471-1528), *Le Rhinocéros*, 1515,
gravure sur bois sur papier vergé, 23,5 x 29,8 cm

Résumé en vidéo : <https://youtu.be/Xz15l-HlrVM>

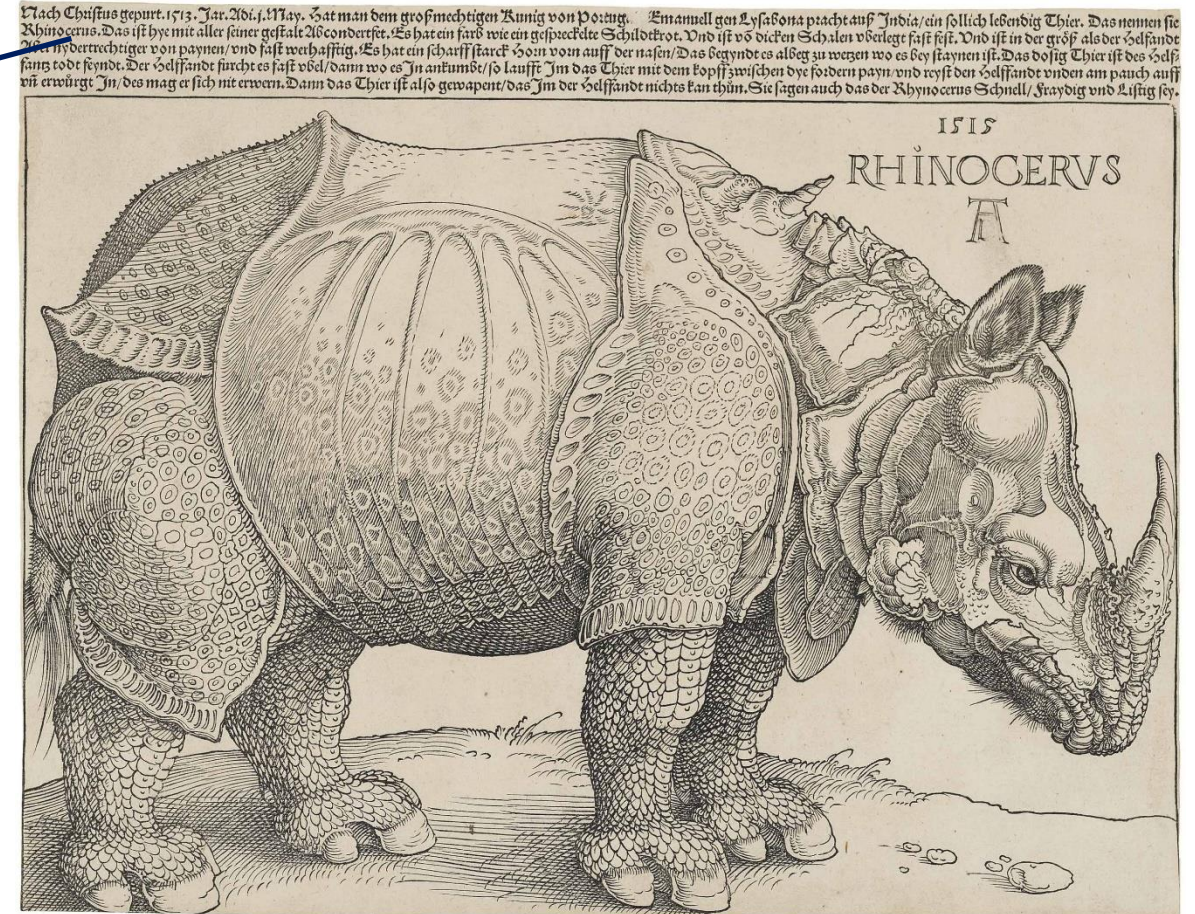
Diffuser une image

Documenter (tentative) et Augmenter le réel (sans le vouloir)

Voici la traduction de la description visible sur la partie supérieure de la gravure :

« En l'année 1513 [sic] après la naissance du Christ, on apporta de l'Inde à Emmanuel, le grand et puissant roi de Portugal, cet animal vivant. Ils l'appellent rhinocéros. Il est représenté ici dans sa forme complète. Il a la couleur d'une tortue tachetée, et est presque entièrement couvert d'épaisses écailles. Il est de la taille d'un éléphant mais plus bas sur ses jambes et presque invulnérable. Il a une corne forte et pointue sur le nez, qu'il se met à aiguïser chaque fois qu'il se trouve près d'une pierre. Le stupide animal est l'ennemi mortel de l'éléphant. Celui-ci le craint terriblement car lorsqu'ils s'affrontent, le rhinocéros court la tête baissée entre ses pattes avant et éventre fatalement son adversaire incapable de se défendre. Face à un animal si bien armé, l'éléphant ne peut rien faire. Ils disent aussi que le rhinocéros est rapide, vif et intelligent. »

Faidutti 1996, chap. 3.2



Albrecht DÜRER (1471-1528), *Le Rhinocéros*, 1515,
gravure sur bois sur papier vergé, 23,5 x 29,8 cm

Résumé en vidéo : <https://youtu.be/Xz15l-HlrVM>

Diffuser une image

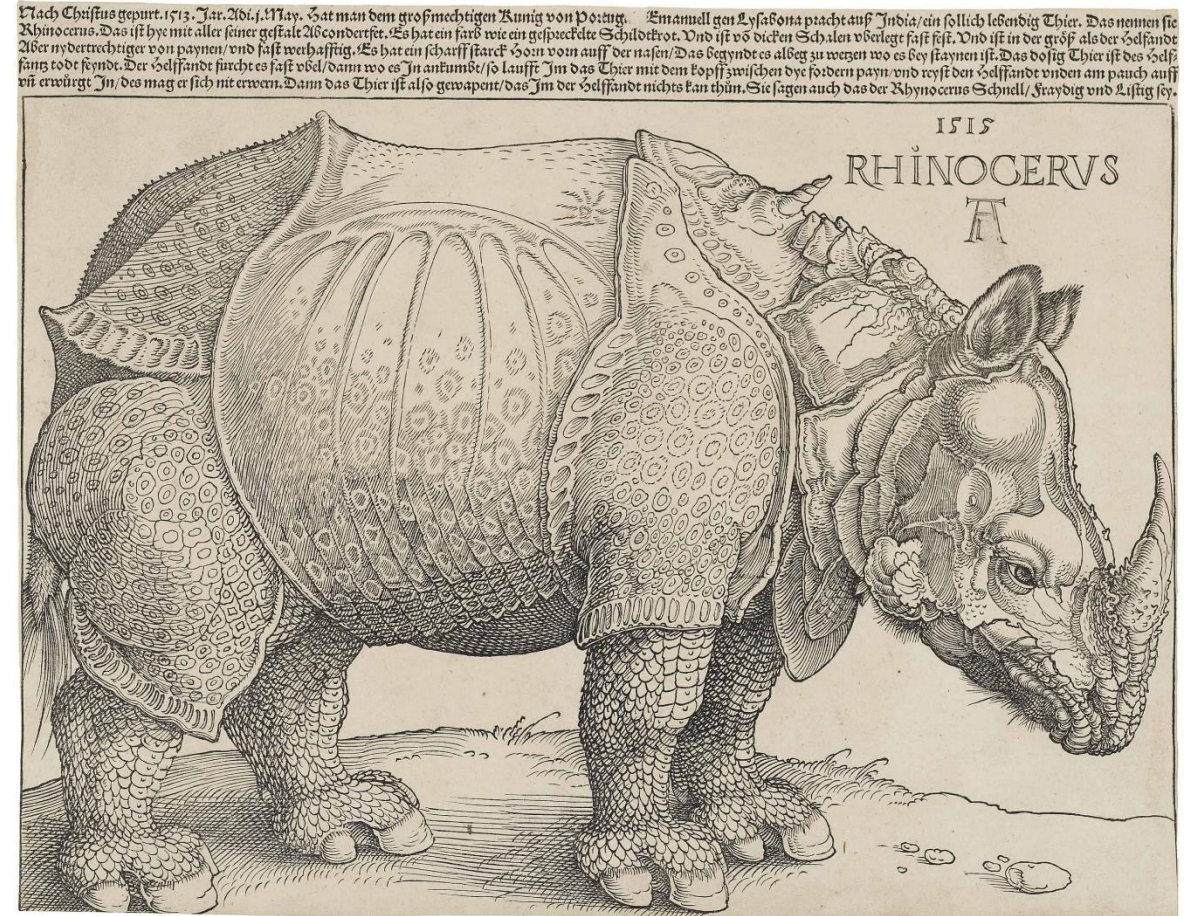
Documenter (tentative) et Augmenter le réel (sans le vouloir)

Grâce à Dürer, la redécouverte du rhinocéros eut pour effet de confirmer la véracité des écrits de Pline et d'en renforcer l'autorité auprès de scientifiques.

La gravure de Dürer a obtenu tout de suite un grand succès dans toute l'Europe. Quatre à cinq mille impressions de cette image ont probablement été vendues de son vivant.

En dépit de ses inexactitudes anatomiques, la popularité du rhinocéros chimérique de Dürer est restée forte et fut copiée à maintes reprises pendant plus de deux siècles. Ni la présence d'un nouveau rhinocéros indien pendant huit ans à Madrid de 1579 à 1587, représenté par une gravure de Philippe Galle en 1586 à Anvers et qui a pourtant inspiré certains artistes au XVIIe siècle, ni l'exposition d'un rhinocéros vivant à Londres en 1684-1686 et d'un deuxième en 1739 n'ont empêché le rhinocéros de Dürer de rester pour la plupart des gens l'image vraie d'un rhinocéros. Elle a été considérée comme une représentation réaliste d'un rhinocéros jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Ce n'est qu'à partir de 1741, avec l'arrivée en Hollande de Clara le rhinocéros, qui fut exposée dans toute l'Europe au cours des années 1740 et 1750, que l'image réaliste de ce dernier animal se substituera à celle de Dürer dans l'**iconographie** européenne.



Albrecht DÜRER (1471-1528), *Le Rhinocéros*, 1515,
gravure sur bois sur papier vergé, 23,5 x 29,8 cm

Résumé en vidéo : <https://youtu.be/Xz15l-HlrVM>

Le carnet pour capter le réel

Documenter et transposer

Les **Hokusai manga** (北斎漫画, *Carnets de croquis par Hokusai*) sont une **collection de croquis** de nombreux sujets divers effectués par l'artiste.

Les sujets de ces croquis comprennent **des paysages, la faune et la flore, la vie quotidienne, ainsi que le surnaturel**.

Le mot *manga* qui figure dans le titre ne se réfère pas aux « mangas » tels que nous les connaissons aujourd'hui, car **les différents croquis figurant dans ces carnets ne forment pas une histoire, mais traitent de sujets séparés les uns des autres**.

Les *Hokusai manga* sont des estampes (gravures sur bois) en trois couleurs (noir, gris et couleur chair). Il en existe des milliers, répartis en 15 carnets et dont le premier fut publié en 1814, quand l'artiste avait 55 ans.



Katsushika HOKUSAI (1760-1849), **Hokusai manga**, janvier 1814, extraits des carnets de croquis divers de Hokusai, carnet n° 1, Ère Bunka, an XI, Livre edehon,

L'estampe pour diffuser le paysage du pays

Documenter (comme prétexte) et faire rêver

HOKUSAI est également très connue pour ses estampes japonaises très répandues depuis leurs créations.

Sa série ommée les *Trentes six-vues du Mont Fuji*, est en réalité composée de 46 gravure sur bois. Elles font partie de la **tradition de L'Ukiyo-e**, Concernant ces « **vues célèbres** » de **paysage**, elles sont généralement cadrées au format « panoramique » horizontal. De fait, **cette série est peut-être la première à effectuer une synthèse entre la documentation du paysage japonais et l'effet « carte postale » qui doit faire rêver; le Mont Fuji ne devenant que prétexte pour construire l'image.**

Voyageant à travers la péninsule et intégrant différentes écoles, **Hokusai expérimente les techniques de perspectives occidentales** qu'il utilisera donc dans les 46 œuvres de la série.

Le mont Fuji y est représenté sous différents angles et depuis différents points de vue. Il n'est donc pas toujours le sujet central (comme sur *La grande Vague*) **Hiroskige** avait également réalisé une série à partir d'un mont.

Une commande ? On ne sait pas.

La construction de ces images permet donc :

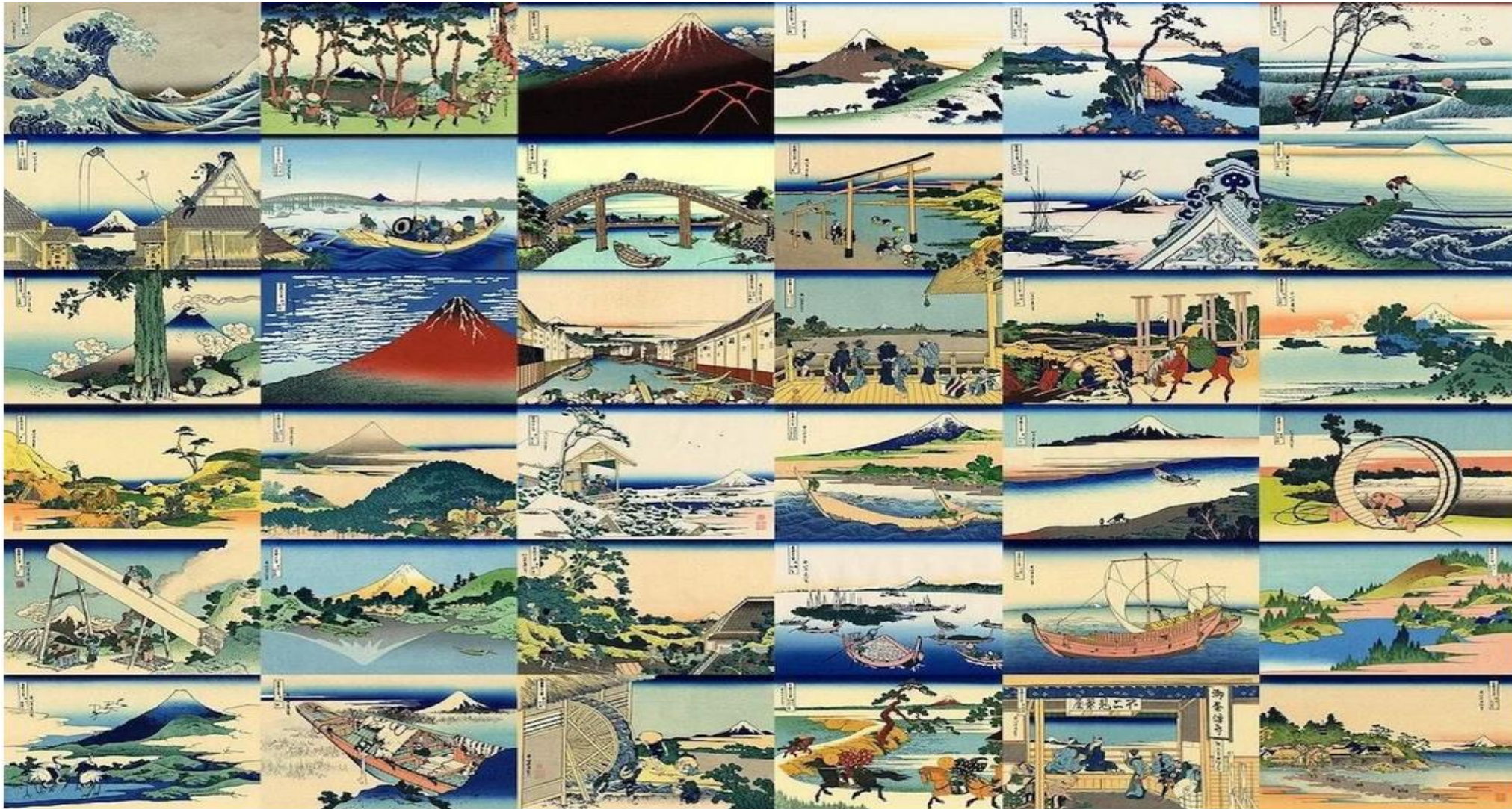
- **d'interroger la question du point de vue de l'artiste et spectateur**
- **de comprendre que le mont Fuji devient prétexte pour représenter les paysages célèbres du japon. Par cela, cette série s'inscrit dans la pure tradition de l'Ukiyo-e.**



Katsushika HOKUSAI (1760-1849), *Col d'Inume dans la province de Kei*, entre 1829-1833, Gravure sur bois, *Nishiki-e*. Format *ôban yoko-e* (horizontal), soit environ 250 x 380 mm avec les marges, , **9^{ème} vue des 36 vues du Mont Fuji**,

L'estampe pour diffuser une image

Documenter (comme prétexte) et faire rêver



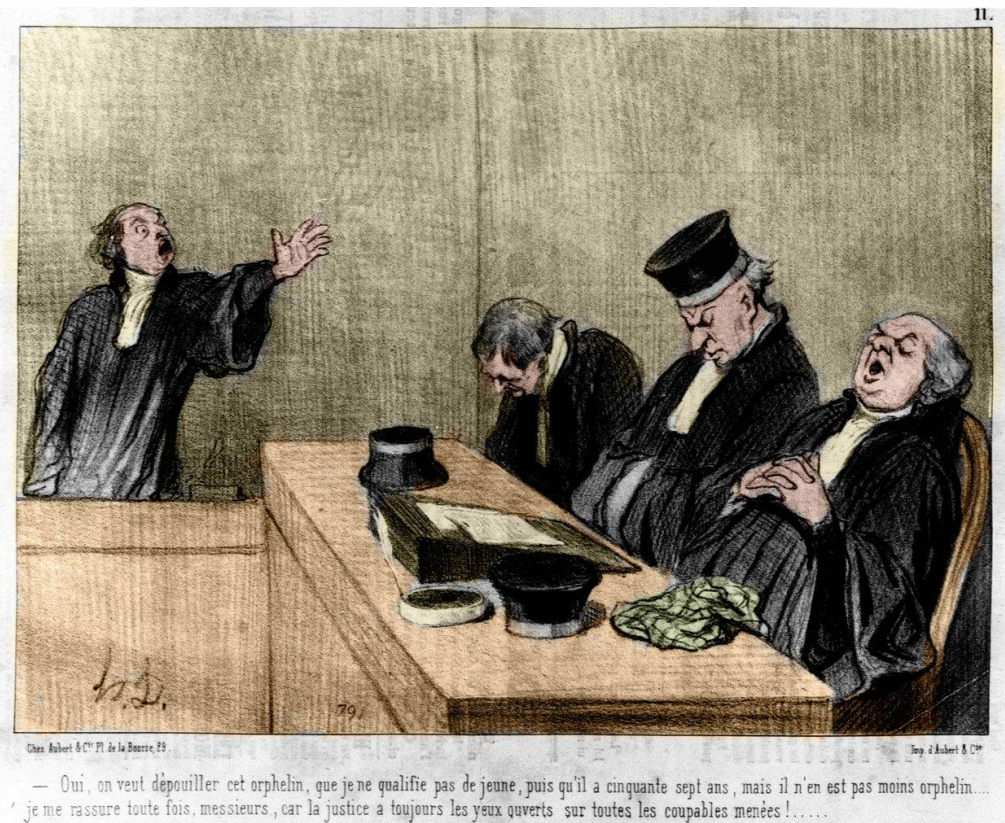
Le dessin de presse et la caricature pour diffuser une image

Documenter et accentuer la critique

Au XIX^{ème} siècle, la lithographie, par laquelle Daumier s'exprime en tant que caricaturiste, permet une forte visibilité du dessin de presse. C'est l'espace privilégié pour augmenter le réel afin de le critiquer sans état d'âme.

Pour Honoré Daumier, cette démarche constitue l'axe principal de son œuvre. **L'œuvre s'achève au moment où les procédés photomécaniques nuisent à la qualité de reproduction des lithographies dans la presse tandis que s'impose, notamment dans l'affiche, la lithographie en couleurs.**

Au lendemain de la révolution de Juillet, alors que Louis-Philippe a été porté au pouvoir par les journalistes, la presse représente une puissance en plein essor dont bénéficient aussi les artistes, qui contribuent à l'illustration des journaux grâce aux progrès de la lithographie. Daumier, En exploitant le dessin en noir et blanc, devient rapidement l'un des protagonistes de la « guerre de Philpon contre Philippe ». Face aux grands genres des beaux-arts, qui appartiennent au double circuit de la commande officielle, vouée aux grandes décorations murales et à la statuaire, et de l'exposition au Salon, qui présente les œuvres au public et aux acheteurs, **le dessin de presse offre dans ces années à quelques artistes une alternative de carrière. La caricature fonctionne comme un contre-pouvoir, tandis que le journal est devenu par excellence l'organe de la critique d'art, qui se développe alors. À côté des planches politiques s'imposent les grandes séries sociales**, qu'il s'agisse du réquisitoire à l'encontre des gens de justice, ou de la satire des bas-bleus qui prétendent à la qualité d'écrivain, ou de toutes les planches, innombrables, qui dévoilent au grand jour les heurs et malheurs, les petites misères du bourgeois saisi dans sa vie conjugale ou familiale, au quotidien.



Honoré DAUMIER (1808-1879), *Un avocat plaidant endormi*, 1845, série *des Gens de justice*, lithographie, 25.8 x 19,2 cm. publiée dans le journal *Le Charivari* du 15/08/1845.

Le dessin de presse et la caricature pour diffuser une image

Documenter et accentuer la critique

Entre art et journalisme, une pratique engagée

La caricature inaugure une autre version que celle de la peinture d'Histoire, une version critique, liée à l'actualité et au présent, non sans rapport avec les transformations du genre depuis l'exposition du *Radeau de la méduse*.

Cette situation de la presse illustrée n'est pas sans analogie avec la fonction que celle-ci assume face au système politique contemporain : **dans les deux cas, entre en jeu la notion d'espace public**. Le journal illustré sert de caisse de résonance aux débats de la Chambre comme il fait connaître par la critique les œuvres exposées au Salon : **c'est sa fonction de diffusion, qui passe par l'enregistrement écrit et la reproduction lithographique**. Il propose aussi, par la caricature, comprise comme « cri des citoyens », selon l'une des formules de Champfleury, une alternative aux débats internes à la Chambre, un autre mode de « publicité » des débats et de pratiques artistiques : **c'est là que réside sa fonction non seulement satirique, mais aussi artistique et politique, son engagement, indissociable du journalisme**.

Le journal de caricatures apparaît non seulement comme l'organe qui montre les « représentants représentés », **espace de reproduction et miroir déformant à « la ressemblance garantie »**, mais aussi comme un espace spécifique de représentation, qui se prétend en prise directe avec le public et, conformément au principe de la liberté de la presse et de la liberté d'opinion, peut afficher des positions politiques républicaines. Les caricatures de Daumier stigmatisent alors, **par la série de portraits-charges** des députés et des ministres et par les scènes caricaturales où les thèmes du masque et de guignol sont récurrents, la Monarchie constitutionnelle censitaire mise en place par Louis-Philippe, roi des Français, en la présentant comme un leurre.



Honoré DAUMIER (1808-1879), *Le Ventre législatif. Aspects des bancs ministériels de la chambre improstituée*, 1834, lithographie, 28.2 x 43.5 cm. Portrait-charge diffusé dans *l'association mensuelle*

Le dessin de presse et la caricature pour diffuser une image

Documenter et accentuer la critique

La notion de Média :

Les caricatures lithographiques des journaux satiriques bénéficient aussi, du fait de leur affichage en vitrine, d'un mode de diffusion gratuit et direct qui s'adresse aux passants, même s'il se limite à la devanture de l'éditeur, ce qui donne lieu à une iconographie par laquelle se définit un horizon d'attente médiologique – celui, en fin de compte, des « *mass media* ».



Honoré DAUMIER (1808-1879), *Massacre rue Transnonain, le 15 Avril 1834*, 1834, lithographie,

Processus de création Archiver pour faire oeuvre

Entre 1974 et 1987, Warhol collectionne toutes sortes d'objets éphémères de sa vie quotidienne dont il n'a plus l'utilité dans son atelier (correspondance, journaux, souvenirs, objets d'enfance, billets d'avion, même utilisés, nourriture, etc.) qu'il scelle dans de simples boîtes en carton, les « *time capsule* » (capsule temporelle).

À sa mort, il a ainsi collecté 612 « capsules » datées individuellement, actuellement conservées au Andy Warhol Museum of Pittsburgh (Pennsylvanie).

Les boîtes conçues et installées par Warhol, vers sa dernière décennie , reprennent une certaine tradition de « capsules temporelles », pour archiver des bribes d'un présent de plus en plus fugace, qui se livre par des documents de natures très variées. **Articles, journaux, publicités, courriers, affiches.** Warhol, continue par cette série, son appropriation de l'époque, en renvoyant comme toujours, des images à cette société de l'image de consommation .

Le document fait oeuvre et les éléments de sa vie sont archivés, en reflétant les activités de la vie artistique de l'artiste.



Andy WARHOL (1928-1987), *Times capsules*, 1974-1987, 612 boîtes en carton remplies de documents divers et intimes de l'artistes (photos, lettres, invitations, albums, journaux, etc.) Installation des *Time Capsules* au Andy Warhol Museum, 2014 Rehang, 3e étage

Processus de création

Archiver pour faire oeuvre

Les *Date Paintings* s'appuient sur un principe élémentaire : **sous la forme d'un protocole à respecter**, rien d'autre ne figure que la toile que la date du jour de leur exécution. **La toile enferme parfois le journal du jour. la toile doit être achevée dans la journée, sinon elle est détruite. Le fond est occupé par une couleur unie, monochrome, en aplat, sur laquelle vient s'inscrire d'un blanc lumineux la date du jour. La langue et les règles typographiques du calendrier correspondent au pays dans lequel il séjourne On Kawara. Chacune est ensuite sous-titrée, rangée, puis inventoriée dans un journal où elle fait l'objet d'une classification détaillée** Il s'octroie tout de même des libertés, comme dans le choix des formats et dans l'usage des couleurs. Les dimensions des toiles peuvent ainsi varier de 20,5 x 25,5 cm jusqu'au format le plus imposant de 155 x 266 cm. Sa production correspond à son rythme de vie quotidien, elle rend compte de ses gestes les plus familiers, de ses voyages à travers le monde, de ses rencontres les plus imprévisibles. Certaines libertés sont également prises par rapport aux expositions, lorsqu'elles sont présentées, **les *Date Paintings* sont généralement accompagnées de leur boîte dans laquelle figure une coupure de presse.**

Les *Date Paintings* ont fait l'objet de nouvelles initiatives dans les accrochages de l'oeuvre, comme pour l'exposition *A Pictures of the Real World* organisée par Robert Nickas à la galerie Paula Cooper à New-York en 1994. Elle fut conçue par le commissaire comme une conversation muette entre plusieurs *Date Paintings* et des photographies aussi diverses que celles de Dan Graham, Larry Clark ou encore Nan Goldin, comme pour croiser des vies jusque-là parallèles et pour mieux comprendre le contexte d'une époque

Cette série montre avec évidence son obsession pour la question du temps.



On KAWARA (1933-2014), série des *date paintings*, 1966-1995, Extrait avec la toile et le journal du 10 mai 2000, Liquitex sur toile, carton, journal, 20,5 x 26,7 x 4,3 cm



**Les supports et les mediums pour
diffuser, documenter ou faire rêver**

**LA PHOTOGRAPHIE : un medium privilégié pour
documenter**



Les débuts de la photographie : un écart avec le réel

Introduction

Étymologie : PHOTO (soleil) – GRAPHIE (écriture) :

L'écriture par le soleil a été un pas supplémentaire, perçue comme une aube nouvelle et **une promesse, d'une capacité inédite à donner à voir le réel.**

Cette photographie naissante en **1827**, fruit des recherches de **Nicéphore NIEPCE** et dont le l'acte de naissance officielle attendra une décennie supplémentaire, vient conforter ceux dont la quête est de pouvoir donner à voir un monde dédoublé.



Les débuts de la photographie : un écart avec le réel

Le premier procédé photographique ou héliographie a été inventé par Nicéphore Niépce. Les images étaient obtenues avec du bitume de Judée étendu sur une plaque d'argent, après un temps de pose de plusieurs jours. **Le Point de vue du Gras, de Nicéphore Niepce est considéré comme la première photographie (ou héliographie : « écriture par le soleil ») permanente réussie** prise dans sa maison de Saint-Loup-de-Varennnes près de Chalon-sur-Saône en Bourgogne.

Niépce décède et en 1839, Daguerre divulgue le procédé : **le daguerrotype**.

La daguerrotypie est le premier nom officiel donné à la photographie. L'invention du système positif/négatif et les perfectionnements techniques vont permettre de rapidement passer de l'épreuve unique (daguerrotype) au tirage multiple à partir d'un seul négatif. Les deux hommes vont en effet associer leurs recherches au sujet de l'action de la lumière sur les corps chimiques. Après la mort de Niepce en 1833, Daguerre réussira à créer le premier procédé pratique de Photographie au monde, le Daguerreotype

Le temps d'exposition nécessaire à cette image n'est pas clairement défini. Mais le fait que les bâtiments soient éclairés à la fois sur les côtés droit et gauche laisse à penser que le temps de pose a été au minimum d'une journée entière, voire même de plusieurs jours. Il obtient des images en noir et blanc en exposant plusieurs jours une plaque d'argent recouverte de bitume. La lumière imprime la plaque là où le bitume la laisse passer. L'image en négatif obtenue est ensuite imprimée sur du papier.

Une première image du réel est capturée mais l'écart est visible. Le noir et blanc, l'absence de détail et le flou nous montre un résultat presque abstrait



Nicéphore NIEPCE (1765-1833), *Point de vue du Gras*, 1827, héliographie, 16,7 x 20,3 x 15 cm (format de la plaque d'étain), plaque originale et reproduction en négatif (tirage retouché par Helmut GERNISHEIM), première photographie réalisée depuis le point de vue pris d'une fenêtre de la propriété du Gras à Saint-Loup-de-Varennnes (maison de NIEPCE), collection de l'université d'Austin, Etats-unis

<https://www.hrc.utexas.edu/niepce-heliograph/>
<https://photo-museum.org/fr/niepce-inventionphotographie/>

Les débuts de la photographie : un rapprochement avec le réel avec les améliorations techniques

Il s'agit probablement de la première photographie d'une personne vivante. Elle représente un boulevard très fréquenté à 8 h du matin. Cependant, **le temps d'exposition ayant dépassé 10 minutes, le trafic s'avéra trop rapide pour apparaître. Seul apparaît l'homme en bas à gauche, resté immobile le temps de faire cirer ses chaussures.**

Le daguerréotype inverse l'image en miroir gauche/droite. L'objectif utilisé avait une focale de 38 mm et produisait une image inversée. L'angle de vue laisse penser que la chambre photographique devait être positionnée à une quinzaine de mètres de hauteur et à une centaine de mètres du coin du boulevard du Temple. Le temps de pose est estimé généralement à environ 15 min, même si la forte luminosité a pu permettre au personnage de s'imprimer dans un temps moindre que 15 min. Le moment de la prise de vue, calculée à partir de la végétation et des ombres indique un début de matinée en avril ou mai. **À cette date, on commence à voir apparaître les améliorations pour pouvoir obtenir des photographies instantanées, ce qui permettra de capter le mouvement.**

« C'est involontaire. C'est un sujet imprévu qui apparaît. Et c'est contraire à la production même des images de l'époque où quand on représente un sujet, c'est forcément volontaire, que cela soit dans la peinture ou la sculpture. La photo du boulevard du Temple est en cela très emblématique de l'art de la photographie. » André Gunthert, rédacteur en chef de la revue *Etudes Photographiques*



Louis DAGUERRE (1787-1851), *Boulevard du temple*, 1838,
daguerreotype, 13 x 16 cm
Œuvre complète et détail

Les débuts de la photographie : La chronophotographie : Regard augmenté sur le réel, par la science

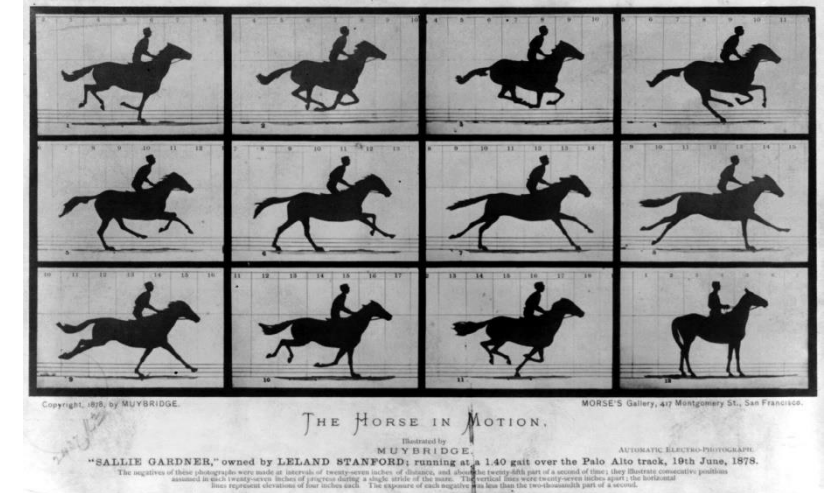
La chronophotographie est un terme qui désigne une **technique photographique permettant de prendre plusieurs photographies d'un même sujet, dans un intervalle de temps très court. Apparue en 1878, cette technique a d'abord un intérêt scientifique car elle permet d'observer des mouvements rapides en les décomposant.**

Deux photographes **scientifiques** menèrent parallèlement des recherches pour développer cette technique. Le français **Étienne-Jules MAREY (médecin physiologiste de formation)** et l'anglais **Eadeward James MUYBRIDGE**. À la fin du XIX^{ème} siècle, les scientifiques n'avaient pas les moyens technologiques pour décomposer et analyser un mouvement rapide comme celui d'un cheval au galop. C'est à la suite d'un pari avec un autre que Muybridge décida d'inventer un appareil capable de prendre plusieurs photographies dans un laps de temps très court. **À l'époque, les scientifiques pensaient que le cheval au galop conservait toujours au moins un fer en contact avec le sol. Muybridge remporta son pari car il réussit à prouver le contraire, grâce aux chronophotographies de chevaux au galop, nous pouvons voir clairement qu'à un moment de son galop, le cheval se retrouve les 4 fers au-dessus du sol.**

Muybridge a inventé un appareil capable de prendre plusieurs photographies sur des supports différents. Muybridge est le premier photographe à analyser la locomotion des êtres vivants et il fera paraître ***Animal Locomotion*** (1887) et ***The Human Figure in Motion*** (1901) montrant des centaines de décompositions de mouvements d'humains et de divers animaux : biches, éléphants, chiens, porcs, taureaux, lions et autres chats ou perroquets. Chez Marey, c'est sur le même support que viennent s'imprimer les photographies.

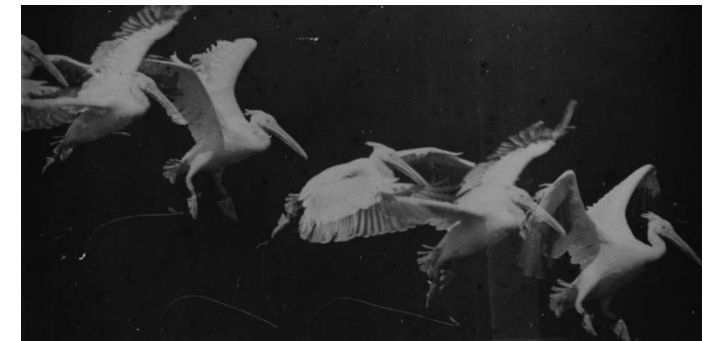
Conséquence, on peut différencier le travail de nos deux photographes en un seul coup d'œil :

- Chez Muybridge, chaque mouvement du sujet fait l'objet d'une photo
- Chez Marey, il y a une seule photographie, sur laquelle le sujet est représenté plusieurs fois à différentes étapes de son mouvement.



Eadeward MUYBRIDGE (1830-1904), *Sallie Gardner at a Gallop* dit aussi *Cheval au galop*, 1878, 24 photographies en noir et blanc de 23,7 x 30,6 cm .

En vidéo : <https://youtu.be/UrRUDS1xbNs>



Etienne Jules MAREY (1830-1904), *Pélican, vol transversal descendant*, vers 1887, chronophotographie sur plaque fixe, 10 images par seconde.

Le début de la photographie : la science en création

Documenter pour faire oeuvre

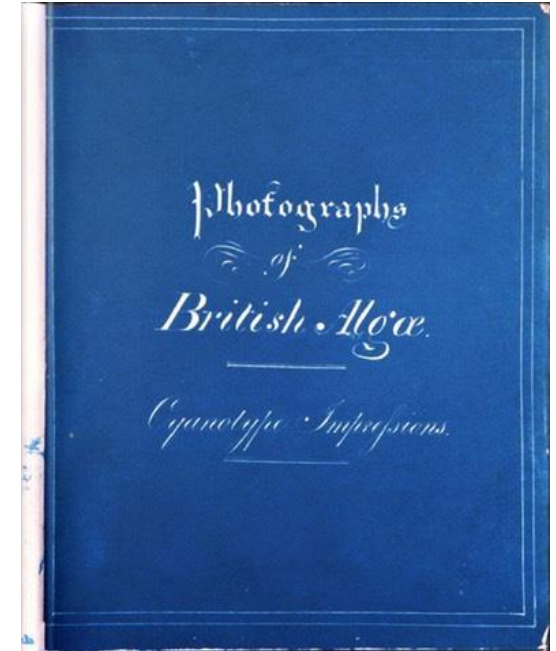
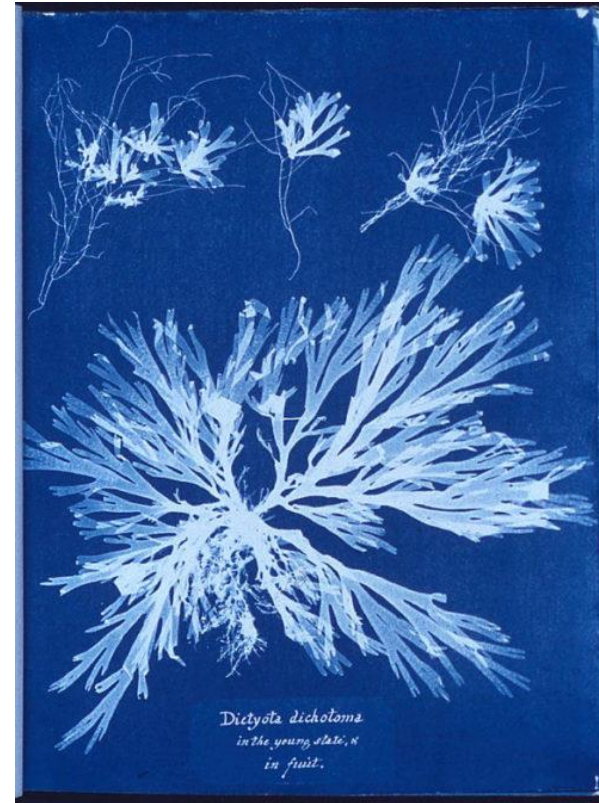
considérée comme une **pionnière de l'utilisation d'images photographiques** (notamment par **cyanotype**) pour l'illustration d'ouvrages imprimés, en l'occurrence des **herbiers** qu'elle fit paraître à partir de 1843. Certains la considèrent même comme **la première femme à avoir réalisé des photographies**.

Naturaliste reconnue, elle acquiert une éducation scientifique très rare pour une femme en ce temps-là. Elle réalise d'abord plus de 250 gravures pour illustrer la traduction anglaise d'*Histoire des mollusques* de Jean-Baptiste de Lamarck, « **Genera of Shells** ». Cet ouvrage est d'une grande importance puisqu'aujourd'hui encore, il fournit les types permettant d'identifier les genres créés par Lamarck dans la nomenclature des coquillages.

Après son mariage en 1825, elle se consacre à la Biologie et commence la confection de son herbier dont une partie est encore conservé précieusement à Kew Gardens. Elle en légua la totalité en 1865 au British Museum où il est aujourd'hui encore l'un des piliers du musée.

Grâce à sa connaissance des travaux précurseurs de la photographie de sir John Herschel et de William Henry Fox Talbot, elle pu s'intéresser en particulier au cyanotype. Ce procédé photographique monochrome négatif permet d'obtenir un tirage photographique bleu de Prusse. Il est relativement simple à réaliser et présente une grande stabilité dans le temps.

Ainsi, consciente de l'importance des illustrations en botanique, elle utilise dès 1843 des photogrammes réalisés par cyanotype pour illustrer son recueil *British Algae: Cyanotype Impressions*. Elle réitère cette expérience sur les fougères et publie *Cyanotypes of British and Foreign Ferns* en 1853.



Anna ATKINS (1799-1871), *Cystoseira granulata*, 1843-1853, cyanotype sur papier.

Cyanotype intégré dans son recueil ***Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*** (320 planches d'herbier, 11 feuilles de texte et 8 feuilles vierges de 26 x 21 cm)

L'ouvrage complet en pdf :

<http://specialeditionartproject.com/guides/Photographs%20of%20British%20Algae%20%E2%80%94%20Cyanotype%20Impressions.pdf>

Les débuts de la photographie

La mission héliographique : la photographie au service de la documentation et la conservation du patrimoine

Notre-Dame de Paris, les Arènes d'Arles, le dolmen de Bagneux, le château de Chenonceau... Si ces monuments sont préservés aujourd'hui, c'est en partie grâce à 5 photographes qui ont sillonné la **France en 1851** et ainsi installé l'idée d'un patrimoine à sauvegarder. **La Mission héliographique est née d'un profond mouvement intellectuel et esthétique issu du romantisme, passionné par la découverte et la sauvegarde des monuments anciens et particulièrement médiévaux.**

Tout se joue précisément dans les premières semaines de l'année 1851. C'est alors que voit le jour la **Société héliographique** (janvier) et le journal *La Lumière* (première livraison le 9 février), organes communs de tous ceux qui s'intéressent aux progrès de la photographie. **La commission des Monuments historiques, créée en 1837 au ministère de l'Intérieur décide de dresser un vaste inventaire monumental de la France.** *La Lumière* se fera l'écho de l'avancement et des résultats de la Mission, sous la plume de Francis Wey.



En vidéo : <https://youtu.be/L9HUmPIgRCg>

Les débuts de la photographie

La mission héliographique : la photographie au service de la documentation et la conservation du patrimoine

La commission des Monuments historiques confie à cinq illustres photographes l'inventaire. Le territoire est partagé entre :

Gustave LE GRAY

Auguste MESTRAL

Édouard BALDUS

Hippolyte BAYARD

et Henri LE SECQ.

Ils doivent photographier les édifices d'une particulière importance historique et architecturale ou nécessitant des restaurations urgentes, ainsi que ceux sur lesquels les travaux sont déjà en cours

Les photographes expérimentèrent sur le terrain, pendant plus de trois mois, les possibilités du papier ciré sec, susceptible de produire, selon Le Gray, jusqu'à vingt-cinq ou trente épreuves par jour. Roger Fenton, qui les vit dès leur retour, parle de centaines de négatifs et son témoignage est confirmé par la numérotation de ceux-ci, puisque le numéro le plus élevé, porté sur une vue de Saint-Austremoine à Issoire, est le numéro 605.



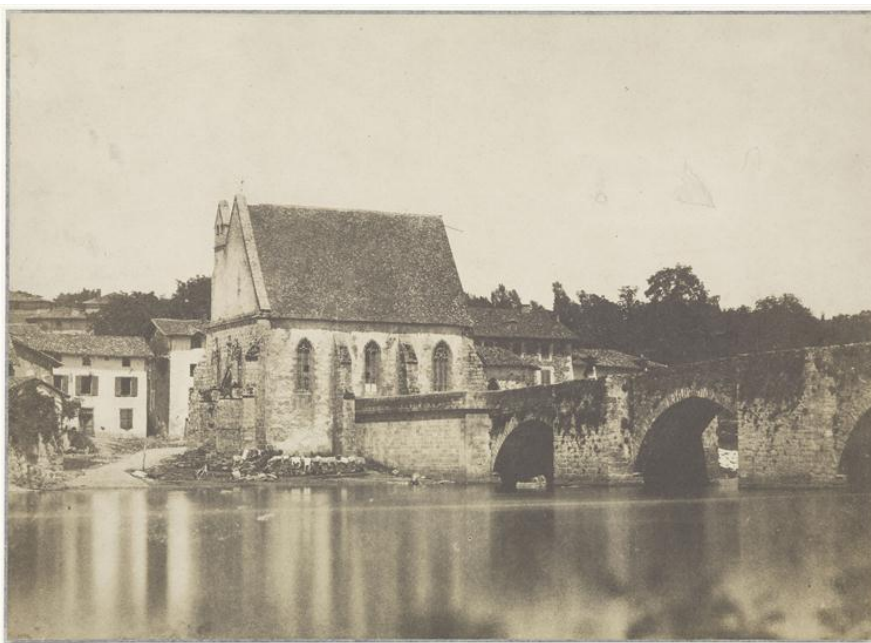
En vidéo : <https://youtu.be/L9HUmPIgRCg>

Les débuts de la photographie

La mission héliographique : la photographie au service de la documentation et la conservation du patrimoine



Edouard BALDUS (1813-1889),
Arcades des arènes d'Arles,, 1859,
photographie documentaire, épreuve sur
papier salé 32, 1 x 42,9 cm



Gustave LE GRAY (1820-1884), *Vue générale prise de la rivière de la chapelle Notre-Dame-du-Pont à Saint-Junien, 1851,* photographie documentaire, épreuve sur papier salé 21, 6 x 30 cm



Henri LE SECQ(1818-1882), *Maison en cours de démolition, rue Jean Tison, Paris, 1852,* photographie documentaire, épreuve sur papier salé 22, 6 x 22,9 cm



XXème siècle : De la photographie documentaire à la photographie plasticienne

Héritage et rupture

La science en création

Augmenter le réel pour faire voir autrement

Au 20^{ème} siècle, Harold Edgerton ne se revendiquait ni comme un artiste ni comme un photographe. C'était un scientifique, un chercheur, qui a pourtant changé à jamais notre façon de capturer des images. Ce scientifique de renom a voué une partie de sa carrière à figer le mouvement : il a donné toute son utilité au **procédé stroboscopique** qui permet de créer la **photographie à haute vitesse**.



Harold Eugène EDGERTON (1903-1990), *Densmore Shute Bends the Shaft*, 1938, photographie stroboscopique en noir et blanc



Harold Eugène EDGERTON (1903-1990), *Shooting the apple*, 1964, 35,7 x 45,8 cm

De la photographie documentaire à la photographie plasticienne

Dès le début de la photographie, et notamment avec le Pictorialisme, les photographes recherchent les qualités plastiques pour dépasser la captation du réel et revendiquer la photographie en tant que domaine artistique.

La notion de photographie plasticienne est extrêmement récente. Le terme est d'abord utilisé par la critique d'art **Dominique BAQUÉ** en 1998, puis on le retrouve ensuite un peu partout sur le marché de l'art, dans les biographies d'artistes, les catalogues d'expositions.

Il n'est pas facile de définir ce qu'est la photographie plasticienne en tant que genre puisque justement elle s'en émancipe totalement. **Chaque artiste y apportera sa propre définition** afin de se trouver, sur un marché de l'art très codifié qui ne saurait ranger son travail dans une case prédéfinie. **Le photographe plasticien, plutôt que d'essayer de retranscrire le réel, le décrira de manière purement subjective, en n'hésitant pas à le mettre en scène, en faisant une représentation plus attentive aux sentiments et à la forme qu'au contenu purement documentaire. Elle s'approche en cela de la photographie conceptuelle.**

La photo plasticienne est une discipline en regroupant d'autre, à l'image de la photo publicitaire. Comme cette dernière, des pratiques distinctes s'y côtoient : nature morte, mode, culinaire ou architecture d'intérieur par exemple pour la publicité contre intimité, autobiographie et docu-fiction entre autres pour la photo plasticienne.

De la photographie documentaire à la photographie plasticienne

La photographie plasticienne désigne un type de pratique artistique présentée dans le champ de l'art contemporain, qui utilise la technique photographique au service de créations et d'interrogations plastiques, esthétiques et conceptuelles, et tente de s'éloigner des codes de la photographie de genre.

La photographie plasticienne est considérée comme œuvre.

Dans son article *La photographie plasticienne*, Jean-François Devillers fait une distinction entre photographe et plasticien :

Il convient de faire la différence entre les œuvres qui appartiennent en propre au champ de la photographie et les œuvres qui, elles, relèvent du domaine de l'art contemporain. La ligne de démarcation entre ces deux champs concerne précisément la question de la représentation : le propre des photographes est d'être exclusivement préoccupés par la représentation, à la différence des artistes photographes qui eux se servent des images comme d'un moyen d'exprimer des idées ou des préoccupations qui n'ont pas pour objet propre ou immédiat de représenter photographiquement la réalité.

Jean-François Devillers *La photographie plasticienne. Réflexions sur la photographie et les images.*

<https://theoriedesimages.wordpress.com/2008/10/20/la-photographie-plasticienne/>

De la photographie documentaire à la photographie plasticienne

La photographie plasticienne s'ancre donc dans différentes approches du médium :

- La photo manipulée : intervention à tous les niveaux du travail photographique, manipulation d'images préexistantes ou détournements de techniques traditionnelles pour **créer des effets plastiques** (Georges Rousse, Sandy Skoglund, Raoul Hausmann)
- La photo comme matériaux à la fabrication d'une œuvre : au même titre que la glaise ou l'encre, **l'image photographique sera mixée avec d'autres matériaux pour construire quelque chose d'autre** (Alain Fleisher, Pierre & Gilles)
- La photo comme trace : **témoignage d'une action** (performance, land art) elle n'est qu'une étape dans la démarche de création (Chris Burden, Michel Journiac)
- La photo comme médium de l'art contemporain : le choix de la photo est alors intimement **lié au propos, à l'intention et à la démarche de l'auteur, utilisant l'ensemble de ses capacités et de ses qualités au service d'une représentation, d'une interrogation, d'un discours** (Thomas Ruff, Andréas Gursky, Thomas Kellner). Ces artistes contemporains ont décidé d'utiliser spécifiquement la photographie pour s'exprimer. **C'est majoritairement dans ce cadre précis que la presse et les essais citent le terme plasticien.**

Ces différentes approches créées de plus en plus le flou entre ce qui est documentaire et ce qui relève de l'œuvre.

Regard sur le monde et les individus

Documenter le réel

La photographie humaniste

<https://expositions.bnf.fr/humaniste/bande/bande.htm>

Dans la photographie humaniste, c'est **l'Homme (au sens de l'espèce humaine) qui est au centre des préoccupations des photographes**. Fêtes et célébrations, manifestations politiques, concerts, cette spécialité touche à tous les aspects de la vie de la société.

On date la naissance de la photographie humaniste en France dans les années 1930, quand les photographes ont commencé à s'intéresser à la vie au sein des quartiers populaires de Paris. On considère la discipline comme étant d'origine française grâce au travail de **Robert Doisneau** ou d'**Henri Cartier-Bresson**. Mais **l'âge d'or de la photographie humaniste se situe à la fin de la Seconde Guerre mondiale**, période de l'histoire où les Hommes ont été témoins de bouleversements colossaux (destructions de la guerre, naissance de la société de consommation, etc.).

La photographie humaniste se caractérise donc par :

- **La place prépondérante donnée à l'être humain.**
- **L'environnement photographié : lieux de travail, de loisirs, etc.**

En effet, l'un ne va pas sans l'autre : capturer l'image d'un humain seul est un portrait, photographier l'environnement revient à faire de la photographie de paysage. La photographie humaniste, c'est donc enregistrer l'être humain dans un environnement (ou son contexte) créé par lui et pour lui afin de montrer son mode de vie.

Bien qu'elle ne s'accompagne pas toujours d'une information ou de revendications militantes, la photographie humaniste, par sa nature même, **donne à voir les réalités sociales de son époque.**

Ainsi la photographie humaniste va généralement de pair avec **un propos journalistique**. Petit à petit, la photographie est venue illustrer les écrits des professionnels de l'information. La miniaturisation des appareils a renforcé cette tendance et la photographie humaniste trouve un espace d'expression dans le **photo-reportage**, ou le **photo-journalisme**.

La photographie humaniste

Documenter le réel

Le merveilleux quotidien de Robert DOISNEAU

« Le monde que j'essayais de montrer était un monde où je me serais senti bien, où les gens seraient aimables, où je trouverais la tendresse que je souhaite recevoir. Mes photos étaient comme une preuve que ce monde peut exister. »

Robert Doisneau – Interview de Frank Horvat, « Entre Vues », 1990.

La guerre éclate alors mettant un frein brutal à ses projets. Dans l'euphorie des années d'après-guerre, bien qu'il soit quotidiennement soumis à la commande pour des raisons matérielles, il accumule les images qui feront son succès, circulant obstinément « là où il n'y a rien à voir », privilégiant les moments furtifs, les bonheurs minuscules éclairés par les rayons du soleil sur le bitume des villes.

Robert Doisneau est certainement le photographe du XX^e siècle dont les clichés ont le plus marqué les esprits, notamment ses photographies en noir et blanc de Paris et sa banlieue après-guerre. La rue se transforme en surface sensible, en digne héritier d'Eugène ATGET (1857-1927) dont il admire les images et leur « rusticité qui défie le temps ». **toujours aux aguets de la surprise et de l'imprévu afin de capturer l'essence du quotidien des gens, c'est un passant patient qui conserve toujours une certaine distance vis-à-vis de ses sujets. Ses photos sont souvent empreintes d'humour et d'ironie mais également de nostalgie et de tendresse, et son œuvre d'une franche humanité, est auréolée de magie.**



Robert DOISNEAU (1912 - 1994) *École rue Buffon. Paris, 1956.*
Épreuve argentique (c. 1960). Tampon du photographe, titre « *Les petits écoliers* », numéro de négatif et annotations manuscrites au verso. 17,6 x 23,2 cm

La photographie humaniste

Documenter et augmenter le réel

L'appareil photographique est pour moi un carnet de croquis, l'instrument de l'intuition et de la spontanéité, le maître de l'instant qui, en termes visuels, questionne et décide à la fois. Pour «signifier» le monde, il faut se sentir impliqué dans ce que l'on découpe à travers le viseur. Cette attitude exige de la concentration, de la sensibilité, un sens de la géométrie. C'est par une économie de moyens et surtout un oubli de soi-même que l'on arrive à la simplicité d'expression.

<https://www.henricartierbresson.org/hcb/>

En déambulant dans son siècle, le regard de ce promeneur lucide a saisi la fascination de l'Afrique des années 1920, croisé les destins tragiques des républicains espagnols, accompagné la Libération de Paris, capté la lassitude de Gandhi quelques heures avant son assassinat et témoigné de la victoire des communistes chinois. Henri Cartier-Bresson fut aussi l'assistant de Jean Renoir pour trois films majeurs – un artiste qui se veut artisan et qui fonde néanmoins **Magnum**, la plus prestigieuse des agences de photojournalisme. (<https://www.magnumphotos.com/>)

Cette photo est un des chefs d'œuvre d'Henri Cartier-Bresson. Tout frappe l'œil et parle à l'imagination. Les murs, les regards et le rire des enfants... Dans les années 30, en pleine crise de l'entre-deux-guerres, HCB voyage en Europe. Il collabore alors au tout récent **magazine Vu (1928), premier support du photojournalisme en France**, inventé par cet homme inspiré qu'est Lucien Vogel. Ici, le jeune photographe est à Valence, en Andalousie, et shoote, en 1933, une scène de rue. Avant la guerre et les grands engagements politiques du reporter, Cartier-Bresson est un flâneur baudelairien. Il ramasse ce qu'il trouve dans la rue et le renvoie au public, dans son miroir photographique, avec une force démultipliée. **Ce cliché espagnol est significatif de sa période surréaliste** – vitrines bizarres, événements étranges car déconnectés de leur contexte. C'est que le photographe est proche de certains auteurs surréalistes comme André Pieyre de Mandiargues, en compagnie duquel il voyage alors en Italie.



Henri CARTIER BRESSON (1908-2004), Séville, Andalousie, Espagne 1933, Tirage argentique à la gélatine des années 1970, 17.8 x 26.6 cm. Série des *images à la sauvette*
(<https://www.henricartierbresson.org/expositions/henri-cartier-bresson-images-a-la-sauvette/>)

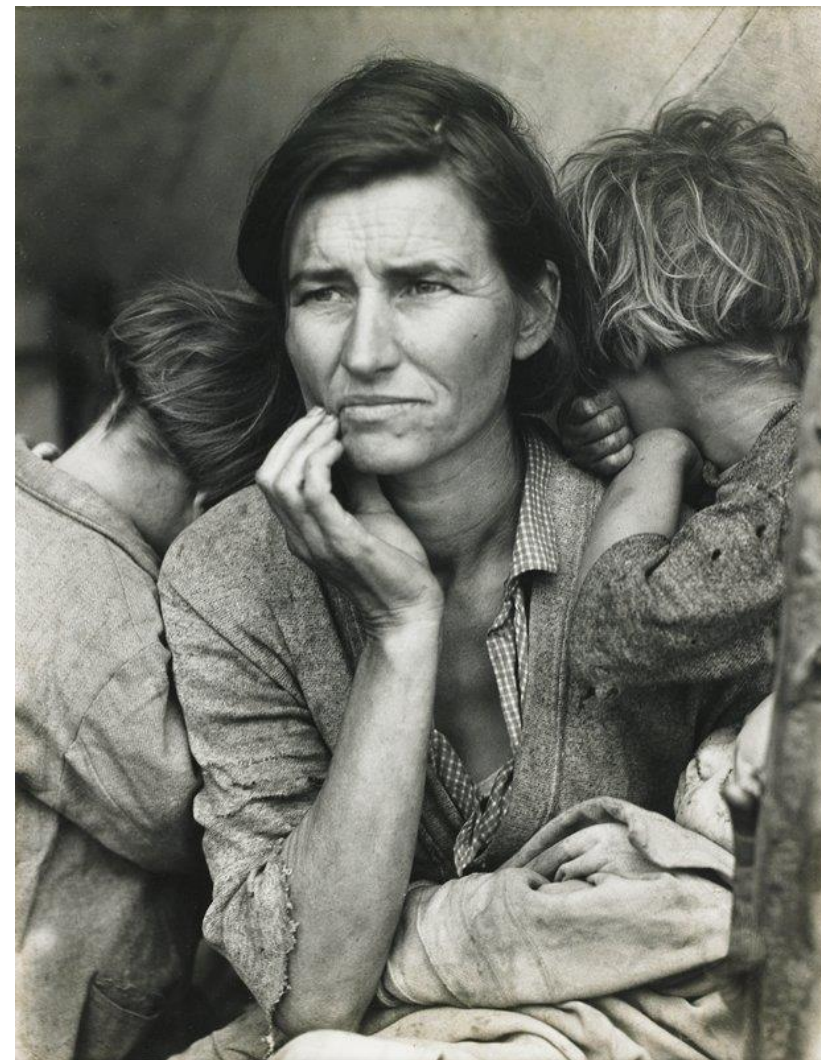
La photographie humaniste

Documenter le réel

En 1932, pendant la Grande Dépression débutée en 1929, Lange alors embauchée par la section historique de l'administration de la sécurité agricole, observe dans les rues de San Francisco les chômeurs sans-abris. Au cours de deux années qui marquent un tournant dans sa vie, elle photographie des situations qui **décrivent l'impact social de la récession en milieu urbain**. Ce travail novateur suscite l'intérêt des cercles artistiques et attire l'attention de Paul Schuster Taylor, professeur d'économie à l'université de Californie à Berkeley. Spécialiste des conflits agricoles des années 1930, et plus particulièrement des travailleurs migrants mexicains, **Taylor utilise les photographies de Lange pour illustrer ses articles, avant que les deux ne travaillent ensemble à partir de 1935 au profit des agences fédérales instituées dans le cadre du New Deal**. Leur collaboration durera plus de trente ans. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Lange pratique sans discontinuer la photographie, **documentant les problèmes majeurs de l'époque, notamment l'internement des familles nippon-américaines, les évolutions économiques et sociales imputables aux industries engagées dans l'effort de guerre, la justice pénale vue par le truchement du travail d'un avocat commis d'office**. Elle s'est concentrée en grande partie sur les travailleurs agricoles sans emploi et les travailleurs agricoles déplacés de **l'Ouest et du Sud-Ouest américains**. **Ses photographies mettent l'accent sur la force émotionnelle** qui émane de ces photographies ainsi que sur le contexte de la **pratique documentaire de la photographie**.

Cette image d'arrêt est apparue dans d'innombrables manuels et histoires de cette période difficile de l'histoire américaine. Un regard fixant le lointain, des traits tirés, un visage inquiet, pétri d'incertitude, des vêtements rapiécés, et ses enfants blottis autour d'elle semblant se cacher de l'objectif. Le portrait la Mère migrante est très rapidement devenu iconique aux États-Unis.

En vidéo, pour aller plus loin : <https://vimeo.com/300507526>



Dorothea LANGE (1895-1965), **Migrant Mother** (mère migrante), Nipomo, California, 1936, Tirage argentique à la gélatine, 33,81 x 26,19 cm

Le photojournalisme

Documenter le réel

La mise en contexte est essentielle au sens que l'on donne à une photographie : comment comprendre ce qui a explosé au fond de *La petite fille au napalm* ? comprendre le drame qui se joue si on ne la situe pas pendant la guerre du Vietnam ? D'où l'importance de questionner les images.

Le 8 juin 1972, Trang Bang, Sud-Vietnam. Kim Phuc a 9 ans quand un avion sud-vietnamien largue sur son village des bombes au napalm. Sitôt après l'attaque, ces témoins « privilégiés » voient s'échapper et courir vers eux des rescapés, pour la plupart grièvement brûlés. Kim Phuc, la petite fille, est nue car elle s'est débarrassée de ses vêtements en feu. Tous crient atrocement. Après avoir dépassé les témoins, ils s'arrêtent enfin. Certains tentent maladroitement de leur venir en aide. Nick Ut, parlant le vietnamien, est le seul journaliste à pouvoir communiquer avec eux. Avec son chauffeur, dans son minibus maintenant bondé, il transporte Kim et des membres de sa famille vers un hôpital et insistera personnellement auprès du personnel médical pour que la petite soit prise en charge.

Une photographie de Nick Ut couronnée par le prix Pulitzer qui témoigne de la dure réalité de la guerre, à travers la capture d'un instant représentant le chaos.



Nick UT (1951 -), *La petite fille au napalm*, 8 juin 1972,
photographie documentaire argentique en noir et blanc

La peinture VS la photographie

La straight photography (photographie pure)

L'objectivité est-elle possible ? C'est la question que pose la straight photography, ou photographie pure, **mouvement émergeant aux États-Unis dans les années 1910** et dont l'influence se ressent jusque dans les années 1970. **Paul Strand et Alfred Stieglitz** (dans la dernière partie de sa carrière) en sont les visages les plus connus. **Les images ambitionnent d'être directes, riches en détails, et sans manipulation.**

La photographie pure fait référence à la photographie qui tente de représenter une scène ou un sujet avec une netteté et des détails nets, conformément aux qualités qui distinguent la photographie des autres médias visuels, en particulier la peinture.

La **photographie pure** (*straight photography*) **tente alors de dépeindre une scène de façon aussi réaliste et objective.**

Après *The Steerage* (1907), il faut attendre 1916 pour que cet argument soit de nouveau visible : la voie favorisant une conception *straight* de la photographie s'ouvre définitivement dans le milieu artistique de **la 291 Gallery tenue par Stieglitz à New York**. Ce lieu attentif à l'avant-garde voit l'évolution de deux autres pionniers du genre : Charles Sheeler (1883-1965) et Paul Strand. Très vite, Paul Strand prend position contre le pictorialisme auquel il s'était rallié au début de sa carrière et est amené à une remise en question radicale. Conçus comme une sorte de manifeste de l'esthétique strandienne, ces clichés montrent une grande attention portée aux objets du quotidien qui, une fois sortis de leur contexte et capturés avec proximité et précision, forcent l'admiration par l'entre-deux qu'ils suscitent, entre trouble et fascination. Strand se distingue également par la radicalité en termes d'agencement et de structuration de l'image dont il fait preuve. De façon quasi systématique, ses images se caractérisent par un espace photographique aplati et un cadrage resserré, savant mélange ayant pour effet de *défamiliariser* le sujet et créer ainsi une vision intense de la forme pure. chez Edward Weston (1886-1958) qui, en 1927, se lance dans une série de quarante natures mortes représentant des éléments dont il met en valeur les formes sculpturales. Sa plus célèbre photographie reste *Pepper No. 30* (1930), cliché d'un légume banal qui invite à la contemplation. L'image, aujourd'hui considérée comme le chef-d'œuvre de la série, fait ressortir les courbes sinueuses de l'objet grâce à un jeu subtil d'ombre et de lumière qui l'apparente à une sculpture. **Alors qu'au début du siècle la meilleure méthode pour prouver la légitimité de la photographie en tant que moyen de création semblait suggérer de s'approprier l'apparence du dessin, de l'estampe ou de la peinture, les partisans de la *straight photography* se sont intéressés à une esthétique plus franche et donc plus moderne en valorisant le talent de « l'œil photographique ».**

Proches des milieux artistiques de leur temps, ils ont fait leurs armes au contact des avant-gardes et ont trouvé dans la technicité de l'appareil photographique le moyen d'accorder leurs images aux **nouveaux enjeux de la représentation.**

Cette approche de la photographie pure continue de définir le langage photographique contemporain tout en étant à l'origine de nombreux mouvements connexes, tels que le reportage documentaire, la photographie de rue, le photojournalisme ou encore la photographie abstraite.

La peinture VS la photographie

La straight photography (photographie pure)



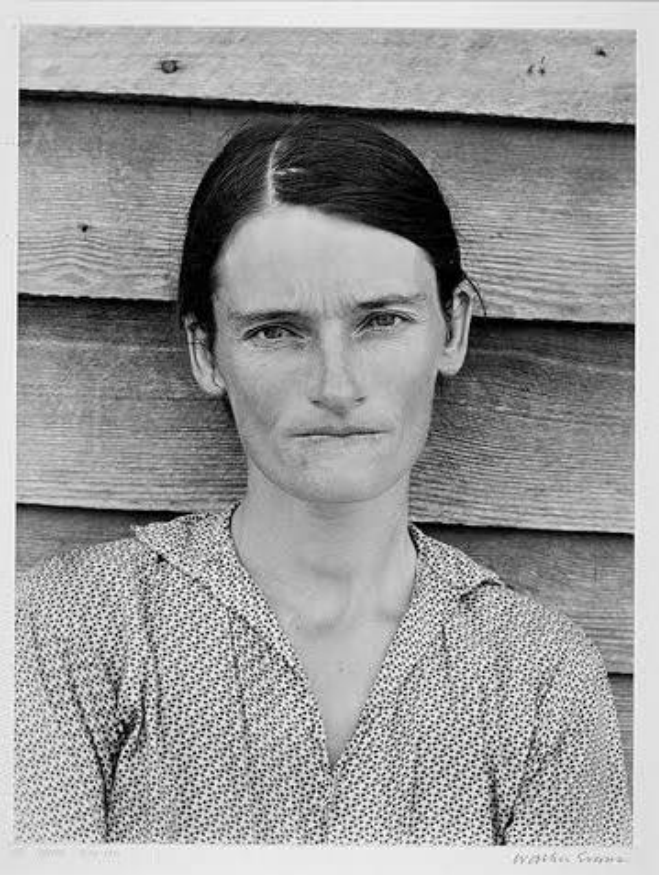
Paul STRAND (1890-1976),, *New York [Blind Woman]*, 1916 (tirage de 1917), 22,4 cm x 16,7, Los Angeles, J. Paul Getty Museum



Paul STRAND (1890-1976), *Wall Street*, 1915, tirage platine-palladium de 1976-1977, 25,7 cm x 32,2 cm, New York, Whitney Museum of American Art

La peinture VS la photographie

La straight photography (photographie pure)



Walker EVANS (1903-1975), *Allie Mae Burroughs, Hale County, Alabama, 1936* (tirage des années 1950), 24,3 cm x 19,2 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum



Edward WESTON (1886-1958), *Cabbage leaf (Feuille de chou), 1931*, 19 x 23 cm, San Francisco Museum of Modern Art

Processus de création

Documenter pour faire oeuvre

La photographie objective allemande, des années 70 à nos jours

Dans la poursuite de la Straight Photography et la recherche d'objectivité

Bernd and Hilla Becher sont deux photographes allemands dont le travail témoigne de façon systématique du paysage industriel de leur pays et sert de base pour une école de photographie contemporaine. De manière protocolaire, ils photographient des bâtiments industriels comme des puits de mine, des châteaux d'eau, des usines ou des silos à grains. **Leurs photos en noir et blanc rendent compte des vestiges architecturaux qui disparaissent**, par exemple des châteaux d'eau, des silos à grain, des réservoirs de carburants, et sont le fondement de leur style.

De 1961 à 1994, les Becher produisent des séries de représentations d'architectures industrielles selon un principe d'inventaire.

Ils réalisent des photographies en noir et blanc sur un mode toujours identique : les objets sont placés au milieu de l'image ; ils sont pris à partir d'un point surélevé, souvent un échafaudage installé à cet effet ; la lumière est la plus constante possible et les photographies sont prises quand le soleil est au zénith. Le but recherché est d'obtenir des photographies objectives, centrées sur la chose représentée, qui fassent apparaître clairement la nature des objets et tous leurs détails. Les types de classement des photographies déterminent des accrochages en séries.

Très loin du surréalisme, ces images possèdent pourtant leur part d'irréalité par l'atmosphère d'obsolescence et d'abandon que dégagent l'absence de toute présence humaine et d'activité industrielle en cours, le noir et blanc et la sérialité uniformisante.



Berndt et Hilla BECHER (1931-2007) (1934-2015), *Wassertürme [Château d'eau]*, 1980, épreuve gélatino-argentique, 155,6 x 125,1 cm, États-Unis, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum

Processus de création Documenter pour faire oeuvre

La photographie objective allemande, des années 70 à nos jours

Dans la poursuite de la Straight Photography et la recherche d'objectivité

« *la photographie est une esthétique qui informe* ».

Hilla Becher

Ainsi, l'objectivité ne s'identifie pas à une sorte de vérité de la photo, elle est plutôt du côté de l'outil, du fonctionnel. Avec les Becher, l'image photographique a des fonctions précises et relève de la technique de l'inventaire, elle ne recherche pas l'émotion ou l'empathie.



Berndt et Hilla BECHER (1931-2007) (1934-2015), *Wassertürme [Château d'eau]*, 1980, épreuve gélatino-argentique, 155,6 x 125,1 cm, États-Unis, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum

Processus de création Documenter pour faire oeuvre

La photographie objective allemande, des années 70 à nos jours Dans la poursuite de la Straight Photography et la recherche d'objectivité



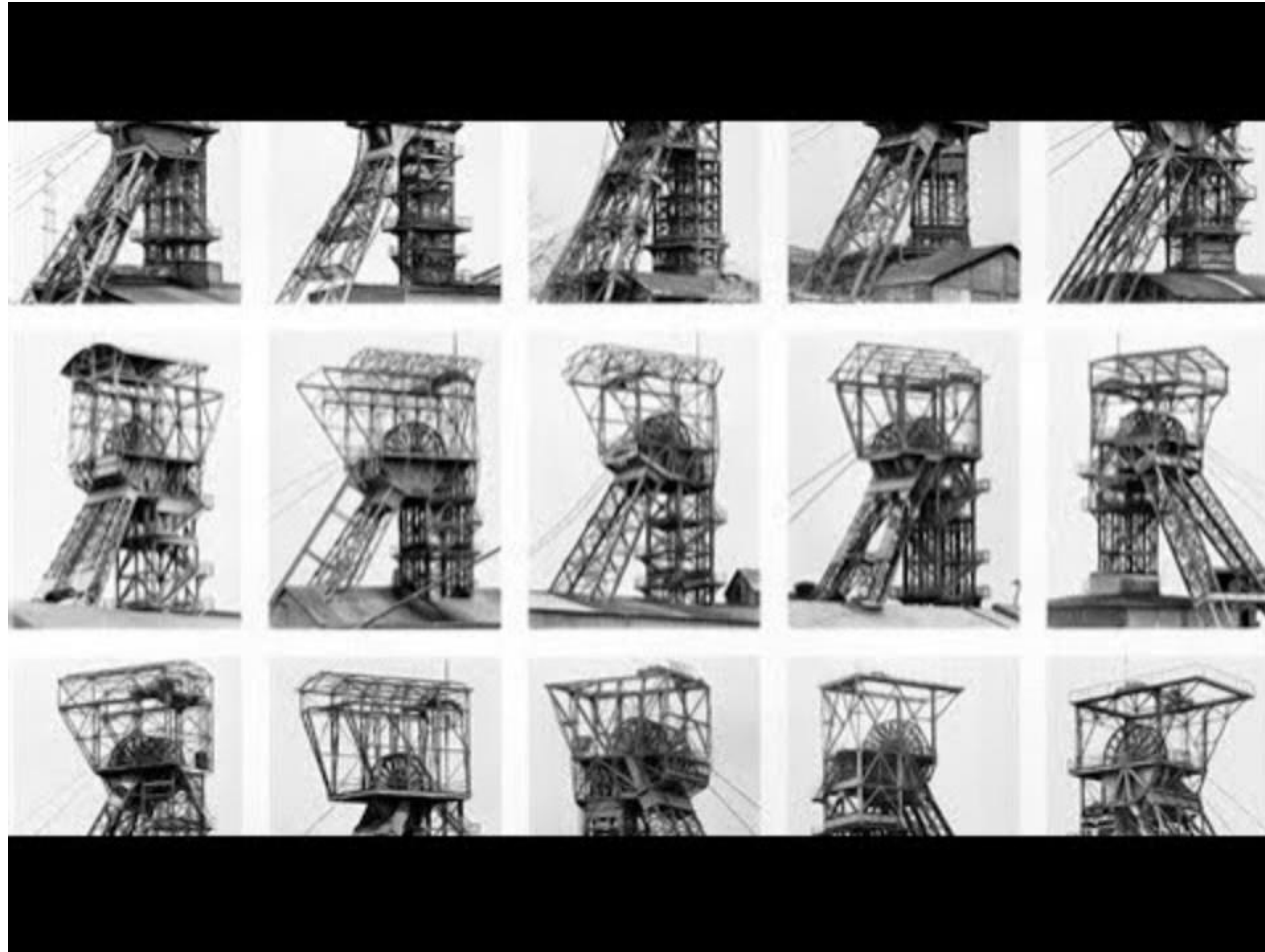
Berndt et Hilla BECHER (1931-2007) (1934-2015), *Industrial Facades*, 1970-1992, quinze épreuves gélatino-argentiques installées en groupe, 174,63 x 241,3 cm, États-Unis, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery,



Berndt et Hilla BECHER (1931-2007) (1934-2015) , *Youngstown, Ohio, USA*, 1983, épreuve gélatino-argentique, dimensions inconnues, Centre Pompidou musée national d'Art moderne, Paris

Processus de création

Documenter pour faire oeuvre



Vidéo documentaire sur Berndt et Hilla **BECHER** : <https://youtu.be/mlRfMAYIk1E>

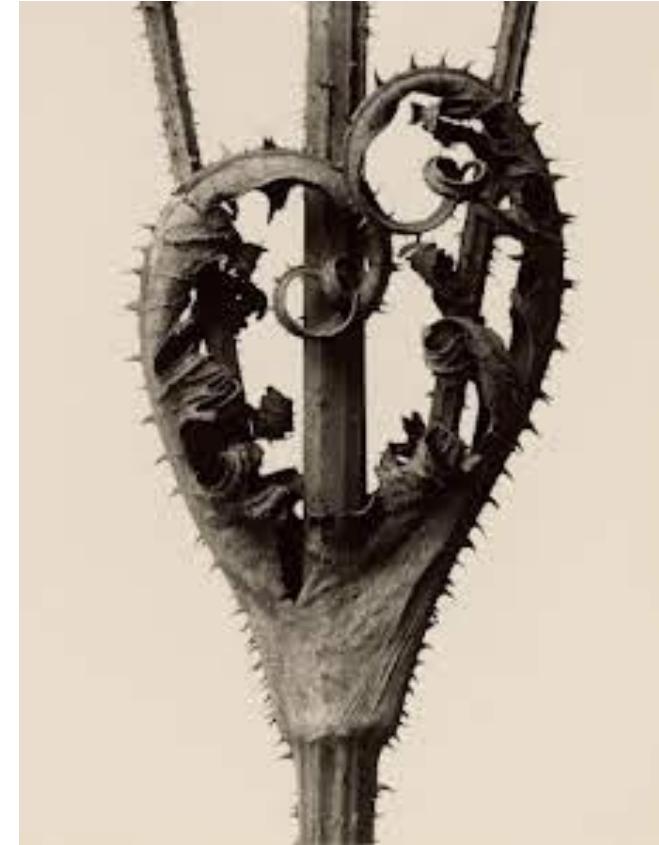
La science en création

Documenter le réel

La photographie objective allemande, des années 70 à nos jours

Dans la poursuite de la Straight Photography et la recherche d'objectivité

Karl Blossfeldt (1865-1932), grand pionnier de la photographie de plantes, n'était ni un photographe, ni un botaniste. Professeur au musée des Arts décoratifs à Berlin, **l'intérêt qu'il portait au monde des plantes était d'ordre artistique et didactique**: passionné par la structure des végétaux, il a voulu la rendre visible, notamment à des fins comparatives, par le moyen de la photographie. Blossfeldt s'est lui-même fabriqué un appareil à plaque avec lequel il a photographié les plantes avec un **grossissement** de deux à huit fois. À partir de 1898, il va réunir un total de près de 6000 photographies, qui ont essentiellement un **usage pédagogique**. À la fin des années 1920 et au début des années 1930, il publie deux livres, *Les Formes originelles de l'art* (1928) et *Le Jardin merveilleux de la nature* (1932), qui auront une profonde influence sur les artistes de son époque, **enthousiasmant les surréalistes comme les tenants de la Nouvelle Objectivité**. Ces ouvrages ont assuré la célébrité de leur auteur et sont restés dans l'histoire de l'art et de la photographie comme des classiques du genre. *Les Essentielles* rassemblent les plus beaux «portraits de plantes» –à la fois rigoureusement objectifs et pleinement poétiques– de Karl Blossfeldt.



Karl BLOSSFELDT (1865-1932), *Dipsacus laciniatus*, 1928,
Tirage à la gélatine argentine, 25,9 x 19,8 cm

Processus de création

Documenter pour faire oeuvre

Art contemporain

« Je veux montrer exactement à quoi mon monde ressemble, sans glamour, sans glorification » Nan Goldin

Nan Goldin a révolutionné la photographie dans les années 1980 en **mettant sa vie au centre de son œuvre**. Dans sa série mythique, *The Ballad of Sexual Dependency*, elle fait la chronique des luttes et des conflits qui peuvent exister dans les rapports amoureux, en se photographiant elle et son entourage. Cette série rassemble près de 700 images, projetées initialement dans de petits bars underground et des lieux alternatifs sous forme d'un diaporama mis en musique. Nan Goldin y saisit son monde tel qu'il est, sa tribu, ses amis, « une famille recrée », dit-elle, dans des images prises sur le vif, au plus proche de ses sujets. Elle donne à voir l'amour, le sexe, le plaisir, la drogue, la solitude, la fragilité ou encore le désir et se dévoile autant que son entourage dans des moments intimes, qu'ils soient heureux ou tragiques. Cette œuvre, qui existe également sous forme d'un livre publié en 1986, est révélée lors des Rencontres d'Arles en 1987, sur grand écran dans le théâtre antique. Elle est devenue depuis incontournable.

Les œuvres de Nan Goldin constituent un véritable journal intime visuel sans fards ni tabous. Au début des années 1980, l'artiste est confrontée à l'apparition du sida, une maladie à l'époque pas encore connue et qui décime ses amis proches. La série *Gilles and Gotscho*, montre la poignante expérience de ce couple homosexuel dont l'un est tombé malade : Gilles Dusein, un jeune galeriste parisien reconnu pour son esprit visionnaire (et le premier en France à présenter les travaux de Nan Goldin). Des moments de tendresse entre le galeriste et son amant Gotscho, jusqu'au baiser de ce dernier sur son lit de mort, ces images sont sans concessions mais pleines de délicatesse et d'empathie.



Nan GOLDIN (1953-), *Nan after being battered (Nan après avoir été battue)*, 1984, de la série *The Ballad of Sexual Dependency*, photographie plasticienne, tirage à destruction de colorants (Cibachrome) ; 51 x 61 cm

Processus de création

Documenter pour faire oeuvre

Art contemporain

membre de l'agence Magnum depuis 1979, Raymond DEPARDON entreprend en 1998 un long travail photographique et cinématographique **consacré au monde rural français**. Au cours des années 1990 et 2000, Raymond Depardon sillonne la France paysanne avec sa chambre photographique 6 x 9. De cette exploration du monde rural, il réalise des photographies en noir et blanc qui racontent la terre, les hommes, le travail manuel, l'isolement et la fragilité des petites exploitations agricoles mais aussi **la beauté des paysages français**.

En 2011, il expose à la BnF son travail de quatre années sur les routes intitulé : *La France de Raymond Depardon*. **Fort d'un regard aguerri par les années de reportage et de voyages, il prend la route en 2004 au volant de son camion afin de photographier la France, ou plus modestement sa France. Il choisit de voyager dans les interstices, dans les plis, dans les creux d'une France peu photographiée. Les grandes métropoles, les monuments patrimoniaux, les centres urbains compacts et minéraux laissent place aux aires indéfinies et aux angles morts. Il va où se produit le glissement insidieux des villes vers les périphéries, où s'appréhende le passage de l'agricole au rural, le fléchissement du rural au périurbain. Aussi ses images interrogent-elles les rapports qu'entretiennent, pour le meilleur et le pire, la modernité, la transmission des récits et la perception de la notion de territoire.**

Cette oeuvre en couleur, réalisée à l'aide d'une chambre posée sur un pied, se place dans le sillage des grands photographes américains de la vie rurale. **Depardon a souvent reconnu son tribut, tant esthétique qu'éthique, envers Walker Evans et Paul Strand.**



Raymond DEPARDON (1942 -), Région Lorraine, département de la Meuse, Commercy, 2007, Impression jet d'encre pigmentaire (matrice analogique) sur papier Fine Art, 50 x 60 cm. Série « *La France de Raymond Depardon* ».

Processus de création

Documenter pour faire oeuvre



Raymond DEPARDON (1942 -), Série *La France de Raymond Depardon* , 2003-2007

Documenter et développer la plasticité de l'image

Sebastião Salgado commence sa carrière de photographe alors qu'il a été formé à l'économie. En 1994, il décide de fonder, avec Lélia, sa propre agence de presse dédiée exclusivement à son travail photographique : ***Amazonas images***.

Il réalise **des séries de photographies de paysage, de faune, de flore et de communautés humaines qui vivent encore selon leurs traditions et cultures ancestrales. Ce travail est conçu comme une recherche de la nature encore dans son état originel.**

Ses débuts dans la photo se font à Paris au travers de plusieurs agences à partir de 1973 : Sygma, Gamma et Magnum Photos. Il voyage dans plus de cent pays pour ses projets photographiques qui, au-delà de nombreuses publications dans la presse, furent ensuite pour la plupart présentés dans les livres tels que *Autres Amériques* (1986), *Sahel, l'homme en détresse* (1986), *La main de l'homme* (1993), *Terra* (1997), *Exodes et Les enfants de l'exode* (2000), *Africa* (2007), *Genesis* (2013) et *Koweït* (2016). Des expositions itinérantes de ces travaux ont été et continuent d'être présentées à travers le monde. Parmi ses différents projets, *Genesis*, commencé en 2004, fut sans doute, l'un des plus conséquent.

Malgré l'intention « documentaire », tel un reporter, ses photographies présentent une nouvelle réalité par l'emploi du noir et blanc et le travail de contraste entre ombre et lumière. L'esthétique ressort et sublime l'image et son contenu.



Sebastião SALGADO (1944-), ***Artic National Wildlife Refuge, Alaska, USA, 2009***, tirage gélatino-argentique. Photographie provenant de la série *Génésis*
<https://www.polkagalerie.com/fr/sebastiao-salgado-travaux.htm>



La photographie : une objectivité questionnée dès les primitifs

Le début de la photographie

Le premier photomontage qui nous invite à douter de la « vérité » photographique

La technique des « ciel rapporté »

En 1857, **Gustave Le Gray fut le premier à photographier le ciel et la mer en mouvement**, à Sète dans l'Hérault. Sa photo, intitulée *la Grande vague*, a été prise dans le port de Sète dans l'Hérault. Elle a fait la une des journaux de l'époque. *La Grande Vague* montre la mer Méditerranée et une partie du brise-lame du port de Sète, devant lequel déferle une grande vague horizontale. Elle appartient à une série de marine où figure aussi "La Vague brisée", de format vertical, avec deux voiliers en train d'entrer dans le port. Cette **photo romantique** fit sensation au 19e siècle : **elle est le résultat d'un photo-montage de deux négatifs sur plaques de verre (un pour le ciel et un pour le reste de la photographie)** : une prouesse technique et esthétique qui fit la une des journaux de l'époque. **Les techniques de l'époque obligeaient à de longs temps de poses, il avait besoin de deux prises de vue distinctes : il photographia les vagues, puis choisit un ciel dans sa collection de négatifs.** C'est ce que l'on appelait la technique du "ciel rapporté" : la jonction entre les deux négatifs se faisait au niveau de l'horizon.

Dès lors, le spectateur peut se mettre à douter à propos de la vérité photographique et de son image qui peut paraître « instantané ».

Explication du procédé en vidéo :

<https://www.youtube.com/shorts/OefGoMEemBw?feature=share>



Gustave LE GRAY (1820-1884), *La Grande Vague*, Sète, 1857,
tirage sur papier albuminé, 33,7 x 41,4 cm

Le début de la photographie

Entre documentaire, mise en scène et relations avec la peinture

Entre 1850 et 1860, une dizaine de personnalités, en France et en Angleterre, vont se battre pour **faire admettre que la photographie est un art**.

Dès lors, le regard subjectif, les mises en scènes et les recherches plastiques du photographe prennent le dessus sur le regard objectif du réel. Ce symptôme provient notamment avec la volonté de se rapprocher des codes la peinture.

Parmi elles, **Nadar, Le Gray, Baldus, Robison, Rejlander et Fenton** furent les premiers à explorer les possibilités de la création photographique et ses rapports avec le réel. Cet épisode nous fait découvrir de façon ludique les "secrets de fabrication" de ces pionniers qui, en quelques années, ont mis au point une grammaire photographique complexe.

Des techniques d'animation permettent d'interroger les photographies elles-mêmes. En "réveillant" ainsi des images fixes, le film montre les choix et les hasards qui les régissent et les éléments dont elles tirent leur force. Le spectateur découvre ainsi le **travail sur le cadre et la lumière, les procédés de photomontage** et cette partie complexe qui se joue entre la photographie, **l'imaginaire et le réel**.



Les primitifs de la photographie 1850 1860. Documentaire Arte (26 min.)
<https://www.youtube.com/watch?v=vWVYZIWIOzo&t=9s>

La peinture VS la photographie

Le pictorialisme

Ce mouvement photographique donne une **approche de la photographie qui met l'accent sur la beauté du sujet, la tonalité et la composition plutôt que sur la documentation de la réalité**.

Le mouvement pictorialiste a duré deux décennies, **de 1890 à 1910 environ**.

Mouvement lié à l'histoire naissante de la photographie, **le pictorialisme s'oppose à l'usage et la considération simplement documentaire de ce médium**. Dès le milieu du XIXe siècle, un ensemble de photographes revendiquent la reconnaissance de la photographie comme un art à part entière, et cultivent une esthétique proche de celle de la peinture ou de la gravure. L'Anglais **Peter Henry Emerson**, les Français **Nadar** et **Robert Demachy**, les Américains **Edward Steichen** et **Alfred Stieglitz** sont parmi les figures dominantes du pictorialisme, mouvement dont l'audience décline après 1914. **L'intervention humaine est importante dans le mouvement pictorialiste, comme pour contrecarrer l'idée qu'il ne suffit pas « d'appuyer sur le bouton » mais, comme un peintre, il faut savoir prendre des outils et travailler la pellicule photographique. C'est cette intervention qui confère à cette image produite son caractère artistique.**

« *Peut-être nous accusera-t-on d'effacer le caractère photographique ? C'est bien notre intention.* » Le photographe Robert Demachy ne cache pas l'ambition des pictorialistes, qui **revendiquent le caractère artistique et esthétique de la photographie**. Cette opinion est contraire aux a priori qui ont cours sur ce médium. Mis au point dans les années 1840, le procédé photographique est d'abord considéré comme un produit de la science, utile à des fins documentaires. **Le réalisme de la photographie l'empêcherait d'être l'entrée pour que ce médium puisse être considéré comme artistique.**

Bien qu'il n'y ait pas eu de manifeste du pictorialisme, une idée majeure ressort des nombreux textes écrits en son nom : **le réel ne peut plus être le seul objet de la photographie ; il doit être interprété par un individu dont le tempérament, autant que le réel lui-même, détermine la représentation**. Pour personnaliser le regard de l'objectif, les pictorialistes développent une série de "**techniques de distanciation**". Inspirés par les théories naturalistes de Peter H. Emerson, ils recherchent les **effets d'atmosphère**. George Davison, Alfred H. Hinton, Léonard Misonne, Alfred Stieglitz et Alvin L. Coburn **utilisent la brume, la pluie ou la neige, la fumée ou la poussière pour jeter un voile**, élever un écran entre le réel photographié et son image. La lumière elle-même, traitée en **clair-obscur** par Eduard (ou Edward) Steichen, F. Holland Day ou Gustave Marissiaux, peut reléguer dans l'ombre telle part de réalité, tel fragment de visage que le photographe souhaite effacer. Les décadrages de Pierre Dubreuil, les perspectives à coulisses de Frederic H. Evans ou l'emploi des objectifs anastigmats par Puyo (ceux-ci noient l'objet photographié dans un flou optique artificiel) sont encore d'autres moyens de mettre, dès la prise de vue, le réel à distance. Au tirage, les pictorialistes emploient **les procédés de "dépouillement"** (charbon, gomme bichromatée, huile) **pour estomper, éclaircir, brosser voire effacer certaines parties de l'épreuve**.

La peinture VS la photographie

Le pictorialisme

À l'automne 1908, prévenu par une lettre de Rodin que le plâtre du Balzac a été sorti de l'atelier (le tirage en bronze n'est pas encore fait, puisque l'œuvre a été refusée), et qu'il est possible de le photographier, Steichen se met au travail. Il photographie d'abord le *Balzac* de jour. Étonné par l'apparence étrange de son œuvre la nuit, **Rodin demande au photographe s'il est possible d'envisager des prises de vue à la lumière de la lune, ce qui séduit Steichen, dont les recherches picturales témoignent d'un fort intérêt pour les atmosphères nocturnes.** Deux nuits de suites, il expérimente pour la première fois les possibilités de l'éclairage lunaire : au cours de la première nuit, **il commence par graduer les temps de pose** ; pendant la seconde, il réalise les clichés proprement dits, déplaçant sa chambre (6 x 8) en suivant la trajectoire de la lune. L'heure à laquelle chaque cliché a été réalisé est soigneusement notée : les prises de vue s'échelonnent toutes les heures de 11 heures du soir à 4 heures du matin. Les conditions de faible luminosité conditionnent de très longs temps de pose (entre une demi-heure et deux heures), et le résultat est incertain.

Le jeune photographe ne se contente pourtant pas de répondre à un travail de commande : il engage une profonde réflexion sur la vision de l'œuvre qu'il souhaite traduire dans la photographie ce qui nécessite un intense travail en laboratoire. L'effet nocturne recherché ne pouvant en effet être obtenu par la seule prise de vue, le photographe expérimente les possibilités offertes par les procédés de développement combinant fréquemment sur un même tirage deux techniques différentes (**gomme bichromatée ou tirage au charbon sur platinotype**), **un travail de retouche au pinceau sec, et des procédés de « virages » colorés, qui renforcent la sensation de lumière lunaire.** Le résultat constitue un épisode déterminant de la carrière de Steichen, et l'un des sommets de la photographie pictorialiste.



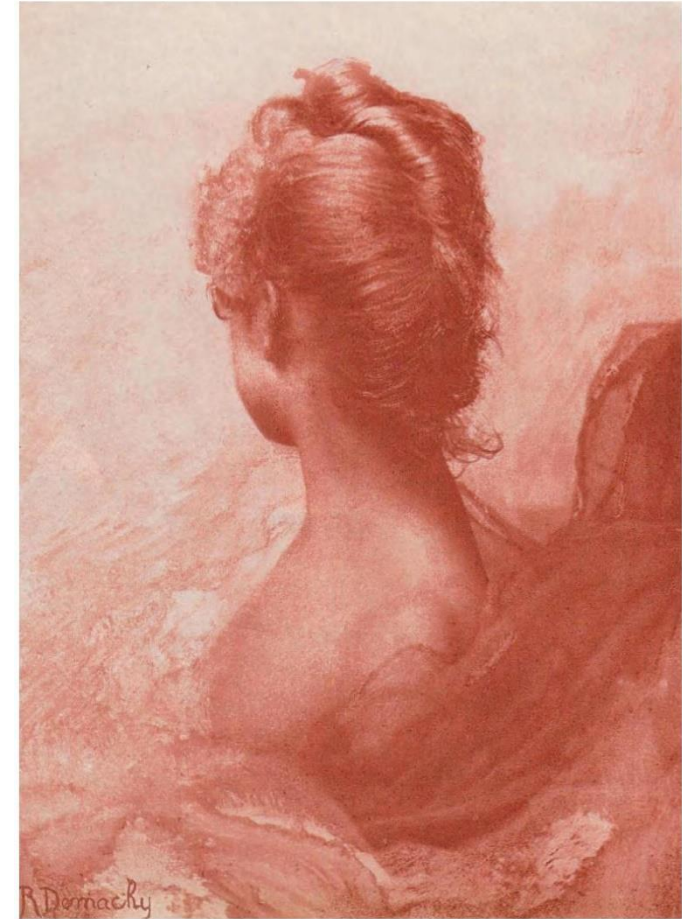
Edward STEICHEN (1879-1973), *The Open sky*, 11 p.m., 1908, photographie de la sculpture de *Balzac* réalisée par Auguste RODIN
<https://www.musee-rodin.fr/ressources/rodin-et-artistes/edward-steichen>

La peinture VS la photographie

Le pictorialisme



Alfred STIEGLITZ (1864-1946), *The hand of man (la main de l'Homme)*, 1903, héliogravure, H. 15,6 ; L. 21,3 cm.



Robert DEMACHY (1859-1936), *Study in Red*, 1898, héliogravure (d'après une gomme bichromatée)

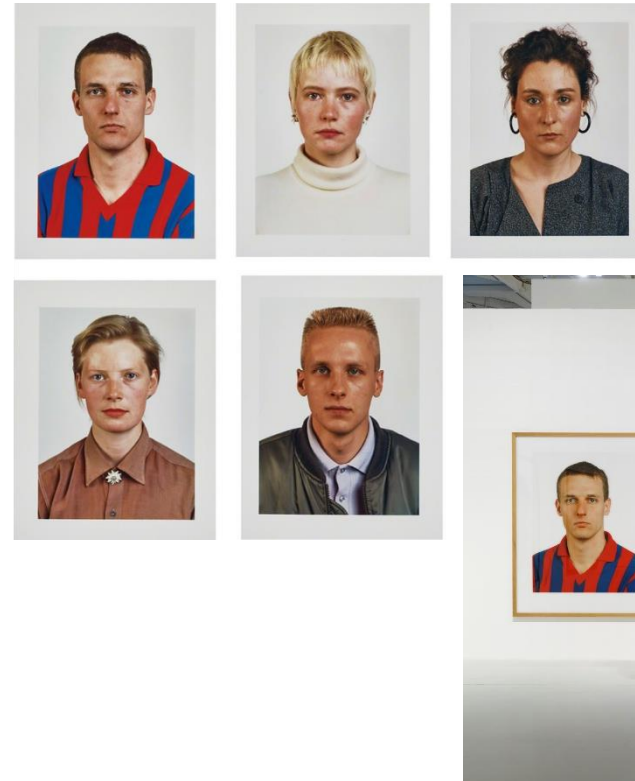
Processus de création augmenter le réel pour faire oeuvre

La photographie objective allemande, des années 70 à nos jours L'école de Düsseldorf

Bernd and Hilla BECHER deviennent enseignants à l'école de Düsseldorf. Initialement, ce groupe a été consacré aux images industrielles en noir et blanc de la tradition allemande appelée **Nouvelle Objectivité**.

Le style du duo influence une génération de photographes contemporains connus comme **Andreas GURSKY**, **Thomas STRUTH** et **Candida HOFER**, mais ces artistes ne vont aller au-delà de l'objectivité photographique.

En exploitant le photomontage, ces artistes cherchent à **augmenter le réel**. Ils génèrent des motifs ou d'autres traitements qui vont créer de la distance avec le sujet. Recherchant une neutralité quasi impersonnelle, la série de portraits de **T RUFF** a servi de documentation et de '**typologie**' d'une famille nombreuse ainsi que d'enregistrement vide de visages sans vie et de corps placés dans un environnement stérile. **Le spectateur est invité à réfléchir à son désir d'authenticité lorsqu'il s'agit de portraits photographiques à la suite du visionnage de son image.**



Thomas RUFF (1958 -), *Portraits*, 1989, série photographique réalisée par transfert de colorant, sur papier photo, avec marges et vue de l'exposition *Thomas Ruff – Méta-photographie* de 2022 au Musée d'art moderne et d'art contemporain de Saint-Etienne

Processus de création augmenter le réel pour faire oeuvre

La photographie objective allemande, des années 70 à nos jours L'école de Düsseldorf

Andréas GURSKY (<https://www.andreasgursky.com/en/works>) est le plus connu de cette descendance et l'une des stars du marché international. Il a été aussi l'élève de **STEINERT** ! C'est un enregistreur du monde, qui s'exprime sur le mode du **très grand format** (plusieurs mètres) avec désormais des équipes techniques analogues à celles du cinéma.

Il privilégie la technique du point de vue orthogonal supposé éliminer toute déformation. L'image peut être prise durant plusieurs jours à partir de points de **vue différents puis ensuite assemblée en studio.** Il présente ainsi de manière **distanciée sa perception de l'usine, du commerce, des boîtes de nuit, des salles de marché du capitalisme triomphant.**

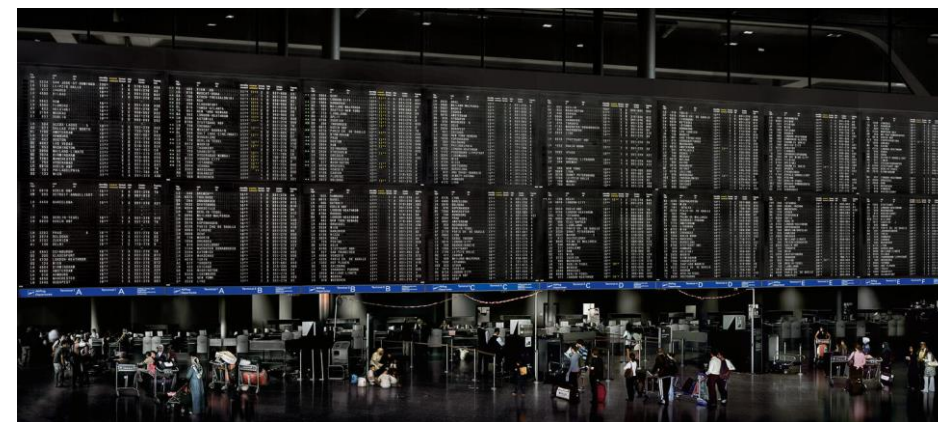
Gursky **pratique la perturbation d'échelle, les hommes et leurs activités étant des sortes de motifs** (au sens de la broderie) alors que l'on saisit immédiatement les paysages qui les environnent. "Conçues comme un tout qui inclut l'ensemble des éléments d'une situation propre au monde contemporain, un tout refermé sur lui-même, ses photographies correspondent à des images mentales ou des concepts."

Ses images tiennent de l'approche des Becher : frontale, d'une certaine manière froide, techniquement parfaite. Mais elles sont aussi à l'opposé, car si les Becher se refusaient à prendre en considération l'environnement des monuments et toute ornementation, c'est justement la spécificité des lieux que Gursky vise.

L'artiste passe un cap en **assemblant des images prises à partir d'autres points de vue.** Il parle de « **composition qui aurait pu exister dans la réalité** » Il ne s'agit plus alors de la réalité, mais bien plus d'une essence de cette réalité. Il fabrique des images, mais le processus est invisible. Il est bien en ce sens un disciple des Becher.



Andreas GURSKY (1955-), 99 Cent, 1999, tirage : 5/6, photographie, épreuve couleur sous Diassec, épreuve chromogène, 206,5 x 337 x 5,8 cm (197 x 327 cm hors marge), Paris, Musée national d'art moderne



Andreas GURSKY (1955-), Frankfurt, 2007

Refaire, inventer pour augmenter le réel et le questionner

Art contemporain

Thomas Demand est un artiste né en 1964 à Munich qui reproduit en carton en taille réelle des décors d'endroits qui existent déjà avant de les photographier et de les détruire. **Dans ses objets photographiques grand format, l'histoire se présente comme un fac-similé, aussi banal que perturbant, d'épisodes médiatiques que l'on ne reconnaît jamais tout à fait. Bien que ses images paraissent représenter le monde réel, on constate, en les examinant de plus près, qu'elles n'entretiennent avec lui qu'un fragile rapport de ressemblance.** Il s'agit en vérité de photographies de sculptures éphémères recréant des images que l'artiste a prélevées dans les médias, puis reconstituées en papier et en carton dans le but précis de les photographier. Après avoir choisi ses images sources, il utilise du papier et du carton de couleur pour reconstituer méticuleusement des espaces réels, en trois dimensions et à la vraie grandeur. Ensuite, il photographie ces maquettes et les détruit, ne laissant donc subsister que leur double ou leur spectre photographique.

Par ce processus, l'artiste nous invite à questionner la « vérité » photographique et réalise des atmosphères dépourvues de présence humaine. Il augmente l'atmosphère silencieuse des univers administratifs, politiques et médiatiques.



Thomas DEMAND (1964 -), *Archives*, 1995, C-Print / Diasc

Détourner, inventer pour augmenter le réel et le questionner

Art contemporain

Joan FONTCUBERTA : <http://www.fontcuberta.com/>

Depuis bientôt trente ans, Joan Fontcuberta, photographe, mais aussi plasticien, essayiste, historien, critique, journaliste, formé dans sa jeunesse aux sciences du langage de l'information et de la communication, développe une œuvre qui interroge dans tous ses aspects et conséquences la valeur narrative de l'image. **La fake news est au centre de sa démarche artistique.**

Ces réalisations mêlent habilement science, nature et technologie, subvertissant les notions traditionnelles de photographie et d'art.

L'œuvre de Fontcuberta couvre une gamme de séries innovantes, dont *Herbarium* (1984) qui détourne les photographies de botanique de K BLOSSFELD, *Fauna* (1987) qui invente des chimères par le biais du photomontage et qui sont présentées comme de réels animaux retrouvés et *Sputnik* (1997) qui relance le questionnement sur les premiers pas de l'Homme sur la lune. Dans sa série *Orogenèse*, Joan Fontcuberta utilise un logiciel informatique conçu à des fins militaires qui permet de construire des modèles tridimensionnels à partir de sources bidimensionnelles, comme les cartes ou les relevés satellites. Cela permet de créer une image en trois dimensions de ce qui était vu auparavant comme une image plate. L'artiste alimente ce logiciel d'images de paysages créés par des artistes comme Cézanne, Turner et Dali, lesquelles seront interprétées comme « réelles ». Le résultat ce sont ses « Paysages de paysages ».



FONTCUBERTA Joan (19556), *Portrait officiel du colonel Ivan Istochnikov,, 1967,*
tirage gélatino-argentique.
série *Spoutnik*

Détourner, inventer pour augmenter le réel et le questionner

Art contemporain

Joan FONTCUBERTA : <http://www.fontcuberta.com/>



Joan FONTCUBERTA (1955-), *Cercopithecus Icarocornu, forêt brésilienne d'Amazonie, 1985-1989*, photographie noir et blanc du singe unicorne volant, animal sacré des indigènes Nygala-Tebo, tirage gélatino-argentique viré au sélénium. Série *Fauna*



Joan FONTCUBERTA (1955-), *Braohypoda frustrata, 1984*, Epreuve gélatino-argentique, 26,8 x 21,8 cm
De la série: *l'herbier imaginaire*

Détourner, inventer pour augmenter le réel et le questionner

Art contemporain

Eric BAUDELAIRE: <https://baudelaire.net/>

Les photographies d'Éric Baudelaire sont **des mises en scène entremêlées de réalité, traitent de situations propres à la guerre et s'intéressent à la notion de territoire**. *États imaginés* (2003-2005) regroupe une trentaine de photographies réalisées en Abkhazie, un État dans une irrémédiable décomposition qui, ayant autoproclamé son indépendance, n'existe encore que par la volonté de son peuple.

Le diptyque *The Dreadful Details* (2006) **reconstitue une scène de la guerre en Irak dans un décor de studio hollywoodien**.

Au-delà d'une image portant sur l'actuel conflit au Moyen-Orient, il s'agit **d'une réflexion sur l'iconographie de la représentation de la guerre dans l'histoire de l'art et de la photographie**. Avec l'aide de figurants, l'artiste revisite les figures classiques du genre, inspiré tant par Goya que par Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan, Don McCullin et les clichés d'Abou Ghraib. Rassemblant les stéréotypes de l'image de guerre en une seule œuvre, **ce tableau d'une posthistoire contemporaine déconstruit l'unité narrative et temporelle en juxtaposant plusieurs scènes**.

Le grand format et la composition en diptyque peuvent également faire référence aux peintures d'Histoire et aux dispositifs permettant d'intégrer de la narration visuelle.

Reprenant l'esthétique du photojournalisme, Éric Baudelaire rappelle par le fait même le caractère fabriqué des productions dites documentaires.



Eric BAUDELAIRE (1973-), *The Dreadful Details*, 2006, diptyque photographique, C-print, diasec, frame, 209 x 375 cm
<https://baudelaire.net/The-Dreadful-Details-1>

Détourner, inventer pour augmenter le réel et le questionner

Art contemporain

Joan FONTCUBERTA : <http://www.fontcuberta.com/>



Un paysage, c'est une invention d'un artiste, une prise de position de l'homme face à la nature qu'il cadre sous son regard. Lorsque nous contemplons un paysage, peut-être que nous sommes plutôt face à une réalité fabriquée. Et si c'est le cas, quelle est la conséquence que nous pouvons en tirer pour notre rapport avec les images et pour notre croyance quasi aveugle en leur véracité ?

Joan FONTCUBERTA

Joan FONTCUBERTA (1955-), *Orogenesis Turner*, 2003,
épreuve chromogénique, 75x100 cm.

Inventer le réel

L'IA pour créer de la confusion et des fausses réalités :

"Il y a une chose que la photographie doit contenir, l'humanité du moment."

Robert FRANK

Si l'imagerie générée par l'IA existe depuis les années 1960, avec des pionniers explorant le potentiel des ordinateurs dans l'art, ce n'est qu'au cours de la dernière décennie que nous avons assisté à l'émergence d'une imagerie véritablement réaliste. Cette évolution peut être largement attribuée à l'essor du « deep learning », un sous-ensemble de l'apprentissage automatique qui utilise des réseaux neuronaux multicouches pour recueillir des informations à partir de vastes ensembles de données.

Une nouvelle accélération s'est produite en 2022 avec l'avènement des modèles de diffusion latente, une forme de technologie d'IA capable de générer un art créatif et visuellement attrayant. Le DALL-E d'OpenAI, en particulier, a émergé avec la capacité unique de transformer des descriptions textuelles en images, transformant ainsi les mots en représentations visuelles.

Cette montée en popularité a donné lieu à une prolifération d'images « réalistes » générées par l'IA, comme la récente représentation virale du pape paré d'une veste d'hiver incongrue.

Cependant, cette augmentation rapide a également soulevé **des préoccupations éthiques. Les « photos » générées par l'IA peuvent être utilisées pour diffuser des théories du complot, de la propagande et d'autres objectifs néfastes.** Et, même si la retouche et la manipulation de photos font partie de la photographie depuis ses débuts, il existe une distinction entre la retouche traditionnelle et la création d'images entièrement générées par l'IA, à la demande d'individus.

Amnesty International, a récemment été critiqué pour avoir utilisé des images de manifestants colombiens générées par l'IA au lieu d'utiliser des photographies authentiques, un incident troublant impliquant la principale organisation mondiale de défense des droits de l'homme, dont on pourrait s'attendre à ce que les normes éthiques soient plus élevées.

Parfois, on ne peut s'empêcher de penser que les images générées par l'IA tentent de nous tromper. Alors que certaines créations d'IA s'aventurent dans les domaines de la science-fiction ou du surréalisme, se démarquant clairement de la réalité, d'autres tentent d'imiter des photographies plus typiques, avec un succès croissant (en particulier auprès des spectateurs les moins exigeants).

Questionner la « vérité » de l'image

L'IA pour créer de la confusion et des fausses réalités :

L'évolution de Midjourney vers le photoréalisme depuis la V5 de l'IA pose de plus en plus la question des Fake News. Alors que de nombreuses personnes se demandent "Comment reconnaître une image générée par Midjourney", l'approche de la chasse aux défauts semblent vaine. Les images provenant d'IA génératives vont devenir de plus en plus difficiles à repérer, et il va falloir s'y préparer.



FAKE NEWS & MIDJOURNEY : Comment reconnaître une image générée par Midjourney ?

<https://youtu.be/cmjEQ917V3c>

Inventer le réel

L'IA pour créer de la confusion et des fausses réalités :

L'artiste allemand Boris Eldagsen a gagné la catégorie « Open » du Sony World Photography Awards, une prestigieuse compétition de photos qui rassemble de nombreux participants. Problème : la photo présentée a été réalisée en partie avec de l'intelligence artificielle.

La photo ressemble à de vieux clichés en noir et blanc pris au début du 20e siècle : un fond gris, quelques taches de lumière en haut de la photo et deux femmes en robe posent face au photographe, le regard détourné.

L'image de Boris Eldagsen est fascinante. Elle a d'ailleurs été récompensée lors du Sony World Photography Awards, un concours de photographie très réputé. Pourtant, **la photo n'est pas totalement vraie : elle a été réalisée avec de l'intelligence artificielle**, et Boris Eldagsen a refusé de recevoir son prix. C'est le site spécialisé dans la photographie PetaPixel qui a rapporté l'histoire en premier, le 14 avril 2023. Les gagnants du concours ont été annoncés le 13 avril. Immédiatement après sa victoire, Boris Eldagsen a déclaré sur son blog qu'il refusait d'accepter le prix. Bien qu'il salue le « *moment historique* », il estime que « **les images faites par IA et les photos ne devraient pas concourir ensemble dans une compétition comme celle-là. Ce sont des entités différentes. L'IA n'est pas de la photo. Je n'accepte donc pas le prix.** »

Avant que Boris Eldagsen ne fasse son annonce, les organisateurs du concours n'avaient rien remarqué de choquant par rapport à la photo. Elle a d'ailleurs figuré pendant très longtemps sur le site du concours, avant d'être retirée dans la foulée de sa déclaration. Sur son blog, l'artiste explique que c'est exactement ce qu'il reproche aux organisateurs. « *J'ai participé au concours de manière insolente, afin de voir si les organisateurs étaient prêts à ce que des images faites par IA concourent. Ils ne l'étaient pas.* »



Boris ELDAGSEN (1970 -), *The electrician*, 2022, photographie numérique réalisée avec le logiciel d'intelligence artificielle DALL-E. Photographie appartenant à la série Pseudomnesia : <https://www.eldagsen.com/pseudomnesia/>

<https://www.eldagsen.com/>

Inventer le réel

L'IA pour créer de la confusion et des fausses réalités :

« Combien d'entre vous suspectaient que l'image avait été générée par IA ? Quelque chose à propos de cette image est bizarre, n'est-ce pas ? Nous, le monde de la photo, devons avoir une discussion. Nous devons avoir une discussion sur ce que nous considérons être de la photo ou non. La définition de la photographie est-elle assez large pour accepter les images faites par IA, ou cela serait-il une erreur ? Avec le refus de mon prix, j'espère ouvrir le débat. »

Boris ELDAGSEN



Boris ELDAGSEN (1970 -), *The electrician*, 2022, photographie numérique réalisée avec le logiciel d'intelligence artificielle DALL-E. Photographie appartenant à la série Pseudomnesia : <https://www.eldagsen.com/pseudomnesia/>

<https://www.eldagsen.com/>



Questionner des œuvres et des démarches

DOCUMENTER / AUGMENTER
Volontaire ou involontairement

Questionner des œuvres et des démarches

Documenter le réel

Cette représentation fait référence au récit, tiré de *l'Histoire naturelle* de Pline, qui relate les origines de la peinture et de la sculpture. **Afin de conserver une image de son amant, la fille de Dibutade trace son profil sur un mur.** Dibutade, qui était potier dans la ville grecque de Sicyone, place de l'argile sur ce contour et le transforme en un portrait en bas-relief. **Cette histoire renvoie à une sorte de « mythe des origines » sur lequel se fonde l'enseignement de l'académie jusqu'à aujourd'hui...** La fille de Dibutade est une version féministe de ce mythe.

Le sujet n'était pas inédit. Un siècle auparavant plusieurs gravures, illustrant des ouvrages, dont un poème de Charles Perrault, intitulé *La Peinture*, avaient traité le thème. Et Cupidon déjà était présent et actif dans son rôle de professeur de dessin. C'est là que l'on peut fixer le point de départ de la tradition figurative, qui se rattache à une tradition textuelle antérieure et contemporaine : traités, récits d'origine des arts, en prose ou versifiés, mentionnant le rôle de la jeune fille, souvent nommée Dibutade. Elle procède techniquement, physiquement, de **l'inscription d'une trace, d'une empreinte**. Ce caractère est moins évident pour la peinture, mais tout aussi irréductible.

Le caractère indiciel ne réside pas seulement dans la matérialité de la peinture, mais aussi dans le geste du peintre (la brosse, la touche) où se reconnaît sa subjectivité (sa présence).



Jean Baptiste REGNAULT (1754-1829), *L'origine de la peinture (ou Dibutade dessinant le portrait de son amant*, 1785, huile sur toile, 120 x 140 cm, musée du Louvre, Paris

Questionner des œuvres et des démarches

Documenter le réel

Chef d'œuvre de **l'art roman** du 11ème siècle, la Tapisserie de Bayeux a probablement été commandée par l'évêque Odon, demi-frère de Guillaume Le Conquérant, pour orner sa nouvelle cathédrale à Bayeux en 1077. A l'aide de fils de laine brodés sur une toile de lin, elle raconte l'épopée de Guillaume, duc de Normandie, devenu roi d'Angleterre en 1066, à l'issue de la Bataille d'Hastings. l'histoire se termine par la fuite des Anglo-saxons à la fin de la Bataille d'Hastings en octobre 1066... **58 scènes**, 626 personnages et 202 chevaux sont représentés dans cette tapisserie de **70 mètres de long** ! Elle raconte les événements de la conquête de l'Angleterre par le duc de Normandie en 1066. Traversées de drakkars et longues chevauchées, boucliers et cottes de maille, animaux fantastiques et champs de bataille, tous les détails d'une grande épopée médiévale défilent sous nos yeux !

La Tapisserie de Bayeux est un témoignage de l'époque médiévale en Normandie et en Angleterre, qu'on ne retrouve nulle part ailleurs. **Elle donne des informations sur l'architecture civile et militaire telle la motte castrale, l'armement constitué de casque nasal, haubert, bouclier oblong, la navigation empreint d'un héritage viking et tout ce qui concerne la vie quotidienne et de nombreux éléments évoquant la vie quotidienne du 11ème siècle.**

La bande centrale est encadrée par des frises mesurant chacune environ 7 cm. Ces bordures présentent des animaux, réels (oiseaux, lions, chiens, cervidés) ou imaginaires (griffons, centaures). On y aperçoit aussi la fable d'Esoppe, Le Corbeau et Le Renard. De même, la bordure inférieure sert à représenter les morts du champ de bataille dans les dernières scènes.

Malgré la représentation stylisée provoqué par l'outil et l'ouvrage certainement collectif, l'œuvre nous documente et conserve un événement historique.



ANONYME, **La Tapisserie de Bayeux, 1066 - 1082**, Broderie sur toile de lin dite de la "Reine Mathilde" de 70 m de long et 50 cm de large, exposée et conservée au musée de Bayeux, Calvados. Vue de l'exposition et détails.

Questionner des œuvres et des démarches

Documenter et Augmenter le réel

Questionner le genre du portrait officiel.

Pourtant réalisé à partir d'une **commande royale**, **ce grand portrait d'apparat serait en fait un montage**, réalisé à plusieurs mains, dans l'atelier de Rigaud : la tête du roi, esquissée par Prieur, un des élèves du maître, aurait été peinte sur une toile indépendante, puis fixée sur la grande toile. **Tout oppose, en effet, la partie inférieure du corps (des jambes de jeune homme, gainées de soie, amorçant un pas de danse) et la partie supérieure : le visage réaliste d'un homme alors âgé de soixante-trois ans.**

Vieil homme avec un corps de jeune homme, **Louis XIV est entouré des insignes de la royauté** : le collier de l'ordre du Saint-Esprit, le sceptre – tenu à l'envers, comme une canne ! –, la couronne fermée, la main de justice, et **il y apparaît comme hors du temps, dans une sorte d'éternité.**

Le tableau de Rigaud construit ainsi un **portrait syncrétique**, qui illustre parfaitement « les deux corps du roi expliquant la double nature de la souveraineté : **le roi symbolique, qui ne meurt jamais** (la grandeur et les attributs de la monarchie), et le roi physique, le « simple corps » mortel du roi-homme, la personne de Louis XIV. Ce roi physique est saisi à différents moments de sa vie : maître d'œuvre d'une cour brillante (**les éléments du costume mondain, sous le manteau du sacre, contribuent à créer une distance entre les symboles de la royauté et la personne du roi**), en perpétuelle représentation ; grand amateur de ballets ; souverain absolu durant un règne déjà long de quarante-sept ans.

Ce tableau est devenu l'archétype des portraits officiels au-delà même des ruptures historiques : depuis la III^e République, les présidents sont représentés dans une posture proche de celle du roi tel que peint par Hyacinthe Rigaud.



Hyacinthe RIGAUD (1659-1743), *Portrait de Louis XIV en costume de sacre*, 1701. Huile sur toile, 277 x 194 cm, musée du Louvre (Paris).

Questionner des œuvres et des démarches documenter le réel

Questionner le genre du portrait officiel.

En 2001, une énorme polémique éclate au Royaume-uni concernant le portrait d'Elisabeth II, peint par Lucian Freud, petit-fils de Sigmund Freud, "père" de la psychanalyse.

Le portrait lui est commandé pour La Royal collection peu avant le jubilé d'Elisabeth qui va célébrer ses 50 ans de règne.

Il est l'artiste figuratif le plus coté à cette époque. Elle est alors âgée de 76 ans et lui de 79 ans. **Freud est connu pour ses portraits sans complaisance. Il exige par ailleurs qu'elle se déplace à son studio pour les poses, ce qui est contraire à tout protocole.**

Le tableau minuscule pour l'exercice habituel, (il mesure moins de 30 cm), sera livré à peine sec.

Il la représente en septuagénaire stoïque, usée, le regard vide, ailleurs. Sa couronne est coupée dans le cadrage. Il l'a "raccourcie". Son sujet redevient par la même le sujet de tous ses sujets.

Une femme vieillissante lassée par le poids de la vie, de ses fonctions et de ses responsabilités.

Elisabeth II n'ignorait en rien le travail de Freud lorsqu'elle a accepté de poser. Elle savait qu'il ne l'épargnerait pas, qu'il ne la rajeunirait pas, ni ne la rendrait plus belle ce qui est d'usage dans les portraits officiels.



Lucian FREUD (1922-2011), *Portrait de la reine Elizabeth II*, 2001, huile sur toile, 15.2x23.5 cm

Questionner des œuvres et des démarches

Documenter le réel

peintre vénitien célèbre pour ses **panoramas (vedute)** de Venise, **Canaletto offre ici une peinture réaliste, quasi photographique, de la ville de Venise (ses monuments et ses commerces).**

La Veduta (ou vedute au pluriel) est une vue peinte très détaillée, en général de grand format, d'un paysage urbain ou d'autres panoramas qui reproduit ce que le regard saisit. Par la rigueur des lignes tracées, l'exactitude topographique, les peintres restituent le cadre de la vie quotidienne avec précision.

Depuis le Moyen-Âge, ce que l'on appelle le "Grand Tour" est un voyage effectué à travers l'Europe par les jeunes aristocrates anglais, allemands, français, suédois, etc, afin de parfaire leur éducation humaniste. Au XVIIIe siècle, en souvenir de leur séjour, ces voyageurs rapportent de Rome des tableaux de ruines antiques par Giovanni Battista Piranese ou Giovanni Paolo Pannini et à Venise, ils achètent des vues de la ville de Canaletto ou de Guardi.

Canaletto utilise **la camera oscura**, ou «chambre noire», une boîte optique dans laquelle la lumière pénètre par un orifice et vient frapper un verre poli sur la paroi opposée. L'image extérieure se projette sur le fond et en appuyant une feuille de papier légèrement transparente, on peut dessiner le paysage qui apparaît. **Utilisé comme aide-mémoire, cet outil permet d'atteindre un niveau de réalisme et, en outre, d'exagérer à loisir les points de vue, les proportions, l'ouverture des angles.**



Giovanni Antonio CANAL, dit CANALETTO (1697-1768) *Vue du Palazzo Ducale vers la Riva degli Schiavoni, vers 1740*, Huile sur toile, Milan, Pinacoteca del Castello Sforzesco

Questionner des œuvres et des démarches

Augmenter le réel

Ici, il ne s'agit pas de ruines du passé mais de ruines futures imaginées par l'artiste, après la période agitée de la révolution.

Le peintre Hubert Robert a peint ce tableau en 1796 comme pendant au *Projet d'aménagement de la Grande Galerie*. Associées, les deux toiles présentent une mise en parallèle de l'aménagement idéal du musée, alors récemment créé (ouvert le 10 août 1793), avec sa vision dans de nombreux siècles, rongé par le temps. Lorsque les pendants furent présentés au Salon de 1796, la Grande Galerie venait de fermer pour travaux. Ils n'évoquent donc pas la réalité, mais constituent des **capricci** (**les caprices = représentation de ruines qui a fait la renommée de l'artiste**)

Bien qu'imaginaires, ils s'inscrivaient dans l'actualité. Abandonné par Louis XIV, le palais du Louvre avait fait l'objet de plusieurs aménagements. Il abritait notamment les académies. Face à son délabrement, dénoncé par les philosophes, des travaux furent entamés sous Louis XV. **Le regard sur la beauté des collections trouvées dans les ruines antiques et la pensée d'un Louvre en ruine se croisent pour représenter un espace presque romantique.**

Le regard pénètre dans une vue légèrement décentrée de la Grande Galerie du Louvre scandée de colonnes supportant des corniches, sa voûte est largement détruite, ouverte sur le ciel. Une perspective rapide conduit à l'extrémité de la galerie. Le point de fuite, placé très bas, à droite, laisse la part belle à l'état dégradé du bâtiment, aménageant au premier plan une mince bande de sol, jonchée de débris, d'œuvres lacunaires, où des personnages anonymes vaquent à leurs occupations. Au centre, un artiste dessine la seule œuvre intacte, l'*Apollon du Belvédère*. À droite émerge de fragments architecturaux l'*Esclave mourant* de Michel-Ange, à moitié détruit, au côté du vase Borghèse.



Hubert ROBERT (1697-1768) *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruine*, 1796, huile sur toile, 115 x 145 cm. Musée du Louvre, Paris

Questionner des œuvres et des démarches

Documenter le réel

Dix-huit mois avant son installation à Auvers-sur-Oise, Vincent van Gogh se tranche le lobe de l'oreille après une dispute avec l'artiste Paul Gauguin. Cet événement tragique marque la fin de sa relation avec lui qui est venu le rejoindre à Arles.

Ici, par la tradition du portrait, l'artiste nous documente sur sa vie intime mais surtout sur ses états d'âme. On parle alors de la représentation d'un **portrait psychologique**.

Contrairement à la majorité des autoportraits de l'artiste, l'*Autoportrait à l'oreille bandée* adopte une palette sombre. Le peintre se représente de profil, le bandage à l'oreille gauche largement visible ; une visibilité accentuée par le couvre-chef volumineux dont les bleus sombres s'opposent à la blancheur du bandage. Le visage est marqué, voire osseux, et le regard dans le vide. Le manteau vert, peint avec une touche verticale et régulière occupe une large surface de la toile.

L'arrière-plan semble plus léger. Sur fond vert pâle, l'artiste a reproduit une des estampes japonaises de son goût et suggère un retour au travail par la toile claire, aux motifs à peine esquissés installée sur le chevalet derrière lui. La présence de cette estampe atteste aussi le goût de l'époque pour le Japon et que l'on nommera **le japonisme**.



Vincent VAN GOGH (1853-1890), *Autoportrait à l'oreille bandée*, 1889, huile sur toile, 60,5 x 50 cm, Courtauld Gallery, Londres

Questionner des œuvres et des démarches

Augmenter le réel

Le nu ne pose pas mais est représenté dans une figuration de mouvements, ce qui le rend quasiment abstrait.

Duchamp explique ce que furent ses intentions pour la réalisation de ce tableau :

*« Cette version définitive du Nu descendant un escalier, peinte en janvier 1912, fut la convergence dans mon esprit de divers intérêts, dont le cinéma, encore en enfance, et la séparation des positions statiques dans les chronophotographies de Marey en France, d'Eakins et Muybridge en Amérique. Peint, comme il l'est, en sévères couleurs bois, **le nu anatomique n'existe pas**, ou du moins, ne peut pas être vu, car **je renonçai complètement à l'apparence naturaliste d'un nu**, ne conservant que ces quelque vingt différentes **positions statiques** dans l'acte successif de la descente. »*

(Duchamp du signe. Écrits de Marcel Duchamp réunis et présentés par Michel Sanouillet. Collection Champs / Flammarion, 1994. p.151.)

Dans son esprit de synthèse bien personnel qui est proche du cubisme, **le mouvement n'est qu'une succession de positions statiques** ayant pour références ces photographes rejetés par les futuristes italiens (à l'exception de Balla). On y retrouve en effet des compositions, des formes, une volonté de faire valoir des géométries, des figures, deux aspects simultanés d'une figure dans l'espace. Une chose est cependant inattendue : **il y a un certain dynamisme, alors que les cubistes prônent une forme figée.**

C'est donc en quelque sorte une contestation du cubisme. **Cette volonté de saisir le mouvement renvoie au futurisme et sera une des premières ruptures produites par Duchamp dans l'esthétique moderne.**



Marcel DUCHAMP (1853-1890), ***Nu descendant l'escalier n°2*** 1912, huile sur toile, 147 x 89,2 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

Questionner des œuvres et des démarches

Documenter et Augmenter le réel

Représentation d'une situation cruelle et dramatique, *Guernica* a été créé pour faire partie du Pavillon espagnol à l'Exposition internationale de Paris en 1937. Cette **toile monumentale** est une **dénonciation engagée du bombardement de Guernica**, qui **venait de se produire le 26 avril 1937, lors de la guerre d'Espagne, ordonné par les nationalistes espagnols et exécuté par des troupes allemandes nazies et fascistes italiennes**. Le gouvernement espagnol républicain de Francisco Largo Caballero envoya en janvier 1937 le directeur général des Beaux-Arts, Josep Renau, demander à Picasso de réaliser une peinture murale pour le pavillon espagnol de l'Exposition Internationale de Paris de 1937. **L'artiste dépasse la simple commande pour s'exprimer haut et fort**. L'immense tableau est conçu comme une affiche géante, témoignage de l'horreur provoquée par la guerre civile espagnole et avertissement de ce qui allait se produire lors de la Seconde Guerre mondiale. Les couleurs sourdes, l'intensité de chacun des motifs et la façon dont ils s'articulent sont essentiels à l'extrême tragédie de la scène, qui deviendra l'emblème de toutes les tragédies dévastatrices de la société moderne.

De style cubiste, l'œuvre suggère une émotion intense par le travail de la lumière, la composition et le mouvement affolé qui est représenté.

Reprenant le format de la peinture d'Histoire, Picasso marie les libertés du cubisme (corps déformés par des angles de vue différents) avec la composition (pyramide et triptyque) de la peinture classique.

« La guerre d'Espagne est la bataille de la réaction contre le peuple, contre la liberté. Toute ma vie d'artiste n'a été qu'une lutte continuelle contre la réaction et la mort de l'art. [...] Dans le panneau auquel je travaille et que j'appellerai Guernica et dans toutes mes œuvres récentes, j'exprime clairement mon horreur de la caste militaire qui a fait sombrer l'Espagne dans un océan de douleur et de mort. » Picasso, mai 1937

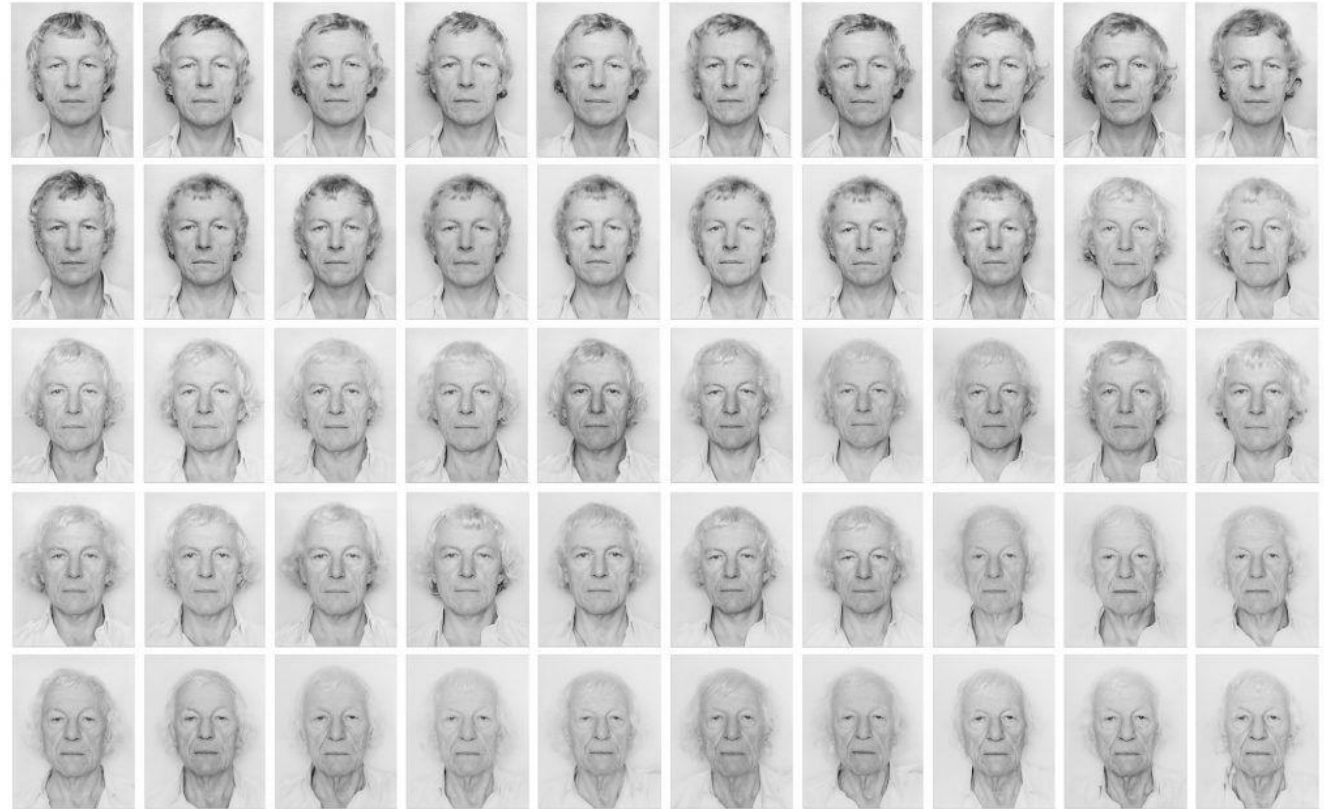


Pablo PICASSO (1881-1973), ***Guernica*, 1937** (1^{er} mai - 4 juin, Paris).
Huile sur toile, 349,3 x 776,6 cm. musée de la Reina Sofia (Madrid)

Questionner des œuvres et des démarches

Documenter le réel

Après dix années de recherches, Roman Opalka conçoit, en 1965, le projet (qui se confond désormais avec celui de sa vie) de représenter en peinture, art de l'espace, l'écoulement inexorable du temps. Ainsi sur la première toile dont le fond a été préparé en noir, il inscrit à la peinture blanche en haut à gauche le chiffre 1 au moyen d'un pinceau n° 0. Il déroule ensuite les nombres successifs jusqu'au bas droit de la toile en saturant la surface du tableau. Leur suite se continue sur les toiles suivantes, de format identique (*Détails* d'une œuvre totale poursuivie jusqu'à l'infini ou, plutôt, l'indéfini). Car le fond de chaque toile s'éclaircit de 1 % de blanc par rapport à la précédente de sorte que, à la fin, à la disparition d'Opalka, les chiffres s'inscrivent en blanc sur blanc : « *Il faut prendre la mort comme réelle dimension de la vie.* » **Après chaque journée de travail, l'artiste prend frontalement, devant sa toile en cours, une photographie de son visage, toujours dans les mêmes conditions d'habillement et d'éclairage, montrant une autre image de l'écoulement du temps sur lui-même. Enfin, s'ajoute le son, avec l'enregistrement de sa voix énonçant en polonais la succession des nombres.** S'il s'absente de son atelier, Opalka poursuit sa progression de nombres, à la plume et à l'encre noire sur des feuilles de papier, toujours de même format : ses *cartes de voyage*. **Par cette ascèse, le programme de toute sa vie, Opalka transmet un œuvre qui est autant un témoignage sur le temps que sa définition.**



Roman OPALKA (1931-2011), **1965 / 1 – ∞, 1965-2011**, série de photographies en noir et blanc de 31 x 24 cm, Epreuve gélatino-argentique.

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cX4yakx>

Questionner des œuvres et des démarches augmenter le réel

Le travail de Gerhard RICHTER est connu pour sa série de **photo-peintures**. Il est connu pour peindre autant d'œuvres figuratives qu'abstraites. Richter travaille souvent à une échelle monumentale. **La superposition et l'effacement sont souvent essentiels à sa pratique** Utilisant une palette monochrome, les contours flous donnent au tableau **l'apparence d'une photo floue dont le contenu échapperait au spectateur**. À propos de ce flou caractéristique comme pris sur le vif présent dans ces tableaux, Richter affirme:

« J'estompe pour rendre l'ensemble homogène, pour que tout soit d'égale importance et sans importance ».

(GR in Dietmar Elger, Gerhard Richter, Édition Hazan, 2010, (traduit de l'allemand par Caroline Jouannic), p. 38.)

Richter s'est posé la question du but de la peinture, et pourquoi continuer à peindre à notre époque, alors que la photographie prend tellement d'importance. Les portraits de groupe sont très significatifs de l'œuvre de Richter pour questionner la mémoire, entre archives personnelles et collectives.

Oncle Rudi est basée sur une photographie de l'oncle de l'artiste juste avant le début de la Seconde Guerre mondiale. Richter dépeint son oncle comme un jeune homme souriant en uniforme, inconscient de la violence à venir qui le mènerait à sa propre mort au combat. Le bâtiment industriel en arrière-plan fait allusion à l'architecture de l'ère soviétique, juxtaposant l'atmosphère politique de l'Allemagne de la guerre froide à l'Allemagne nazie. Richter fonde son image historique convaincante sur l'histoire de sa propre famille, brouillant littéralement les frontières entre le temps et le lieu avec ses coups de pinceau humides caractéristiques. Ici, le léger flou provoqué par la raclette comme outil du peintre, permet une distance avec la photographie mais pour en donner une dimension encore plus sensible. Tel un fantôme, cette image résiste dans notre mémoire.



Gerhardt RICHTER (1932-), ***Oncle Rudi*, 1965** Huile sur toile, 87 x 50 cm.

En vidéo :

<https://www.dailymotion.com/video/xrwumw>

Questionner des œuvres et des démarches

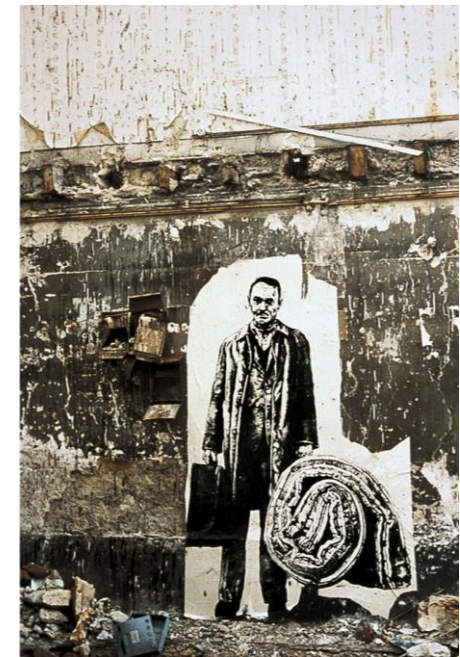
Documenter et augmenter le réel

À l'origine, il y a deux choses : d'une part, mes parents, qui habitaient Nice, avaient été expulsés de leur logement. Ils avaient dû quitter le quartier où ils avaient pratiquement toujours vécu et où j'avais moi-même passé mon enfance. J'en avais ressenti la douleur que l'on éprouve à être chassé des lieux de son histoire. D'autre part, durant cette période de 1975 à 1980, il y a eu beaucoup de rénovations dans Paris. Je trouvais saisissant, bouleversant, ces immeubles éventrés, cette mise à nu, cette projection aux yeux de tous de toutes les traces de l'intimité de la vie des gens. [...] ces murs font irrésistiblement penser à des recherches plastiques, qui plus est chargées d'émotions et de souvenirs. Au fond, on aurait pu tout simplement les signer.

EPE <https://pignon-ernest.com/>

L'artiste qui parle de ses intentions :
<https://www.dailymotion.com/video/x4hhacg>

Ici, les sérigraphies réaniment les fantômes du passé, pour ne pas oublier mais aussi pour réactiver une dimension sensible, intime et émouvante. Le papier fragile de la sérigraphie se détruit au fur et à mesure des journées, la trace de cette présence disparaît. Les photographies documentaires témoignent l'action réalisée dans Paris et sont aujourd'hui exposées dans les musées. **L'œuvre fait trace du passé en créant un espace sensible et le document fait trace de l'action réalisée.**



Ernest PIGON ERNEST (1942-), *Les expulsés*, 1978, Paris. Photographies documentaires présentant l'installation des 500 sérigraphies représentant un couple d'expulsés, à l'échelle 1, en noir et blanc et collées sur les murs des immeubles détruits de la ville de Paris. Œuvre éphémère

Questionner des œuvres et des démarches

Documenter et augmenter le réel

Le 29 janvier 1990, Georges Mérimon réalisait une photographie de la Veillée funèbre de Nasimi Elshani dans le village de Nagafc au Kosovo.

Veillée funèbre au Kosovo fréquemment nommée *La Pietà du Kosovo*, obtient le prix World Press en 1991 alors que la guerre du Golfe est engagée. **Une préférence aura été donnée à la « qualité plastique » de la photographie plutôt qu'à l'importance de l'événement politique.** À cette époque, presque personne ne s'intéresse à la Yougoslavie, encore moins au Kosovo. Il faudra attendre l'exode des Kosovars et l'intervention de l'OTAN en 1999 pour que cette image, considérée jusque-là comme un événement esthétique photographique, une « belle image », et non comme un témoignage, acquière sa réelle dimension informationnelle. D'une certaine manière, pour un spectateur très attentif, tout le drame yougoslave était pourtant déjà là, contenu dans cette simple photographie.

Pascal Convert transpose cette photographie en sculpture, pour en extraire et accentuer l'approche sensible. Par la cire, il efface des détails, conserve la composition de ce groupe de femmes et souligne les gestes dramatiques. Les mains sont soulignées par le cuivre, créant ainsi un contraste fort.

En dépassant l'aspect documentaire (où celui-ci était déjà dépassé par la photographie de Merillon qui présente des qualités picturales proches de la peinture), Pascal CONVERT en augmente l'image sensible du drame, l'augmente en supprimant des détails et la conserve par la cire. Il y a ici une recherche de drame universel : représenter la perte de son enfant.



Pascal CONVERT (1957-), *Pietà du Kosovo*, 1999-2000, relief en creux, Cire, résine et cuivre, 224 x 278 x 40 cm, Collection Mudam Luxembourg et Fnac. D'après la photographie *Veillée funèbre au Kosovo* de Georges MERILLON Œuvre appartenant à la série des *Archéologies de l'Histoire*

http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/pieta_du_kosovo.html

Questionner des œuvres et des démarches

Documenter et augmenter le réel

Du temps qu'elles représentent ou qu'elles documentent, nous aurons, une fois de plus, à vérifier combien les images fonctionnent selon cette « dialectique » temporelle dont parlait si bien Walter BENJAMIN, ou selon cet enchevêtrement culturel de « migrations » et de « survivances » qu'étudiait, de son côté, Aby WARBURG.

Il faudra donc, pour comprendre de telles images, interroger leur destin — au sens où FREUD a pu parler, notamment, d'un « destin » des pulsions, ou bien au sens visé par Georges BATAILLE lorsqu'il affirmait, dans son ultime conférence du Collège de sociologie, en 1939 : « Mettre en face de la destinée demeure à mes yeux l'essentiel de la connaissance.

Extrait de *Ninfa Dolorosa*, Georges DIDI-HUBERMAN



Pascal CONVERT (1957-), *Pietà du Kosovo*, 1999-2000, relief en creux, Cire, résine et cuivre, 224 x 278 x 40 cm, Collection Mudam Luxembourg et Fnac.
D'après la photographie *Veillée funèbre au Kosovo* de **Georges MERILLON**
Œuvre appartenant à la série des *Archéologies de l'Histoire*

http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/pieta_du_kosovo.html

Questionner des œuvres et des démarches

Documenter et augmenter la mémoire collective et individuelle

Son oeuvre fut dominée par les dessins que, déporté, l'artiste fit au camp de Dachau en 1945 et qui ressurgirent à partir de 1970, dans la série ***Nous ne sommes pas les derniers***.

Ce qui distingue Music de ces témoins est que, au moment où il est emprisonné dans les camps, c'est un artiste qui maîtrise ses instruments et auquel les circonstances permettent de dessiner : dans les semaines qui précèdent la libération du camp par les Américains, Music, malade, est enfermé au *Revier* (l'infirmierie du camp) où, par crainte de contagion, les SS pénètrent rarement. C'est là, sous la menace d'une punition qui aurait été mortelle, qu'à **l'encre ou au crayon il dessine**, sur des feuilles de papier volées, ce qui l'environne : **les déportés agonisants, les tas de cadavres, les pendus, les crématoires, de très rares portraits sur lesquels il note nom et matricule**. Ce sont de petits dessins, peu nombreux (35), aux bords souvent déchirés et dont l'encre a parfois pâli. Mais **ce sont des dessins sauvés de Dachau, tracés avec une précision obsessionnelle**. En 1945, très affaibli, Music rentre à Gorizia, puis à Venise. **Il ne cherche pas à les montrer, convaincu que personne ne voudrait les regarder, et recommence peu à peu à peindre : des portraits archaïsants qui font songer à ceux du Fayoum**. La couleur y est rare et sourde : terres, ocres, gris, signes noirs.

Si la peinture de Music, plusieurs années après sa sortie du camp, porte irrésistiblement le souvenir de ces images insoutenables de l'extermination, qu'un temps il s'efforcera d'oublier afin de s'en libérer, cependant réduire son travail à une peinture de circonstances ou de témoignage n'aurait guère de sens pour en expliquer la force.

Jean Clair voit dans l'œuvre de Music une volonté de s'en tenir à la figuration contre l'outrage fait aux corps nus par l'inhumaine violence. Sauver l'humain, la singularité de l'être peint, tel est le but. La figuration n'est pas au service d'une peinture de la *mimesis*, de la copie d'un réel illusoire. Sa peinture expressive est bien plus qu'une copie de la réalité des camps d'extermination



Zoran MUSIC (1909-2005), *Nous ne sommes pas les derniers*, T8, 1972, acrylique sur toile, 113,5 x 146 cm, collection centre Pompidou, Paris
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c978qX>

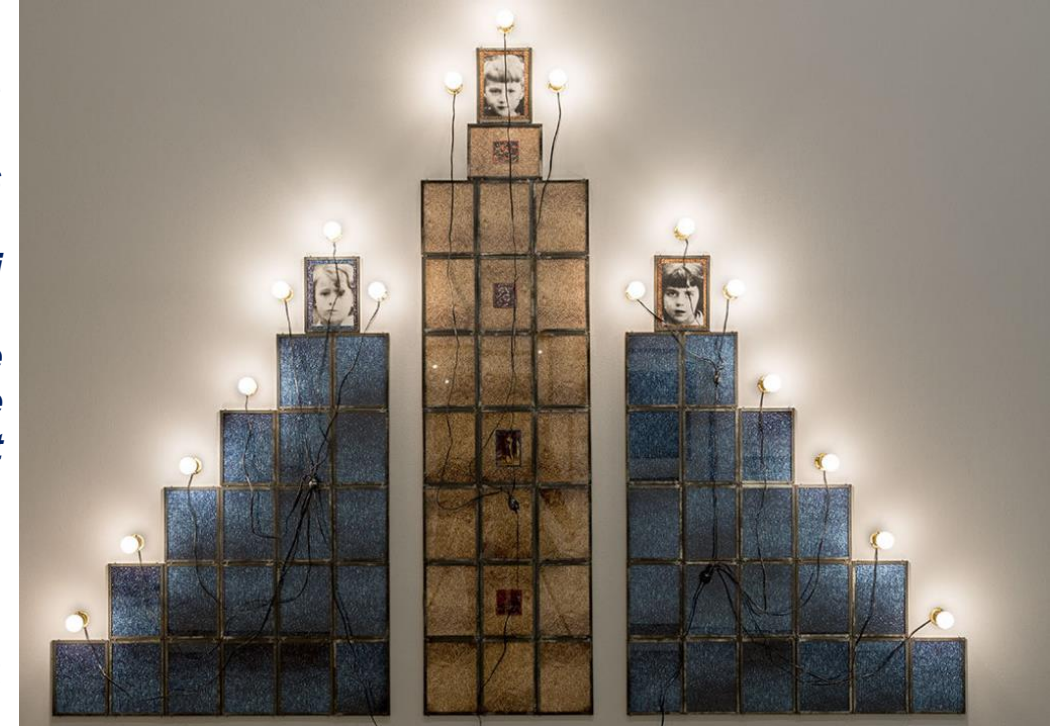
Questionner des œuvres et des démarches

Documenter et augmenter la mémoire collective et individuelle

Dans son acharnement à se saisir de la vie et à **lutter contre l'oubli**, l'artiste Christian Boltanski a élaboré entre 1985 et 1989 une série de *Monuments* inspirée des architectures religieuses primitives (pyramide, mastaba, autels ou stèles). Autant d'installations murales confectionnées à partir d'éléments anciens trouvés dans son atelier : **des cadres métalliques entourant des photographies couleur de papiers brillants de Noël, des portraits noir et blanc d'élèves issus de photographies de classe et agrandis, des lampes électriques de faible intensité dont les fils noirs**. Cette installation marque un tournant dans son œuvre : « *Plusieurs déterminations essentielles du travail à venir se fixent à ce moment : la célébration du souvenir, l'espace conçu comme un théâtre total, une conception liturgique de l'œuvre qui organise le parcours du visiteur, enfin la prédilection des lieux non muséaux, chargés d'histoire, souvent religieux, qui place le spectateur dans un état de réceptivité directe de l'émotion [...] La dimension religieuse attachée à l'idée de célébration de l'humain, et la question de la mort et de la commémoration, vont très vite introduire le souvenir de la Shoah* [dont son père est un survivant NDLR] », écrivait Catherine Grenier en 2011 dans une monographie sur l'artiste (éditions Flammarion).

Les *Monuments* sont le prélude d'une série d'œuvres de mémoire permettant à cet homme pudique d'évoquer cet événement par le biais d'images volontairement éloignées de la Shoah, depuis les *Archives* en 1987 jusqu'aux *Suisses morts* en 1990-1991.

Ainsi « *l'artiste peut donner forme à l'irreprésentable, le sentiment de la perte de l'humanité* », poursuit Catherine Grenier.



Christian BOLTANSKI (1944-2021), *Monument*, 1985, 65 photographies noir et blanc et couleur, 17 lampes électriques, variateur et câbles électriques, 183 x 238 cm, Nîmes, le carré d'art, musée d'art contemporain

Questionner des œuvres et des démarches

Augmenter le réel par la lacune

Depuis le milieu des années 1990, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige élaborent une **œuvre riche et multiforme qui embrasse les champs de la photographie, des arts plastiques, du cinéma de fiction et du documentaire**. En 2008, ils ont présenté au Festival de Cannes *Je veux voir*, un long-métrage de fiction avec Catherine Deneuve et Rabih Mroué ; en mai 2013, ils ont sorti le film documentaire *The Lebanese Rocket Society : l'étrange histoire de l'aventure spatiale libanaise*. Leur approche multiple de la création donne naissance à une esthétique singulière où **les questions du visible et du caché, des relations entre la fiction et la réalité tiennent une place primordiale**. Le processus d'enquête et de mise au jour, les représentations de données historiques, culturelles et politiques sont au cœur de leur démarche. Ils expliquent : « *Tout notre travail se fonde à la frontière d'un réel où se pose continuellement la question du territoire, de sa délimitation (celui de l'art, celui de la vie personnelle), la question du corps social et du corps individuel dans une société communautaire, dans un temps où il est de plus en plus difficile de se poser en individu vecteur de la pensée et de la possible opposition, de dire "je", de dire "je suis cet être-là avec ses contradictions ; je suis là et, plus encore qu'un individu, je suis un sujet politique singulier* ».

Ici, ces artistes font face à l'absence de documents et aux récits souvent tronqués ou partiels de l'histoire de Beyrouth. Avec cette œuvre, ils proposent au spectateur de retirer et **d'éparpiller 3 000 fragments d'une photographie aérienne de la ville pour créer une image lentement menacée de disparition**.



Joana HADJITHOMAS (1969-) et Khalil JOREIGE (1969-), ***Le cercle des confusions**, 1997*, photographie couleur composée par 3000 fragments tamponnés, numérotés et collés sur miroir, 400 x 300 cm, Galerie Xippas, Paris.

Questionner des œuvres et des démarches

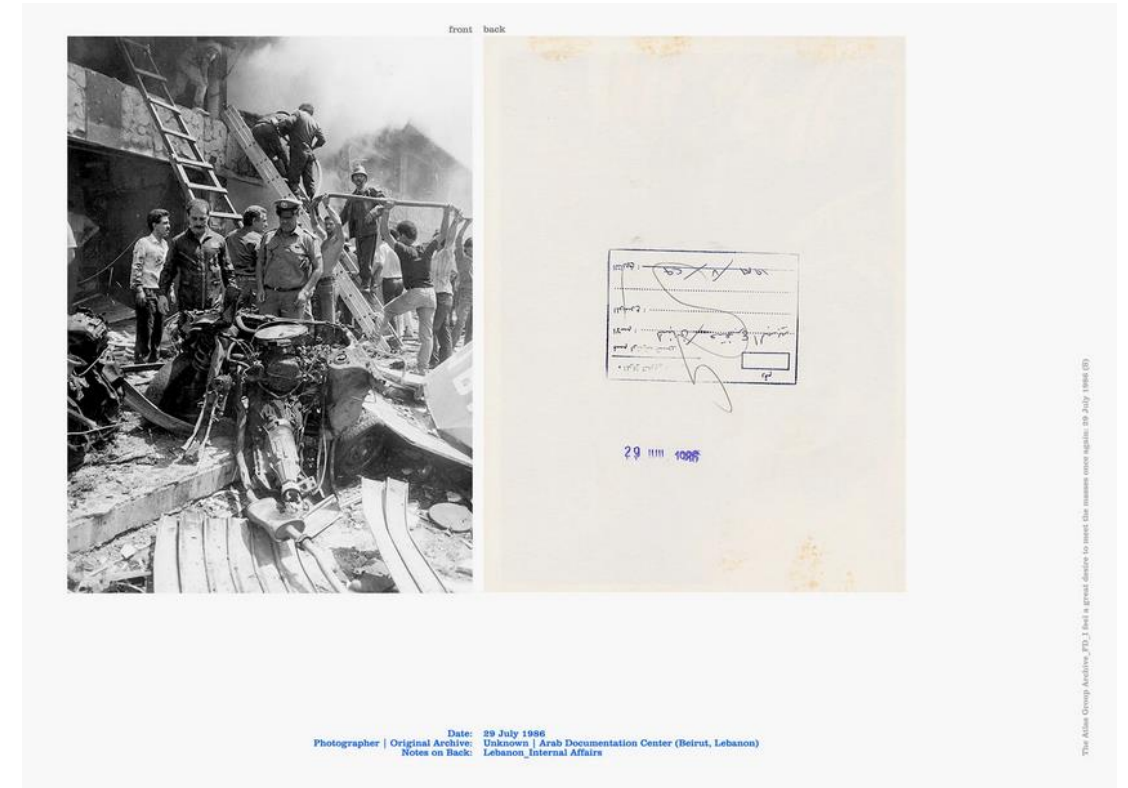
Augmenter le réel par la lacune

Walid RAAD et l'Atlas Group (1989-2004)

On peut voir dans la démarche de Walid Raad, artiste libanais aujourd'hui installé entre Beyrouth et New York, de nombreuses accointances avec ces **artistes chercheurs, à la frontière entre historiographie, archéologie, sociologie et anthropologie, ceux qui tentent de réécrire l'histoire, d'en offrir une version alternative, par l'exhumation d'informations et de documents oubliés, négligés ou mal interprétés.** Toutefois, une seconde lecture dévoile un processus de travail extrêmement précis et bien plus complexe.

Walid Raad mêle à ses investigations et recherches une pratique du *storytelling*, de la mise en récit, qui donne toute sa singularité à son œuvre. Son projet le plus connu, intitulé *The Atlas Group* (1989-2004), **revient sur l'histoire tourmentée de son pays d'origine, le Liban.** Cette archive, accumulée au fil des années et désormais achevée, même s'il se réserve le droit d'y adjoindre sporadiquement de nouveaux éléments, explore les dimensions sociales, politiques, psychologiques et esthétiques des guerres au Liban.

<https://www.walidraad.com/>



Walid RAAD (1967 -), *My neck is thinner than a hair*, 2001, recueil autour de la recherche sur l'utilisation de 3 641 voitures piégées lors des guerres du Liban de 1975 à 1990, 49 des centaines de photographies produites par des photojournalistes et trouvées par Walid Raad dans les archives du Centre de recherche An-Nahar (Beyrouth, Liban) et du Centre de documentation arabe (Beyrouth, Liban).
<https://www.theatlasgroup1989.org/neck>

Questionner des œuvres et des démarches

Augmenter le réel par la lacune

Walid RAAD et l'Atlas Group (1989-2004)

The Atlas Group se veut également une réflexion sur le statut même des documents compilés et sur la transmission de l'Histoire, la manière dont celle-ci peut parfois être manipulée et l'impossibilité d'un récit unique, définitif.

Balayons d'emblée la dichotomie fiction / réalité, maintes fois évoquée au sujet de l'Atlas Group, puisque Walid Raad lui-même n'a jamais caché l'inclusion d'éléments totalement inventés dans ses installations, notamment à travers le faux archiviste et historien nommé Dr Fakhouri.

Il s'est emparé de ce procédé pour capter l'attention du regardeur, attiser sa curiosité pour qu'il se renseigne sur la provenance de ce qui lui est donné à voir, les modalités de dévoilement des informations qui lui parviennent. **Si les documents de l'Atlas Group ne reflètent pas toujours fidèlement la réalité, c'est bien qu'elle est elle-même suspecte et qu'il n'existe de fait pas une seule version de l'Histoire. En jouant du spectaculaire et de notre propension à l'empathie – chaque série est accompagnée d'un texte qui la contextualise et nous indique sa source –, il parvient à modifier sensiblement notre manière d'aborder ces documents et nous entraîne à rester vigilants au flux permanent d'information.**



Walid RAAD (1967 -), *We can make rain but no one came to ask*, 2004, video.

La bande vidéo imagine une collaboration entre Yussef Bitar, l'enquêteur en chef de l'État libanais sur toutes les détonations de voitures piégées, et Georges Semerdjian, un photojournaliste et vidéaste respecté et intrépide qui, jusqu'à sa mort violente en 1990, a fait la chronique inlassable des guerres libanaises des trois dernières décennies. La bande vidéo se concentre sur des diagrammes, des notes, des bandes vidéo et des photographies produits par Bitar et Semerdjian à propos d'une détonation dans le quartier Furn Ech Chubak de Beyrouth le 21 janvier 1986.

Questionner des œuvres et des démarches

Documenter et augmenter le réel

L'œuvre de Sophie Calle se fonde sur la constitution d'archives autour d'« histoires vraies » mais le travail de **mise en scène** et d'écriture permet de nous projeter dans une fiction et une **mythologie personnelle**.

la méthode de l'artiste qui consiste à créer des situations, à construire ses propres rituels et règles du jeu dans le but de rendre sa vie aussi intéressante que son art.

Fondé sur des histoires autobiographiques ou ayant eu lieu, le travail de Sophie Calle conjugue texte et photographie dans un style à la fois conceptuel et saturé d'affect qui tranche sur l'atmosphère de l'époque.

filatures d'inconnus, jeux, rituels et cérémonies, voyages, ou encore travaux sur l'absence et la disparition, sont autant de situations pour lesquelles l'artiste invente une règle du jeu, et crée des œuvres qui mêlent texte et photographie.

Pour *L'Hôtel*, elle parvient à obtenir une place de femme de chambre durant 3 semaines, dans un hôtel vénitien. Pendant trois semaines, elle examine les traces du sommeil et de l'intimité de ses occupants. **Photographies et rapports d'enquête sont associés pour tenter de définir ce sentiment d'ambivalence, entre dévoilement et impossibilité de saisir l'essence de l'autre.**



Sophie CALLE (1953-), *L'hôtel*, 1981, série de 5 panneaux, photographies et textes, épreuves gélatino-argentiques, chaque panneau : 102 x 142 cm ; texte de présentation encadré : 14 x 24,5 cm. vue de l'exposition au centre Pompidou, Paris. Et focus sur **Room 28**

Questionner des œuvres et des démarches

Augmenter le réel

Harun Farocki se réfère à l'histoire du cinéma comme dispositif de mise en image. Il s'intéresse au cinéma comme praxis sociopolitique et comme langage permettant de montrer le monde et la manière dont il fonctionne à travers la « machine » cinéma. Son œuvre, en plus de 90 films, incorpore une multiplicité de moyens d'expression (photographie, dessin, image documentaire) et analyse les convergences de la guerre, de l'économie et de la politique à l'intérieur de l'espace social. Depuis les années 1990, il réalise des bandes et des installations vidéo qui parlent de la fabrication et du traitement des images dans les médias et les institutions. Associé au développement d'une rhétorique de l'image, le travail du cinéaste invite à s'émanciper de la signification, du discours et de l'usage dominant qu'on leur attribue. Par une approche anti-pédagogique, le cinéaste ne cherche pas à apposer un sens fixe et unique aux images qu'il livre, il nous amène à les considérer pour que l'on s'interroge à notre tour à propos de leur fonction, de leur signification, et des potentiels détournements que l'on pourrait leur projeter. En 2006, il s'est emparé de la finale de la Coupe du monde en proposant 12 pistes montrant la finale. Chaque piste offre un aperçu singulier de la finale, sur le terrain comme en dehors. Outre les images fournies par la fédération internationale de football (la FIFA), Farocki a également choisi de projeter des éléments statistiques en lien avec le jeu (comme des diagrammes de mouvement ou de déplacement de certains joueurs), des images de vidéosurveillance de ce qui se déroule à l'intérieur du stade, ou encore un plan fixe du stade vu de l'extérieur durant toute la durée du match. Il nous renseigne sur une transformation du comportement des joueurs dans le football actuel, comme si cette lisibilité technique accrue avait un effet direct sur l'expérience du jeu, scellant le nouage entre les dispositifs visuels et l'expression corporelle qui intéresse tant Farocki.



Harun FAROCKI (1944-2014), *Deep play* (Jeu profond), 2006. Installation vidéo de 12 écrans, vues inédites de caméras de surveillance, d'ordinateurs et de simulateurs sur la coupe du monde de football entre France et Italie (2006). Vue de l'exposition au Life de Saint Nazaire (Loire Atlantique). En vidéo : <https://vimeo.com/413615212>

Questionner des œuvres et des démarches

Augmenter le réel par la lacune

À l'occasion des 30 ans de la Pyramide du Louvre, JR crée une œuvre collaborative à l'échelle de la cour Napoléon. Trois ans après avoir fait disparaître la Pyramide, il la révèle sous un nouveau jour en réalisant **un trompe l'œil par un collage gigantesque**, grâce à l'aide de 400 bénévoles !


En 2019 à Paris, il installait avec l'aide de 400 bénévoles un immense collage en papier sur le sol de la cour Napoléon du Louvre, tout autour de la pyramide en verre de Pei, offrant de loin et sous un certain angle une spectaculaire **anamorphose**. En 2016, il s'était déjà attaqué à ce monument en recouvrant sa surface d'une reproduction en trompe-l'œil de la façade du Louvre, ce qui avait eu pour effet de masquer le célèbre polyèdre !

Ici, l'anamorphose accentue la construction souterraine qui donne accès au musée et simule une forme d'archéologie qui n'a pas lieu d'être mais qui fait echo aux collections du plus célèbre des musées.

Ce projet parle également de présence et d'absence, du réel et de la mémoire, du transitoire.



JR (1983 -), ***Le secret de la Grande Pyramide***, 2019, installation participative du 26 au 31 mars 2019, collage photographique, 17 000 m2 dans la Cour Napoléon, auquel 400 volontaires ont contribué. Pyramide du Louvre, Paris, France
<https://www.jr-art.net/fr/news/4>

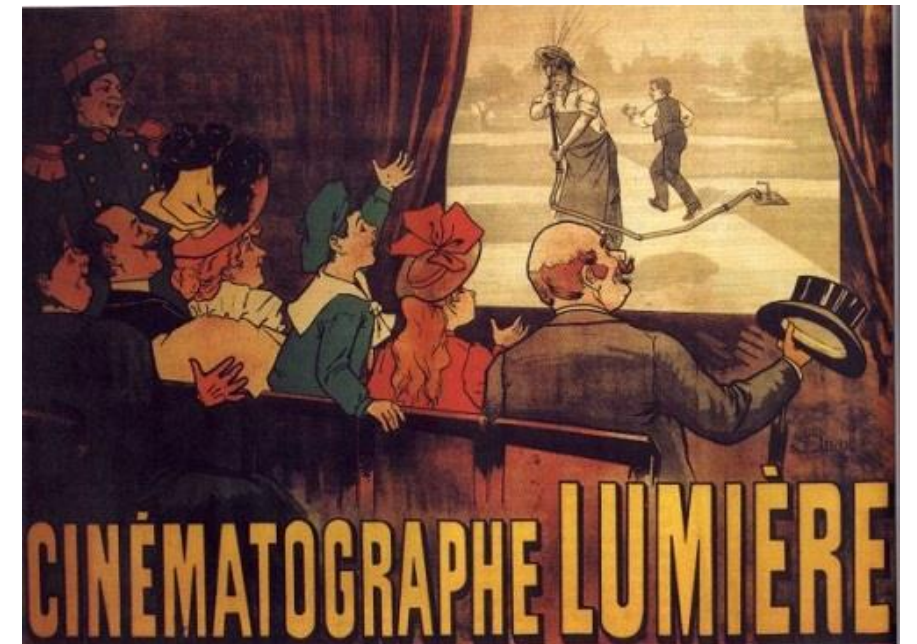
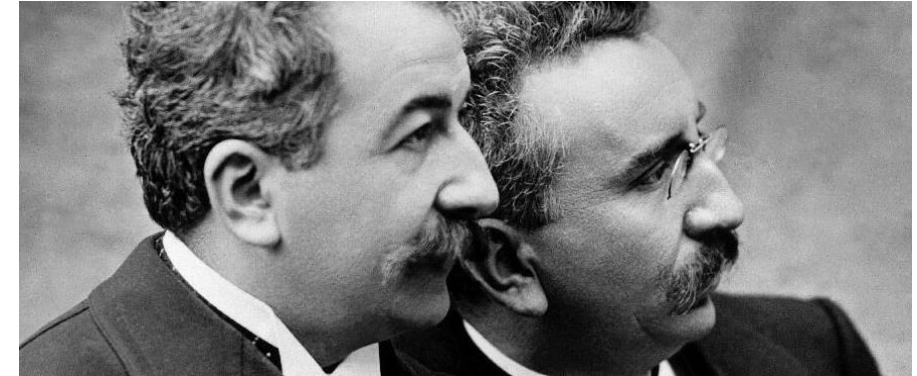


LE CINEMA
un medium privilégié pour augmenter le réel
et nous faire rentrer dans une fiction

Documenter le réel en mouvement

En 1895 les Frères Lumière apporte un élan déterminant à cet objectif en reproduisant le mouvement de la vie. Dépassant le dessin, la peinture, la sculpture et la photographie, immobiles par nature, le cinéma ouvre un spectre nouveau de lecture du monde. **Désormais le cinéma peut documenter le réel dans sa temporalité et son rythme, il peut s'enregistrer et se lire en différé, il s'affranchit des frontières physiques et devient nomade.**

Lorsque Louis Lumière entreprend ses recherches, d'autres appareils reproduisant le mouvement de l'image existent déjà. Il analyse les qualités et les défauts de chacun des systèmes proposés pour concevoir son Cinématographe. **Louis Lumière fabrique un outil maniable puisque le Cinématographe permet à la fois de prendre des images, de les développer et de les projeter dans une salle obscure, sur grand écran.** Le 30 mars 1895, les deux frères déposent le brevet de leur invention et donnent alors le nom de « **cinématographe** » à l'appareil. Durant l'été 1895, Louis met la touche finale au fonctionnement de l'appareil en réalisant de nombreux tournages à La Ciotat.



Documenter le réel en mouvement

La première projection payante du Cinéma-tographe Georges e a lieu le 28 décembre 1895 au Salon Indien du Grand Café, à Paris, devant 33 spectateurs, dont **Méliès**. Le programme propose ce jour-là dix films d'1 minute dont ***La sortie de l'Usine*** Lumière à Lyon, ***La Pêche aux poissons rouges***, ***L'Arroseur arrosé***, ***Le Repas de bébé***, ***La Mer (Baignade en mer)***. L'enthousiasme des spectateurs est tel que bientôt des files d'attente se pressent devant cette nouvelle attraction. Pour développer son exploitation, la famille Lumière fait appel à des opérateurs qui partent tourner des images dans le monde entier.

Contrairement aux idées reçues, le film ***L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat***, ne fut projeté que lors de la 2ème séance. Si *La sortie des usines Lumière* à Lyon constitue incontestablement le premier film de Louis Lumière, parmi les 20 premiers films de l'histoire du cinéma, la moitié a été tournée à La Ciotat durant l'été-automne 1895. **Le plus célèbre est évidemment *Le train entrant en gare de La Ciotat*, qui relate l'arrivée dans la petite gare du train en provenance de Marseille, avec parmi les voyageurs Joséphine Lumière, mère des inventeurs, et Suzanne, fille de Louis. Le monstre de fer surgissant de l'écran est une image qui a frappé le public de l'époque et fait dire à Franju qu'il s'agissait du « premier film d'épouvante ».**



Louis et Auguste LUMIERE (1864-1948) (1862-1954), *La sortie de l'usine*, 1895, vidéo de 45 secondes sur pellicule 35mm



Louis et Auguste LUMIERE (1864-1948) (1862-1954), *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895, vidéo de 50 secondes sur pellicule 35mm

Documenter le réel en mouvement



Louis et Auguste LUMIERE (1864-1948) (1862-1954), *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, **1895**, vidéo de 50 secondes sur pellicule 35mm

<https://youtu.be/v6i3uccnZhQ>

Documenter le réel en mouvement



Louis et Auguste LUMIERE (1864-1948) (1862-1954), *La sortie de l'usine*, 1895, vidéo de 45 secondes sur pellicule 35mm

<https://youtu.be/ch85QD6Uhkl>

Dépasser le réel et entrer dans la fiction

Mais cette trajectoire adossée aux évolutions techniques se scinde et vient telle une opération de marcottage offrir une nature nouvelle à ce monde sous l'emprise de nos cinq sens. Comme dans *La Rose Pourpre du Caire* de Woody ALLEN, réalisé en 1985, **le personnage de Tom Baxter s'affranchit de l'écran pour rejoindre la spectatrice Cécilia dans la salle de cinéma et troubler assurément le rapport au réel. Cette falsification nous invite à penser ou à nous faire notre propre cinéma, animé par le désir d'entrelacer les perceptions du réel documenté ou augmenté.**



Woody ALLEN (1935-), *La rose pourpre du Caire*, 1985, film en couleurs, 85 min.



<https://youtu.be/GwL5XmOF8T8>

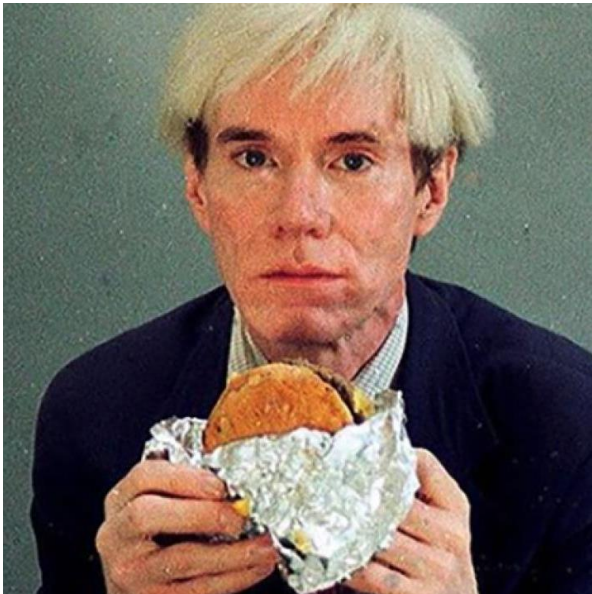
Dupliquer le réel sans prisme

Au travers d'une multitude d'approches pouvant paraître hétérogènes, le cinéma documentaire confirme sa vocation à représenter le réel.

L'observation directe implique une capture sur le vif de la réalité sans intervention visible du réalisateur, garantissant ainsi une neutralité objective.

Les cinéastes adoptent une approche dépassionnée durant laquelle ils filment des événements tels qu'ils se produisent, sans interview ni narrations intrusives.

Andy Warhol accomplit en 1982 sa **performance** intitulée *Eating a Hamburger* durant laquelle la caméra reste figée, dans un face à face exempt de sensibilité scénaristique, plaçant le spectateur captif dans une lecture directe du réel documenté.



Andy WARHOL (1928-1987), *Eating a Hamburger*, 1982. Extrait du film *66 Scenes from America* de Jorgen LETH (1937-)



<https://youtu.be/H-t-lxJctVM>

Le film documentaire

Les documentaristes intègrent fréquemment des interviews pour recueillir des témoignages directs des personnes concernées. **L'impact de la voix des personnages et/ou des bruits humanise plus encore l'événement ou le phénomène étudié.**

Raymond DEPARDON, en plus de ces photographies, fait partie des réalisateurs de films documentaires.

***The Fog of War* d'Errol MORRIS, 2003, est construit sur la juxtaposition des interviews et des archives sonores du secrétaire d'Etat à la défense Robert McNamara ou comme le monumental *Shoah* de Claude LANZMANN de 1985, qui combine dans un souci de véracité inattaquable les contributions des survivants et témoins du génocide.**

Au-delà de l'exploration des archives, le film documentaire se caractérise par une dimension sensible provoquée par les interviews qui permettent de rentrer dans des archives plus intimes.



Claud LANZMANN (1925-2018),
***Shoah*, 2003**, film documentaire de
570 min.
<https://youtu.be/x8OXhk0fEzc>



Errol MORRIS (1948-), *Fog of War*, 2003, film documentaire de
107 min.
https://youtu.be/2IH_ugWd2EE

Le film animé documentaire

Témoigner autrement

Plus singulièrement, certains documentaires utilisent **la mise en scène** et **la reconstitution** pour **illustrer des événements passés** ou **des situations hypothétiques**. Cela peut aider à visualiser des aspects de la réalité qui ne peuvent pas être filmés directement.

Valse avec Bachir d'Ari Folman est une délégation de la représentation douloureuse, ou l'ineffable nécessite un rapport au réel filtré par le film d'animation.



Ari FOLMAN (1962-), *Valse avec Bachir*, 2008, documentaire d'animation autobiographique, 90 min.
<https://youtu.be/93ES0iBnn4M>

Le film documentaire

Usage de l'archive pour le partage de l'intime

L'utilisation de séquences d'archives permet de documenter des événements pour lesquels le cinéaste n'a pas pu être présent. Les films peuvent ainsi intégrer des images d'actualités, des photos ou des enregistrements audio parfois issus des films familiaux. *Amy* d'Asif Kapadia, 2015, film documentaire sur la chanteuse Amy Winehouse reconstitue au travers de l'addition des sources documentaires amateurs et souvent sans engagement plastique ni préoccupation esthétique, la trajectoire tragique de la chanteuse.



Asif KAPADIA (1972-), *Amy*, 2015, film documentaire de 128 min., à propos de la vie d'Amy Winehouse
https://www.youtube.com/watch?v=tE_OnxmqSc0

Le film expérimental

La stratégie du montage pour augmenter le réel et raconter

Pour autant, la présence quasi inévitable de montage joue un rôle crucial dans la façon dont le documentaire raconte une histoire. Inclure ou exclure des plans ou des séquences, choisir l'ordre des scènes et le rythme du montage, influencent fortement la perception du réel. *L'homme à la caméra* de Dziga VERTOV, 1929, est l'exemple même de ce désir des cinéastes à construire une lecture du réel au travers des rythmes du montage et des cohabitations de plans générateurs exponentiels de sens. Vertov était convaincu que la technologie cinématographique moderne était capable de capturer les processus qui restaient en dehors du champ de la vision humaine. Il voyait dans le montage et le « brassage » rythmique des images filmées un outil d'analyse approfondie de la réalité quotidienne.

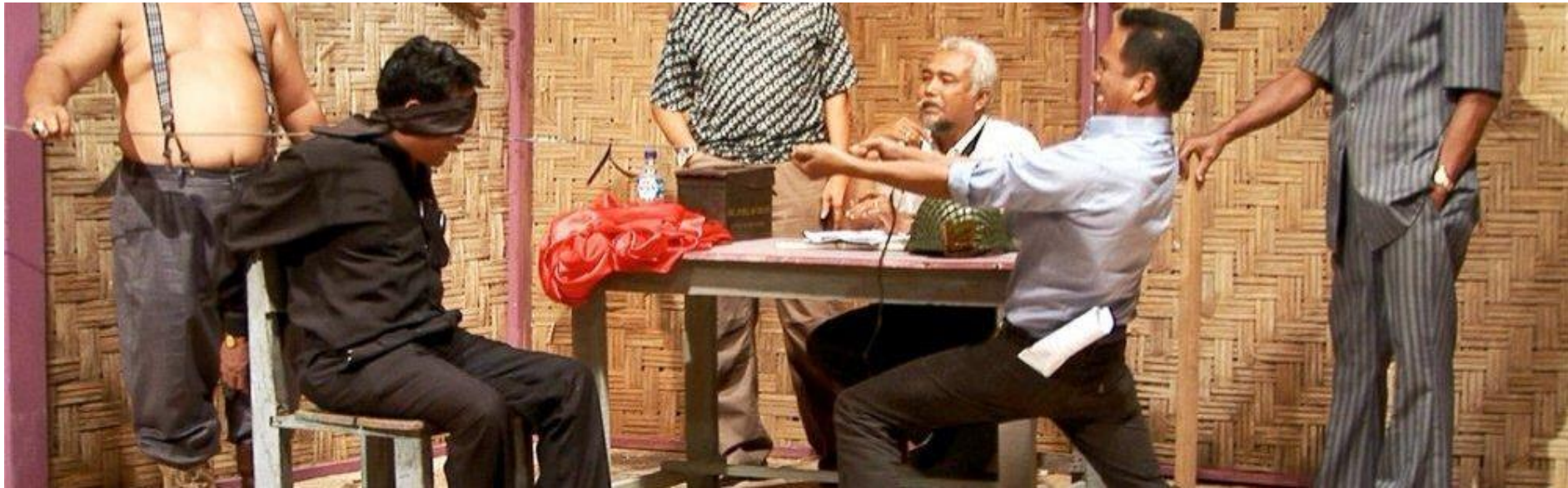


Dziga VERTOV (1896-1954), *L'homme à la caméra*, 1929, film expérimental de 80 min.
<https://youtu.be/UmRrscO7cZc>

Le film documentaire experimental

Le risqué de l'hybridation

Les documentaires expérimentaux mélangent souvent des éléments fictionnels et réels pour explorer des vérités plus enfouies ou subjectives. Ces films remettent en question les frontières traditionnelles entre documentaire et fiction. Dans *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer de 2012, relatant des assassinats de masse en Indonésie, le réalisateur demande à des bourreaux de reconstituer les tueries pour les caméras, dans lesquels ils évoquent leurs souvenirs et leurs sentiments. **Les scènes sont reproduites dans le style de leurs films favoris : film de gangster, western et film musical.** Plusieurs admettent néanmoins, devant la caméra, qu'ils ont mal agi. D'autres s'inquiètent plutôt des conséquences du film sur leur image publique. **Ces réactions montrant bien que l'évocation du réel, même travestie, peut être perçu comme un aveu dont la véracité n'est plus à démontrer.**



Joshua OPPENHEIMER (1974-), *The Act of killing*, 2012, film de 122 min.

L'enrichissement de la réalité

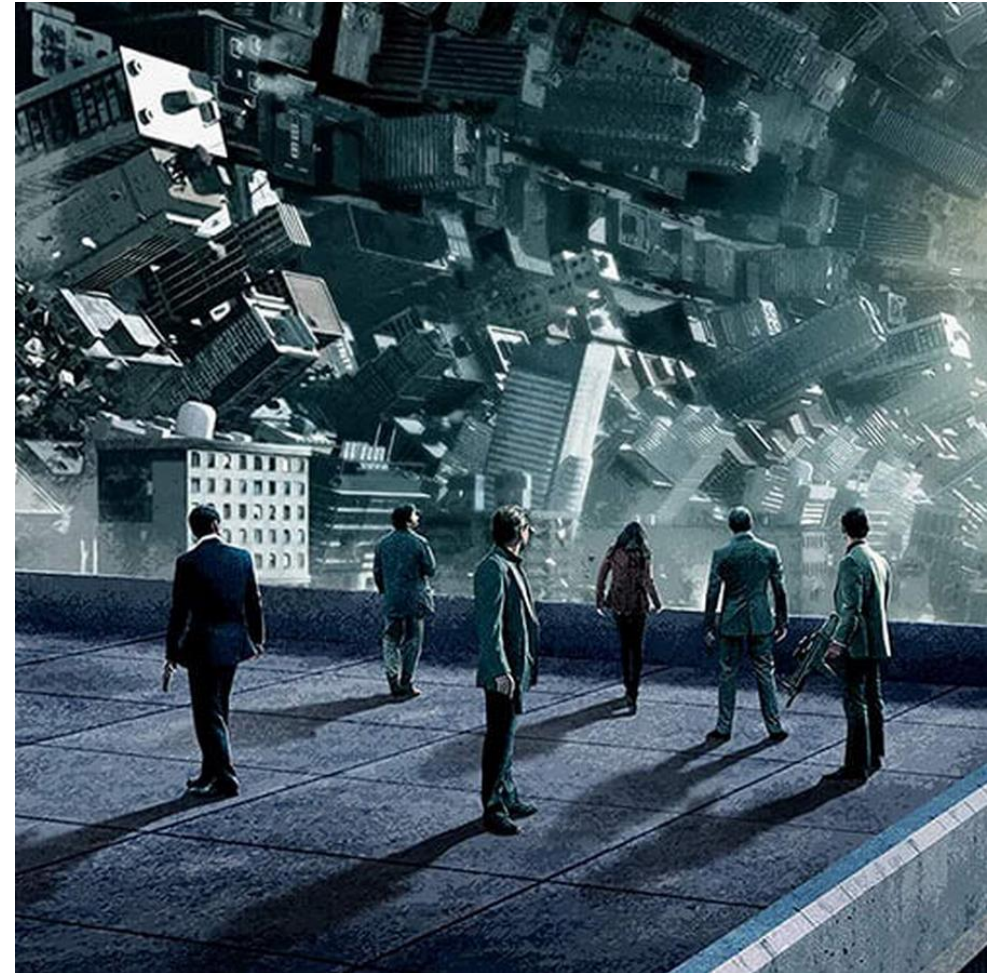
Wes ANDERSON comme **Pedro ALMODOVAR** sont des réalisateurs qui travaillent des éléments de la réalité pour en accentuer certains aspects, **ajouter une dimension esthétique ou dramatique**, et ainsi créer une expérience visuelle et émotionnelle plus intense pour le spectateur. Cette stylisation, particulièrement perceptible dans le film *Pauvres Créatures* réalisé par Yorgos Lanthimos en 2023, marque par sa combinaison singulière de couleurs et de formes spécifiques, une vision amplifiée et distincte de la réalité.



Les points de vue et effets spéciaux pour augmenter et inventer le réel

Dans un registre devenu désormais récurrent, les effets spéciaux et les images de synthèse permettent de créer des éléments visuels qui n'existent pas dans la réalité ou d'amplifier des éléments réels. *Inception* de Christopher Nolan est un jalon cinématographique, témoin de la manipulation spectaculaire du réel et de sa distorsion. *Indiana Jones et le Cadran de la destinée*, réalisé par James Mangold en 2023, vient ajouter aux troubles puisque l'usage des outils numériques vient se glisser subrepticement dans la captation du réel, passager clandestin de l'image qui nous est proposée.

Le cinéma permet également aux réalisateurs de présenter des perspectives et des points de vue uniques, souvent invisibles ou inaccessibles dans la réalité quotidienne. Cela peut inclure des prises de vue spectaculaires ou inhabituelles, comme les vues aériennes de drones ou les plongées sous-marines profondes, qui offrent des visions du monde rarement vues. Cette deshumanisation du paysage perçu par un déport de notre capacité à voir est largement utilisé dans le cinéma contemporain.



Christopher NOLAN (1970-), *Inception*, 2010, film de 148 min.
<https://www.youtube.com/watch?v=CPTlglLtna8>

augmenter le réel et la musique par le son

Au-delà de la seule image, la sculpture d'un univers complexe avec **l'ajout de musique et d'effets sonores peut considérablement enrichir l'expérience cinématographique.**

Exhausteur d'émotions, générateur d'ambiance particulière, le cinéma a parfaitement saisi le potentiel sonore du réel dépassé. L'emblématique scène de la douche dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock de 1960, est un travail de dentelle entre le visuel et le son, jouant des bruits réels et d'une musique anxiogène, auxquels s'adosse une saccade de plans dynamiques, générant une surréalité crédible.



Alfred HITCHCOCK (1899-1980), *Pyschose*, 1960, film en noir et blanc, 109 min.
<https://youtu.be/dPGRy12-N4M>

la réalité virtuelle

Donner à voir autrement

Notes on Blindness de James Spinney et Pete Middleton, utilise **la réalité virtuelle** pour recréer l'expérience sensorielle d'une personne perdant la vue. onçu comme un journal poétique, ce documentaire raconte l'entrée dans la cécité d'un quadragénaire : John Hull, écrivain et théologien australien installé en Angleterre. Ce penseur disparu en 2015 avait consigné sur des cassettes audio les bouleversements provoqués par la perte de la vue et les perceptions nouvelles qui en découlaient. Etayé par ces enregistrements, ce film intimiste explore le tissu sensoriel et mental d'un non-voyant, en proie au basculement dans le monde des ombres.

Ainsi le **cinéma questionne sa propre existence au travers d'un voyage dans un monde au-delà de la vision et offre au spectateur une expérience narrative de réalité virtuelle qui l'immerge dans les conséquences d'une cécité temporaire.**



James SPINNEY, Peter MIDDLETON, *Notes on Blindness*, 2015,
film documentaire, 90 min.

<https://youtu.be/0LoOWpWHMQw>

<https://www.dailymotion.com/video/x6gaiyz>

En conclusion

Ainsi, le cinéma possède une capacité unique à augmenter le réel, que ce soit par l'usage d'effets visuels, la structure narrative ou l'univers sonore.

Cette augmentation du réel permet non seulement d'enrichir l'expérience cinématographique, mais aussi d'offrir de nouvelles façons de voir et de comprendre le monde. En repoussant les limites de la réalité quotidienne, le cinéma éveille l'imaginaire, suscite des émotions profondes, et provoque des réflexions sur notre propre perception du réel.

Bibliographie / Sitographie

- **BAQUÉ Dominique**, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, éditions du Regard, 1998.
- **BARTHES Roland**, *La chambre claire – note sur le photographique*, Paris, éd. Cahiers du cinéma Gallimard/Seuil, 1980.
- **BÉNICHOU Anne**, *Ouvrir le document : enjeux et pratique de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, éd. Presses du Réel, 2010.
- **BENJAMIN Walter**, *Œuvres II, Petite histoire de la photographie*, Paris, éd. Gallimard, (1972), 2000.
- **CHEVRIER Jean-François**, *Entre les Beaux-Arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.
- **CHEVRIER Jean-François**, *Des faits et des gestes : le parti pris du document 2*, « Documents de culture, documents d'expérience », Paris, éd. Seuil/EHESS, Communications, n°79, 2006.
- **CRICQUI Jean-Pierre** (sous la direction), *L'image-document, entre réalité et fiction*, Paris, Marseille, éd. Images en Manœuvres, les Carnets du BAL, 2010.
- **DELAVRAUX Céline**, *Hyperréalisme, quand l'art dépasse la réalité*, éd. Evergreen, 2010.
- **DELPEUX Sophie**, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris, éd. Textuel, 2010.
- **DELVAUX Vincent**, *Hyperrealism Sculpture. Ceci n'est pas un corps*, éd. Tempora, 2019.
- **DERRIDA**, *Trace et archive, image et art*, collège iconique, Institut national de l'audiovisuel, (entretien de François Soulages) INA, 25 juin 2002.
- **DERRIDA Jacques**, *Mal d'archive*, Paris, éd. Galilée, 1995.
- **DIDI-HUBERMAN, Georges**, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- **DIDI-HUBERMAN, Georges**, *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme*, Paris, Minuit, colle « Critique », 2000.

Bibliographie / Sitographie

- FONTCUBERTA Joan, *Le baiser de Judas, Photographie et vérité*, éd. Actes Sud, 2005.
- FOREST Fred, *Art et internet*, éd. Broché, 2008.
- FOURMENTRAUX Jean-Paul, *Art et internet : les nouvelles figures de la création*, éd. CNRS, 2010.
- KRAUSS Rosalind, *Le photographique, pour une théorie des écarts*, éd. Macula, 1990.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture, t. 1 : Dans l'intimité des œuvres, t. 2 : Dans le secret des ateliers*, Larousse, coll. « Comprendre, reconnaître », 2002 et 2005 [rééd. 2012].
- MANOVITCH Lev, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, éd. Les presses du réel, 2010.
- MOEGLIN-DELACROIX Anne, *Regarder, raconter, penser, conserver. Quatre parcours du livre d'artiste des années soixante à nos jours*, Mantoue Casa del Mantegna, éd. Corraini, 2004.
- MORIZOT Jacques, *Interfaces : texte et image, pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*, éd. Presses universitaires de Rennes, 2023.
- POINSOT Jean-Marc, Leeman Richard, Le Denmat Marie-Raphaële, ROSSIGNOL Emmanuelle, MOKHTARI Sylvie, LE POUPN Laurence, JOUDOUX Dominique (sous la direction), *Les artistes contemporains et l'archive, Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Rennes, éd. Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- POISSANT Louise, *Esthétique des arts médiatiques, interfaces et sensorialité*, éd. Broché, 2003.
- RANCIERE Jacques, *Le destin des images*, Paris, éd. La Fabrique, 2003.
- RANCIERE Jacques, *l'image intolérable, Le spectateur émancipé*, Paris, éd. La Fabrique, 2008.
- REVEYRON Nicolas, *Au moyen-âge on ne savait pas représenter la réalité, idée reçue sur l'art roman*, éd. Le cavalier bleu, 2021.
- SCHNEIDER Pierre, *Brancusi et la photographie*, Paris, éd. Hazan, 2007.

Bibliographie / Sitographie

Sitographie générale :

- Archives de la critique d'art** : <http://www.archivesdelacritiquedart.org/>
- Documents d'artistes** : <http://www.documentsdartistes.org/index.php>
- Videomuseum** : <http://www.videomuseum.fr/index.php#>
- Gerhard Richter Atlas** : <http://www.gerhard-richter.com/>
- The Atlas Group Archive** : <http://www.theatlasgroup.org/>
- Time Capsule 21 Andy Warhol** : <http://www.warhol.org/tc21/>
- Ubu** : <http://www.ubu.com/>
- Uyio, étude de l'archivage des arts hypermédiatiques**: <http://uyio.nt2.uqam.ca/>

Bibliographie / Sitographie

Sitographie sur la photographie :

- Glossaire de la photographie** sur le site de la BNF : <https://www.bnf.fr/fr/ressources-saison-photographique-la-bnf-2023-2024>
- Portfolio de la BNF** sur la photographie : <https://images.bnf.fr/#/home/portfolio-33/1>
- Le Portail culturel de Google** consacré à la photographie : <https://artsandculture.google.com/entity/m068jd?categoryId=medium>
- Les dossiers du Grand Palais** : <https://www.grandpalais.fr/fr/magazine> indiquez photographie dans le moteur de recherche.
- BNF Photographes-Photographie** de 1839 à 1940 : <https://gallica.bnf.fr/html/und/images/photographes-et-photographie-1839-1940?mode=desktop>
- BNF Galerie de la photographie** : <http://expositions.bnf.fr/index.php>
 - Objets dans objectifs : <http://expositions.bnf.fr/objets/pedago/00.htm>
 - Des clics et des classes : <http://classes.bnf.fr/clics/cndp/index.htm>
- Les images qui mentent : exposition** à télécharger <https://www.profartspla.site/wordpress/2019/11/07/images-qui-mentent/> (sur <https://www.decryptimages.net/expos-gratuites>)
- Plateforme des Rencontres d'Arles** : <https://observatoire.rencontres-arles.com/>
- Autour de la Nouvelle objectivité** : <https://view.genially.com/6630caf506ffdd001416bc43>
- La mission héliographique** : <https://view.genially.com/664e1355d7d51b001334b148>
- CNRS images : la photographie, entre science et art** : <https://images.cnrs.fr/actualite-scientifique/la-photographie-entre-science-et-art>
- site du musée le Jeu de Paume (Paris)** : <https://jeudepaume.org/>
- Histoire de la photographie en 6 épisodes (1- La naissance de la photo 2- Le temps des expérimentations 3- Le pictorialisme 4- La modernité photographique 5- La photographie de mode)** : https://www.youtube.com/playlist?list=PLymVilgkzGiAUtFIRCpd_ uze43A0CoHTd