



ACADEMIE
DE NANCY-METZ

Liberté
Égalité
Fraternité

LYCÉE

Production de ressources académiques



Arts plastiques / Philosophie
Dossier thématique

« Documenter ou augmenter le réel »



Fabienne Kappler professeure de philosophie et Sébastien Champion, professeur d'arts plastiques, chargé de mission d'inspection

« On peut considérer mon travail comme une tentative obsessionnelle d'appropriation du réel où le corps, au sens large du terme, jouerait un rôle déterminant. » Valérie Belin

« Ecrire n'est pas décrire. Peindre n'est pas dépeindre. La vraisemblance n'est que trompe-l'oeil. »
George Braque



Robert LONGO, *Mur des Lamentations*, 2011, 304.8 x 825.5 cm, fusain sur papier.

Etymologie et perspectives sémantiques

- **Documenter** : fournir des informations sur un fait, un évènement , une production, l'informer par divers supports et procédés.
- **Augmenter** : rendre plus grand, plus important, étendre une possibilité ou faculté.
- **Réel** : ce qui est, qui existe, qui se produit en faits.

Toute œuvre d'art est en soi un document dans le sens où elle peut être considérée comme le témoin d'une époque ou d'un contexte et qu'elle s'imprègne d'une culture spécifique ou résulte d'échanges et de métissages. Elle demeure le miroir de son présent et donc un document historique polysémique.

Dans l'Antiquité grecque, le rapport au réel se définit avant tout par une recherche d'imitation, la *mimésis*, qui vise la ressemblance aux sujets mais peut induire des variations dans la vraisemblance en s'appuyant sur l'imaginaire. Aristote définit deux types de *mimésis* : celle consistant à littéralement imiter la nature et une autre permettant sa stylisation. Ainsi un rapport au réel par la peinture et la sculpture peut-il impliquer la notion d'écart, dès lors que l'imitation s'éloigne de l'exactitude et cet écart peut donc être volontaire.

Les théories des arts de la Renaissance en Occident vont confirmer le rôle de la peinture comme « fenêtre ouverte sur le monde» et la conception de l'artiste renvoie à celui qui sait « bien copier les choses de la nature ». Cependant l'imitation s'appuie avant tout sur des sujets d'ordre religieux ou historique impliquant une grande liberté d'interprétation. Le réel sert de support aux éléments constitutifs de l'œuvre, laquelle déploie un sujet considéré comme vrai mais sans témoin oculaire, ni image qui soient contemporains des faits (en dehors de l'image acheiropoïète du Christ qui, elle-même, est une trace évocatrice). Il faut donc garder à l'esprit que toute image produite n'est pas une captation fidèle du réel mais une tentative de restitution, voire d'imagination jusqu'à l'invention de la photographie.

Cette dernière va constituer une véritable révolution dans la mesure où elle permet d'imprimer le visible sur des supports photosensibles, mais il s'écoule à peine quelques années pour qu'elle soit confrontée à la tentation de la mise en scène ou du simulacre. La crainte des artistes peintres et illustrateurs de se voir concurrencés par une invention qui rendrait obsolète les moyens de représentation traditionnels est dissipée par une nouvelle conception des rôles de l'artiste. On va longtemps reconnaître le talent du peintre ou du dessinateur quand on considère le photographe comme un simple exécutant mécanique, bien que certains photographes soient déjà de véritables créateurs.

Une seconde révolution consiste à intégrer le réel comme constituant de l'œuvre, initiée par les cubistes et l'introduction des papiers collés et autres objets de la vie quotidienne dans les explorations sculpturales. Cette voie ouvre les pratiques vers une totale distanciation de la représentation du réel, au profit de son intégration littérale dans l'oeuvre, tout autant pour ses propriétés plastiques, que pour sa portée sémantique. L'objet ou l'image prélevés deviennent matériaux et peuvent être intégrés, détournés, retouchés, ou encore laissés tels quels pour gagner le statut d'œuvre à part entière, par la seule volonté de l'artiste et du choix du lieu de monstration (ready-made). Le réel s'invite dans la réflexion esthétique pour lui-même et sans être modifié.

Etymologie et perspectives sémantiques

Par le prisme de la diversité des pratiques, les plasticiens contemporains se sont engagés dans des voies permettant une véritable remise en question du réel, instaurant un doute relatif au sujet, ainsi que son « augmentation », par le décalage induit avec le référent et qui interroge le regard.

La question du cadrage photographique permet d'obtenir une dimension irréelle, par le fait de perturber la perception visuelle habituelle. La photographie rapprochée, relayant la question du fond en second plan, ouvre vers de nouvelles images dont les caractéristiques ne sont pas perçues par l'œil humain. Les perspectives, se trouvant parfois abolies par un angle de vue spécifique, créent une dimension visuelle proche de la non figuration. En ce sens, un regard et un outil photographique captent le réel en lui conférant une extension inattendue et perturbante, poétique, humoristique, voire inquiétante.

À la question du *point de vue* vient s'ajouter celles de l'*échelle* et de la disproportion, qui, dès lors qu'elles visent une dimension hyperréaliste confrontent le spectateur à la matérialité d'un réel inexistant et cependant totalement incarné par le fait artistique.

D'autres choix, opérés par certains artistes, octroient à leurs auteurs le statut de collecteurs ou de « catalogueurs » dans l'acte de présenter des œuvres à la fois *une et multiples* et caractérisées par la sélection de sujets récurrents. La démarche induit une sorte d'archivage du réel en vue de documenter le futur.

Enfin, de nombreux artistes instaurent désormais un dialogue subtil entre images et textes, ou encore exposent des simulacres évènementiels, pour inviter le spectateur à entrer dans une nouvelle dimension sensorielle vis-à-vis du réel. La présentation de notices, la mise en résonance avec des articles ou extraits textuels, tout en renforçant le caractère de l'œuvre documentée, confèrent aux documents la valeur de matériau et permettent aussi d'envisager une véritable mise en abyme dans le fait d'«exposer l'exposition ». C'est aussi la réalité vécue de la manifestation artistique qui devient sujet de l'œuvre.

Au regard du questionnement proposé, se dégagent plusieurs interrogations à partir d'une acceptation occidentale de conférer à l'art la mission de représenter le réel et de viser la ressemblance. Celles proposées à titre d'exemples :

- toute œuvre d'art peut-elle être considérée comme un document ?
- comment la question de la ressemblance s'est-elle peu à peu distancée des intentions de l'artiste ? Et à quelles fins ?
- par quels moyens plastiques ou par quelles démarches le *réel* comme sujet peut-il susciter une dimension irréelle et en ce sens concourir à une « augmentation » du réel ?
- par quels procédés la photographie reportage ou documentaire peut-elle acquérir un statut artistique ?
- comment la place du spectateur dialogue-t-elle avec les différentes explorations artistiques du réel ?

CORPUS :

Les œuvres proposées ne sont pas exhaustives, elles permettent d'aborder les deux questionnements selon des orientations qu'il est judicieux d'interroger dans le cadre d'une pratique plasticienne réfléchie et en lien avec une culture artistique justifiée.

- **Chimère d'Arezzo**, V^e siècle av. J.-C., bronze, 78,5 x 127 cm, Musée archéologique national, Florence.
- **Tapisserie de Bayeux**, entre 1066 et 1083, toile de lin brodée de laine, 50 cm x 68,3 m, musée de Bayeux.
- **Jan van EYCK (vers 1390-1441)**, *Les époux Arnolfini*, 1434, 482,2 x 60 cm, huile sur bois, National Gallery, Londres.
- **Pierro della FRANCESCA (1412/20-1492)**, *Le triomphe de la chasteté*, 1473/75, tempera et huile sur bois, 47 x 33 cm, musée des Offices, Florence.
- **Planisphère de King-Hamy**, 1502, dessin sur parchemin, 58,5 x 77,2 cm, bibliothèque Huntington, San Marino, Californie.
- **Hubert ROBERT (1720-1814)**, *Vue imaginaire de la grande galerie du Louvre en Ruines*, 1796, huile sur toile, 114 x 146 cm, musée du Louvre, Paris.
- **Cornelis Norbertus GYSBRECHTS (1630-1675)**, *Dos d'un tableau*, 1670, huile sur toile, 66,4 x 87 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhague.
- **Jean-Auguste-Dominique INGRES (1780-1867)**, *La grande Odalisque*, 1814, huile sur toile, 91 x 162 cm, musée du Louvre, Paris.
- **Rosa BONHEUR (1822-1899)**, *Labourage nivernais*, 1849, huile sur toile, 133 x 260 cm, musée d'Orsay, Paris.
- **Hippolyte BAYARD (1801-1887)**, *Autoportrait en noyé*, 1840, tirage photographique sur papier salé, 25,6 x 21,5 cm, SFC (société française de photographie), Paris.

- Edouard MANET (1848-1915), *Le balcon*, 1868-69, huile sur toile, 170 x 124 cm, musée d'Orsay, Paris.
- Pablo PICASSO (1881-1973), *Nature morte à la chaise cannée*, 1912, peinture sur toile, collage, corde, 29 x 37 cm, musée Picasso, Paris.
- Marcel DUCHAMP (1887-1968), *Roue de bicyclette*, 1913- 1964, métal et bois peint, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm, Centre Pompidou, Paris.
- René MAGRITTE (1898-1967), *La trahison des images*, 1928-29, huile sur toile, 60,3 x 81,12 cm, Musée d'Art du comté de Los Angeles .
- Robert CAPA (1913-1954), *Les troupes américaines débarquent sur la plage d'Omaha Beach, le jour J, 6 juin 1944, Normandie*, photographie argentique, 1944, International Center of Photographie, New-York.
- Joseph KOSUTH (1945-), *Une et trois chaises*, 1965, bois et tirages photographiques, 115,5 x 219,3 x 44 cm, Centre Pompidou, Paris.
- Sophie CALLE (1953-), Série *les aveugles : les poissons*, 1986, texte encadré, 40 x 80 cm, photographie n/b encadrée, 41 x 31.5 cm, photographie couleur encadrée, 56 x 80 cm, tablette, Centre Pompidou, Paris.
- Joan FONTCUBERTA (1955-), *Fauna*, 1985-89, chimères taxidermisées, photographies, notes manuscrites, dessins, exposition itinérante.
- Andreas GURSKY (1954-), *99 cent*, 1999, photographie, 206,5 x 337 x 5,8 cm, Centre Pompidou, Paris.
- Ron MUECK (1958-), *Boy*, 1999, Matériaux divers (fibre de verre, peinture, cheveux...), 490 x 490 x 240 cm, collection de l'artiste.
- Valérie BELIN (1964-), *Mannequins*, 2003, épreuve gélatino-argentique, 155 x 125 cm.
- *Le prochain Rembrandt*, 2016, impression 3D sur toile, 102,4 x 62,4 cm, exposition itinérante.

Chimère d'Arezzo, Veme siècle av. J.-C., bronze, 78,5 x 127 cm, Musée archéologique national, Florence.



Créature mythique mentionnée par Homère, la Chimère présentait l'aspect d'un monstre hybride au corps de lion, sur le dos duquel surgissait une tête de chèvre et dont la queue était constituée par un serpent. Découverte en 1553 lors de travaux de fortification de la ville d'Arezzo en Toscane, la sculpture est considérée comme l'un des plus emblématiques vestiges de la statuaire étrusque et des plus aboutis. Adoptant une position défensive, il est plausible qu'elle s'intégrait dans un ensemble plus conséquent, face aux héros Bellérophon chevauchant Pégase. Restaurée au moment de sa découverte, en raison de la queue manquante, elle intègre immédiatement les collections du duc de Toscane jusqu'à devenir l'emblème des Médicis. La finesse des détails, notamment ceux de la crinière et des pattes, résulte d'une coulée à la cire perdue : le modèle est réalisé en cire, ce qui permet une ciselure fine et une mise en forme expressive, pour être ensuite enfermé dans un moule chauffé qui emprisonne l'empreinte en négatif. Le métal fondu vient occuper le moindre détail et un long travail de polissage achève la finition. Bien que la créature affiche des détails particulièrement saisissants de réalisme, une stylisation des têtes est perceptible, elle produit un écart avec le réel, lequel se trouve à la fois distancé et augmenté par l'invention d'un être imaginaire, hybridation de plusieurs animaux existants.

La question de l'hybridation apparaît très tôt dans les mythes et récits, de même que la métamorphose à laquelle de nombreuses divinités peuvent recourir pour s'adresser ou se manifester aux hommes. **Elle interroge le rapport à une réalité observée qui ouvre les portes à un possible imaginaire d'autant plus effrayant qu'il résulte de la combinaison d'éléments identifiables.** En ce sens, l'augmentation du réel accompagne les origines de l'Humanité depuis l'Antiquité. Dans le champ des pratiques contemporaines, le travail du plasticien Thomas Grünfeld constitue une véritable consécration de la notion de *chimère* : par un assemblage d'éléments de taxidermies, l'artiste offre un bestiaire sans cesse renouvelé, à la fois inquiétant et poétique et sublimé par la réalité des fragments employés.



Grünfeld Thomas (né en 1956), *Misfit (Pig-Bird)*, 2001, taxidermie, 23x30x10 cm.

Tapisserie de Bayeux, entre 1066 et 1083, toile de lin brodée de laine, 50 cm x 68.3 m, musée de Bayeux.



Destinée à décorer la cathédrale de Bayeux, "la tapisserie", raconte en images et en textes, l'épopée de Guillaume le Conquérant, parti se battre en Angleterre et victorieux de la bataille d'Hasting en 1066. C'est très certainement l'évêque de Bayeux qui la commanda à des moines anglais quelques temps plus tard, afin de commémorer la victoire de son demi-frère. Nous sommes en présence d'une narration datant du XI^{ème} siècle et vieille de près de 950 ans. La manière de représenter les scènes et les personnages est à la fois minutieuse mais aussi simplifiée: les vêtements sont, par exemple, très ornés et les anneaux des cottes de maille visibles mais les visages restent stylisés, souvent de profil et limités à des contours plus foncés. La taille des personnages paraît disproportionnée en comparaison des édifices et il n'y a pas vraiment d'impression de profondeur. De même, toute l'histoire est décrite sur le même support sans séparation, de sorte que de nombreux héros apparaissent plusieurs fois, accompagnés d'un texte pour mieux les identifier.



La tapisserie de Bayeux questionne la portée à la fois artistique et documentaire d'une œuvre. Réalisation presque artisanale et conçue pour un emplacement originel spécifique, elle constitue le reflet d'une épopée historique, fondant la légitimité d'un roi et un véritable flot d'informations sur le haut Moyen-âge. La narration présente sous forme de texte en latin, tout au long du déroulé des scènes, tend à immortaliser les événements en les préservant de la confusion. **On documente ici avec précision l'Histoire, sous forme d'une image légendée et destinée à un large public.**

Jan van EYCK (vers1390-1441), *Les époux Arnolfini*, 1434, 482.2 x 60 cm, huile sur bois, National Gallery, Londres.



Le tableau est emblématique de la peinture flamande et de la production des frères Van Eyck, fourmillant de détails aux interprétations souvent remises en cause. On pensa très longtemps à une scène de mariage mais l'identité supposée du couple et la date de son union sont incompatibles avec le vivant de l'artiste. Récemment, une étude a supposé qu'il pourrait s'agir de l'hommage d'un époux à sa femme décédée et non d'une scène destinée à immortaliser un mariage prometteur. L'oeuvre aurait été commanditée par Giovanni Arnolfini, riche marchand italien établi à Bruges, mais cette attribution demeure elle-même incertaine. Outre la particularité d'un foisonnement de détails peints avec minutie et propres à l'emploi et au perfectionnement de la peinture à l'huile et des glacis, l'élément source de nombreux questionnements, est incarné par la présence d'un miroir circulaire visible au fond de la scène et dont le reflet ouvre l'espace perçu vers un point de vue invisible du spectateur. En supplément du dos des personnages, d'autres protagonistes sont visibles faisant face au couple central. Une inscription, peinte au-dessus du miroir, constitue la signature de l'artiste et, mention intrigante, le fait que le peintre ait été témoin réel et acteur de la scène. Le reflet offre également à voir une vue parcellaire de la ville de Bruges qui n'est pas visible depuis la fenêtre de la chambre telle que représentée par le peintre.



Le miroir des Époux Arnolfini peut être considéré comme un élément fondamental de la composition et comme une porte permettant **une augmentation de l'espace et du réel représenté**. Il apparaît comme un morceau *d'espace dans un espace* et peut renvoyer à la dimension diégétique chère à Etienne Souriau. Si l'on suppose que l'image appartient à un univers propre, dont elle constitue une fenêtre fragmentaire, il devient possible de se projeter mentalement dans l'espace même de cette image, lequel devient infini. **Le réel représenté induit ici sa propre augmentation sans limites.**

Pierro della FRANCESCA (1412/20-1492), *Le triomphe de la chasteté*, 1473/75, tempéra et huile sur bois, 47 x 33 cm, musée des Offices, Florence.

Ce double portrait de dimensions modestes, représente le duc d'Urbino, Frédéric III de Montefeltre et sa seconde épouse Battista Sforza. Commandé par le duc pour figurer dans sa bibliothèque et pour commémorer son second mariage, le diptyque aurait été livré l'année de décès de la duchesse et devient donc un portrait posthume, bien que les historiens hésitent sur cette datation. Les souverains apparaissent de profil, dans une tradition propre à la Renaissance en lien avec l'Antiquité et confrontés, puisque se faisant face. Au verso de l'ensemble, on retrouve les deux protagonistes, face à face sur des chars, celui du duc tiré par des chevaux blancs et celui de la duchesse par des licornes, animaux symbolisant la chasteté. Cette portée allégorique est à voir comme une vertu spirituelle plus que réelle, puisque la duchesse mettra au monde sept enfants. Une grande nouveauté consiste à montrer les personnages devant un paysage détaillé en arrière-plan, innovation importée par les peintres flamands.

Oeuvre documentaire en ce qu'elle consacre un évènement ducal, l'œuvre insiste de même sur une certaine ressemblance des visages que la comparaison avec d'autres portraits vient confirmer et un souci du détail affirmé. Le profil caractéristique du duc, dont l'arête du nez est tronquée provient d'une ancienne blessure de guerre et cette représentation, sans concession, témoigne d'une volonté de réalisme pourtant peu flatteuse. Le verso du tableau réserve un tiers de l'espace inférieur à une inscription en latin vantant les mérites du prince et ses vertus de commandement qui ne peuvent qu'enrichir sa province. L'introduction du texte, qui devient un véritable élément plastique et qui renvoie aux inscriptions antiques sur les édifices commémoratifs, amplifie la dimension documentaire de l'ensemble. Il est à remarquer que le visage de la duchesse, très pâle et impassible, pourrait renvoyer à sa condition de défunte. Le tableau devient alors un hommage d'un homme aimant son épouse disparue et à la proclamation de leurs qualités devant l'étendue paysagée du duché sur lequel ils ont régné de concert.



CLARVS INSIGNI VEHITVR TRIUMPHO ·
QVM PAREM SVMIS OCVIBVS PERHENNIS ·
FAMA VIRTUTVM CELEBRAT DECENTER ·
SCEPTRA TENENTEM ·

QUE MODVM REBUS TENVIT SECUNDIS ·
CONIVGIS MAGNI DECORATA RERVA ·
LAUDÆ GESTARVM VOLUNTAT PER ORA ·
CVNCTA VIRORVM ·

Planisphère de King-Hamy, 1502, dessin sur parchemin, 58.5 x 77.2 cm, bibliothèque Huntington, San Marino, Californie.



Le planisphère de King-Hamy (du nom de ses deux propriétaires successifs, Richard King et Jules Hamy) est l'une des plus anciennes représentations du Nouveau Monde. Il s'agit d'un *portulan*, carte de navigation, utilisée du XIII^e siècle au XVIII^e siècle, et utilisée principalement pour repérer les ports et connaître les dangers qui peuvent les entourer. Les caractéristiques des portulans se distinguent par deux caractères graphiques spécifiques : les lignes de vents ou de caps qui colorent et se croisent sur les surfaces marines et l'alignement perpendiculaire au trait de côte des noms de lieux. Des roses des vents permettent, de même, de repérer la route et de déterminer le cap à suivre. D'autres représentations symboliques, zodiacales, mythologiques ou religieuses peuvent venir compléter et agrémenter les cartes. L'Amérique est représentée en plusieurs parties ne respectant pas les distances et les emplacements et figurant le Groenland, Terre-Neuve, les Antilles, la côte nord de l'Amérique du Sud, et la côte est du Brésil. Le planisphère n'établit pas de lien avec le continent asiatique et apparaît incomplet sur l'océan Pacifique.

Les grandes découvertes, issues des explorations maritimes européennes au 15^{ème} siècle, permettent de tracer une nouvelle vision du monde et les portulans deviennent des outils documentaires indispensables à la navigation.

Représentation codée de la réalité du monde, les portulans oscillent entre approximations et grandes précisions. Le planisphère de King-Hamy montre par exemple deux lignes d'équateur parallèles et décalées, destinées à insister sur des différences de latitudes et de proximité avec le nord magnétique dans les deux hémisphères. Paradoxalement, ce souci de l'exactitude contraste avec le non-respect de l'emplacement des terres du Nouveau Monde. **La cartographie, longtemps limitée à sa dimension scientifique et géographique, est devenue un nouveau champ d'investigation pour des plasticiens contemporains qui, par la faculté d'«inventer des mondes», augmentent la réalité de ce dernier en la plongeant dans les potentialités de l'imaginaire.**

Cornelis Norbertus GYSBRECHTS (1630-1675), *Dos d'un tableau*, 1670, huile sur toile, 66.4 x 87 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhague.



Il s'agit d'un *trompe-l'œil* assez singulier représentant littéralement le dos d'un tableau. L'artiste flamand s'est consacré à un rendu méticuleux des cadres intérieur et extérieur en bois d'une peinture dont il est impossible de connaître le sujet. Des petits clous fixent le châssis de la toile à l'encadrement extérieur. Sur la toile apprêtée, un morceau de papier indique le numéro d'inventaire, collé par un cachet de cire et légèrement détaché dans l'angle inférieur. Le *trompe-l'œil* est un genre pictural destiné à jouer avec la perception du spectateur qui, confronté au tableau en tant que surface plane peinte, est malgré tout, trompé sur les moyens d'obtenir une grande illusion de réalité. Le *trompe-l'œil* tend à restituer le sujet avec la plus grande vérité possible, en accentuant reliefs et textures, reflets et jeux d'ombres et de lumière. On peut dire qu'il est la forme la plus poussée du réalisme, pris ici dans sa dimension techniciste.

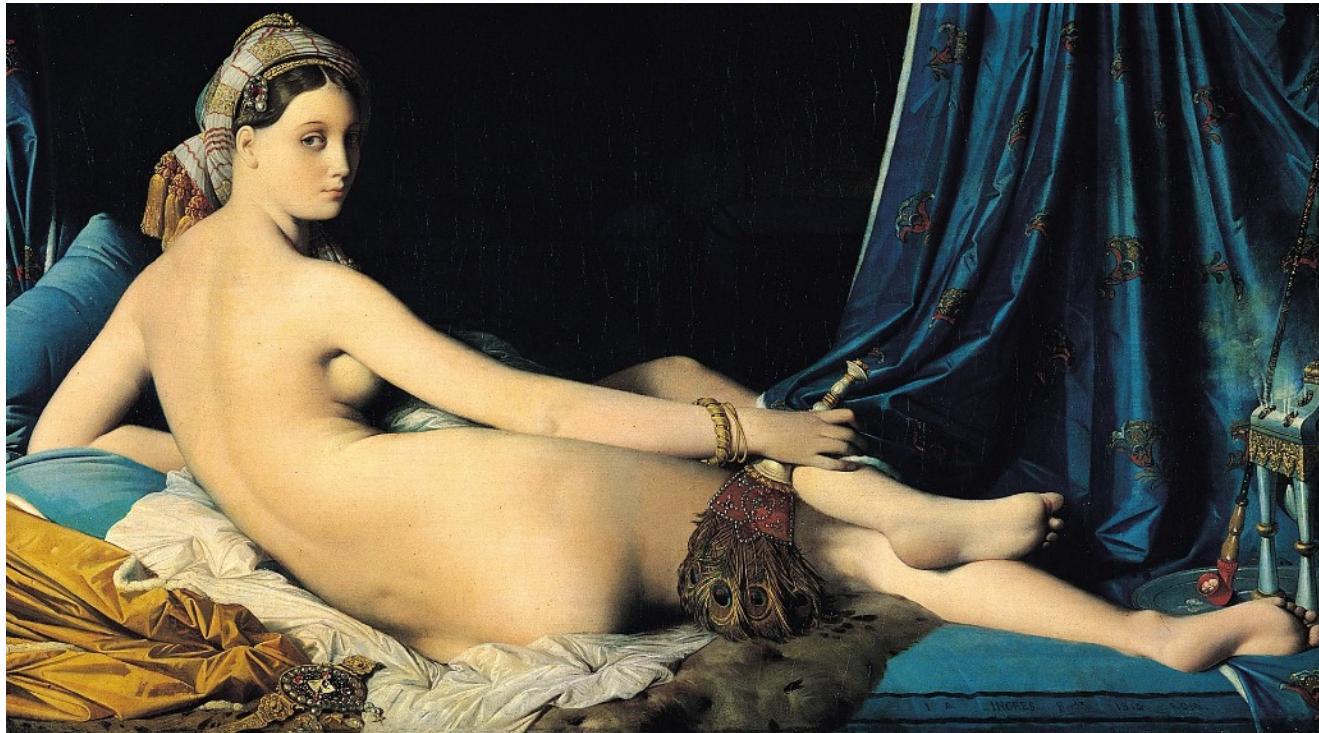
La singularité du tableau de Gysbrechts réside dans le choix du sujet, qui semble ne pas en être un. Le spectateur est confronté à une vision inhabituelle qui pourtant constitue l'enjeu même de la représentation. Poussant la précision jusqu'à rendre compte des irrégularités des planches du châssis et des chevilles dans les angles, l'artiste réalise une vision hyperréaliste d'un point de vue trivial : *l'envers du tableau*. **Cette véritable mise en abyme tend à augmenter la représentation du réel, confirmant le peintre comme démiurge et comme auteur d'un acte de peinture pouvant sublimer le banal.**

Hubert ROBERT (1720-1814), *Vue imaginaire de la grande galerie du Louvre en Ruines*, 1796, huile sur toile, 114 x 146 cm, musée du Louvre, Paris.



Artiste visionnaire, réputé tant par ses scènes de ruines que par ses paysages imaginaires, Hubert Robert deviendra le conservateur du *Museum*, le futur musée du Louvre. L'artiste choisit de représenter la grande galerie en ruines, à ciel ouvert, parcourue par des visiteurs qui s'adonnent à des tâches quotidiennes. Au premier plan, un artiste se consacre à la représentation de la statue de l'*Apollon du Belvédère*, pourtant encore au Vatican au moment de l'exécution de la toile mais connue et admirée de tous lors du Grand Tour. **L'artiste opère une sorte de mise en abyme** par cette vue d'un futur projeté : le musée, qui a vocation à conserver les chefs-d'œuvre du passé et à concourir à la formation culturelle des artistes, est à son tour devenu une ruine gigantesque et mélancolique. Il demeure cependant tout comme les grands vestiges de l'Antiquité, un lieu propice à l'inspiration des artistes. Hubert Robert intègre au premier plan une statue de Michel-Ange, abandonnée de manière dérisoire, peut-être pour insister sur le caractère futile des réalisations humaines, au regard d'un temps qui passe irrémédiablement et qui finit par tout éroder. La *vue imaginaire de la grande galerie du Louvre* peut être considérée à la fois comme une vanité et une vision imaginaire d'un endroit réel projeté dans le futur. Cette distance opérée dans le temps prend appui sur un référentiel connu pour en proposer une version inédite. **L'oeuvre est à mettre en lien avec les Vedute et autres Caprices qui intègrent le réel pour l'ouvrir vers une dimension fantasque ou utopique.**

Jean-Auguste-Dominique INGRES (1780-1867), *La grande Odalisque*, 1814, huile sur toile, 91 x 162 cm, musée du Louvre, Paris.



L'œuvre est une commande de la sœur de Napoléon, Caroline Murat et représente une *odalisque*, terme dérivé du turc pour désigner une femme intégrée au harem d'un sultan. Toutes les caractéristiques propres à la peinture d'Ingres peuvent être immédiatement identifiées : rendus des textures poussés à l'extrême et grande minutie des détails, sensualité des chairs et surtout une position du sujet qui ne semble pas naturelle, voire traduit des erreurs anatomiques ou des disproportions. Le dos très allongé de l'*odalisque* impose l'ajout de trois vertèbres supplémentaires pour correspondre au rendu de l'artiste. La position de la jambe gauche et la torsion du cou dénotent quelques tours de force qui auraient infligé une torture physique au modèle et qui demeurent impossibles à adopter... L'étude des esquisses préparatoires confirme qu'Ingres ne commet aucune erreur vis-à-vis des proportions dans ses croquis et qu'il demeure l'un des plus grands dessinateurs du XIX^e siècle. C'est donc une intention qui oriente les incongruités physiques de la *grande odalisque*.

Chef de file du néo-classicisme français, Ingres est unanimement célébré pour ses compositions maîtrisées, fruits de très longues études et son rapport au réel tend à l'hyperréalisme dans le traitement pictural des étoffes. Il est ainsi surprenant de constater que le maître se permet des écarts avec la réalité. Les déformations n'apparaissent que dans la version finale de la *Grande Odalisque* et montrent que l'artiste impose donc une vision particulière qui prime sur la véracité anatomique et qui ici, augmente manifestement le réel pour le faire concorder à un idéal personnel. **Les questions de disproportions, d'ajouts, de déformations anatomiques, bien que non enseignées dans les académies insistent sur la notion d'écart intentionnel de la part des artistes qui s'émancipent de certains canons et traditions pour viser une autre expressivité.** Dialoguant très souvent avec un réalisme poussé, la notion de proportions, dès lors qu'elle s'écarte d'une perception juste du réel augmente ce dernier par le décalage induit, lequel peut être à la fois séduisant ou parfois plus inquiétant.

Rosa BONHEUR (1822-1899), *Labourage nivernais*, 1849, huile sur toile, 133 x 260 cm, musée d'Orsay, Paris.



Le traitement pictural privilégie un rendu très réaliste accentué par une lumière vive et par un lointain moins précis et qui contraste avec la représentation des labours, exécutée avec une grande minutie. L'œuvre peut être mise en lien avec la question de l'augmentation du réel dans la mesure où elle privilégie un sujet banal, le travail aux champs, qui commence à obtenir un franc succès auprès des peintres, soucieux d'ouvrir la question du sujet à une nature concrète et incarnée et aux hommes qui en dépendent. Les thèmes de l'école de Barbizon qui se déploient dès 1821, se focalisent tout autant sur le paysage préservé des affres futures de la révolution industrielle que sur le travail ouvrier, support d'un engagement social. **En ce sens il ne s'agit pas d'inventer des paysages ou des tâches manuelles mais d'augmenter le champ des inspirations en inscrivant au centre des regards un réel jusqu'alors non considéré comme digne d'être représenté.**

Commandée par l'État à destination du musée de Lyon, l'œuvre fait l'objet d'une admiration unanime qui incite à la conserver à Paris, au musée du Luxembourg. Dès 1841 Rosa Bonheur est une artiste qui jouit d'une réputation favorable auprès des critiques et qui a su très vite s'imposer comme une représentante emblématique du réalisme et avant tout des scènes animalières.

Le *labourage nivernais* présente l'activité du *sombrage*, le premier labour profond en automne qui est destiné à ouvrir la terre pour l'aérer pendant l'hiver. Le sujet principal est occupé par l'attelage de bœufs puissants qui tirent les araires et qui concentrent les regards au détriment des travailleurs. Hymne à la nature et au travail manuel, l'œuvre s'ancre dans une mouvance qui, après les tumultes révolutionnaires des villes tend à magnifier la province et les activités agricoles.



Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-dessous est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous avez l'honneur, on doit vous aller voir les merveilleux résultats. De ma connaissance il y a à peu près trois ans que cet ingénieur et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention.

L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ces dessins que lui trouvait imparfaits les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui fait beaucoup d'honneur et on lui a pas valu un liard. Le gouvernement qui avait beaucoup payé Daguier à M. Daguier a dit au contraire de faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! Instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui depuis longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue personne ne l'a encore reconnu ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la figure du Monsieur et ses mains commencent à pourrir comme vous pouvez le remarquer.

H.B.
18 Octobre 1840.

Hippolyte BAYARD (1801-1887), Autoportrait en noyé, 1840, tirage photographique sur papier salé, 25.6 x 21.5 cm, SFC (société française de photographie, Paris).

Comptant parmi les pionniers de l'aventure photographique et inventeur d'un procédé de tirage sur papier différent de la méthode de Louis Daguerre, Hippolyte Bayard s'estime lésé quand la France reconnaît la paternité de l'invention de la photographie au profit de son rival. Il avait pourtant, dès 1839, réalisé la première exposition de photographies de l'Histoire mais son procédé ne sera examiné et validé qu'en 1841, le relayant en seconde place dans l'invention de l'impression photographique. Jugeant la situation profondément injuste, Bayard réalise un autoportrait au dos duquel une mention manuscrite tend à faire croire qu'il s'est suicidé en se noyant... « *Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieur et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention.*

L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ces dessins que lui trouvait imparfaits les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre a dit ne rien pouvoir faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui depuis longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue personne ne l'a encore reconnu ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la figure du Monsieur et ses mains commencent à pourrir comme vous pouvez le remarquer. »

Alors que la photographie augurait un rapport au réel révolutionnaire et de multiples craintes quant à sa réception par les artistes et imagiers traditionnels, elle fut paradoxalement dès son origine mise au service de la fiction. De nombreux procédés de collages et de montages vont permettre de jouer avec le réel, en le combinant à des fins de créations d'images inédites éventuellement fausses, à tel point qu'il est légitime de se demander : la captation du réel constituait-elle la véritable intention des premiers photographes ou cherchaient-ils déjà une manière innovante de s'en défier ?



Edouard MANET (1832-1883), *Le balcon*, 1868-69, huile sur toile, 170 x 124 cm, musée d'Orsay, Paris.

La toile représente, assise au premier plan, Berthe Morisot puis la violoniste Fanny Claus et le peintre Antoine Guillemet. Figés dans leurs attitudes, les personnages ne semblent entretenir aucune proximité et se trouvent perdus dans leurs pensées. Le traitement de certains détails comme les fleurs, davantage travaillées que les visages, la crûté des couleurs, réservée aux volets et à la grille, déchainent les critiques. Le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* mentionne en 1878 : « *Ce tableau a été exposé au Salon de 1869; il est un de ceux qui ont contribué à former cette réputation d'excentricité réaliste, cette renommée de mauvais goût qui s'est attachée à M. Manet.* » quand le caricaturiste Cham exulte par son « fermez les volets ! »... Personnalité inclassable, Édouard Manet développe une série de tableaux aux cadrages inhabituels et dans lesquels la matière picturale s'affranchit de son rapport étroit avec la couleur, à des fins de vérité. Si le sujet est néanmoins immédiatement identifiable et qu'il s'éloigne d'un rendu très réaliste, il est une autre « incongruité » ouverte par *le Balcon* et qui renvoie à la perception du sujet par le spectateur : à supposer que les protagonistes soient à l'étage d'un immeuble bourgeois, ils se trouvent donc surélevés vis-à-vis de la rue et le spectateur les contemple de manière frontale. Le cadrage resserré au niveau de la façade engage une proximité spatiale réduite avec celui qui regarde, ou bien avec le peintre qui aurait réalisé cette scène d'après nature et oblige à conclure que l'un et l'autre seraient en hésitation pour percevoir l'ensemble tel qu'il est montré...

La question du cadrage ouvre de nombreuses perspectives dans la création artistique en ce qu'elle permet d'isoler une scène ou un détail, d'abolir les perspectives au point que le réel devienne irréel, qu'il tende vers une abstraction visuelle inattendue. Il y a donc souvent augmentation du réel à lui faire subir, par le prisme de sa représentation, un traitement opposé aux règles de composition traditionnelles.

Pablo PICASSO (1881-1973), *Nature morte à la chaise cannée*, 1912, peinture sur toile, collage, corde, 29 x 37 cm, musée Picasso, Paris.



Œuvre emblématique à la fois des interrogations du réel, engagées par les cubistes et par le fait qu'il s'agit du premier collage de l'histoire de la peinture, qui vient s'ajouter à cette dernière sur un même support. « *Trompe-l'esprit* » comme la désignait Picasso, la nature morte combine plusieurs jeux intellectuels liés à la perception du spectateur : recomposer mentalement le mot *journal*, limité à ses trois premières lettres, identifier les facettes des différents objets organisés selon un chaos propre au cubisme analytique et qui sollicite l'esprit pour reconstruire la composition. Picasso introduit un morceau de toile cirée, imprimé d'un motif de cannage qui renvoie à une hypothétique chaise présente, à proximité du guéridon mais qui en recouvrirait une partie, à moins qu'il ne s'agisse d'une nappe posée sur la table et introduisant une confusion entre les deux supports. Le cadre est constitué d'une corde, dont les torsades renvoient à un petit meuble visible sur une photographie représentant l'atelier de Picasso et qui, en plus du caractère ornemental, ouvre une voie vers le détournement d'objets.

L'introduction des papiers collés dès 1913 permet aux artistes cubistes de se réapproprier le réel, après l'expérience du cubisme analytique, qui aspirait à un hermétisme de plus en plus complexe à appréhender vis-à-vis des sujets. Le fait de détourner certains contours d'un objet et les faire dialoguer avec des signes, lettres, textures ou des zones peintes réaffirme l'identification de la composition et de ses constituants. Les imitations de matières, engagées par Georges Braque et des trompe-l'œil de moulures ou d'encadrement, invitent une illusion du réel à entrer dans l'espace pictural. **L'acte artistique consistant à prélever des morceaux du réel pour le signifier ,institue une « augmentation » conceptuelle du réel dans la peinture. La nature même des matériaux employés (papiers peints, étiquettes...) n'est pas sans constituer un document relatif à l'environnement immédiat des artistes.**



Marcel DUCHAMP (1887-1968), *Roue de bicyclette*, 1913- 1964, métal et bois peint, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm, Centre Pompidou, Paris.

« *La Roue de bicyclette est mon premier ready-made, à tel point que ça ne s'appelait même pas un ready-made. Voir cette roue tourner était très apaisant, très réconfortant, c'était une ouverture vers autre chose que la vie quotidienne. J'aimais l'idée d'avoir une roue de bicyclette dans mon atelier. J'aimais la regarder comme j'aime regarder le mouvement d'un feu de cheminée* ».

L'exemplaire original étant perdu, Marcel Duchamp reproduit plusieurs exemplaires de ce premier *ready-made* dès les années 1960. Sur un plan purement technique, l'artiste ne réalise rien d'autre qu'un assemblage, en fixant une roue de vélo sur un tabouret. Il prive cependant les deux objets de leurs fonctions originelles pour en créer un troisième singulier et qui devient une sculpture en mouvement. La pratique du *ready-made* initiée par Marcel Duchamp, consiste à prélever des objets manufacturés pour les consacrer comme sculptures ou objets d'art, par le biais de combinaisons et/ou d'une présentation dans des lieux d'exposition. C'est le regard porté sur l'objet et l'intention de le sortir de son contexte qui fondent l'acte de création et qui influent sur le statut artistique de la production. Marcel Duchamp a pu réaliser des *ready-made* constitués comme ici par la rencontre de plusieurs matériaux ou objets mais il s'est aussi consacré à la seule désignation d'un objet réel comme sculpture, interrogeant ainsi ce qui fonde l'oeuvre d'art : sa réalité propre ou le regard porté sur elle, à moins qu'il ne s'agisse des deux, dans un dialogue subtil et contextualisé. Les *ready-made* sont souvent accompagnés d'un titre, d'une datation qui permet de les identifier ou de les catégoriser en les intégrant dans la démarche de leur auteur. Duchamp évoquait le fait de sélectionner des objets banals, pauvres visuellement, le cas échéant ceux sur lequel le regard ne se posait pas, du fait de leur utilité quotidienne.

C'est ce nouveau regard porté sur eux et leur nouvelle identité qui contribuent à une « transfiguration du banal » et à une augmentation de leur propre réalité. Il convient de mettre cette possibilité de créer d'autres objets par la combinaison de plusieurs, avec les pratiques sculpturales surréalistes.

**René MAGRITTE (1898-1967), La trahison des images, 1928-29,
huile sur toile, 60,3 x 81,12 cm, Musée d'Art du comté de Los
Angeles .**



L'œuvre s'ancre dans la série des *tableaux-mots* que l'artiste va décliner dès la fin des années 1920 et qui réside dans une interrogation du sujet au regard de sa dénomination et de son rapport au réel. Magritte choisit plusieurs stratégies plastiques pour mettre le spectateur face à une expérience destinée à mettre en tension les enjeux de la représentation : des formes indistinctes aux côtés de mots peints et d'objets traités de manière réaliste, des formes abstraites emplies de mots censés en indiquer la désignation, des objets ou espaces représentés et désignés par des mots ne correspondant pas à ce qui est montré. *La trahison des images* appartient aux dernières propositions picturales de l'artiste, quant aux rapports entre « les mots et les choses ». « *L'intention la plus évidente de Magritte est de montrer que, même peinte de la manière la plus réaliste qui soit, une pipe représentée dans un tableau n'est pas une pipe. Elle ne reste qu'une image de pipe qu'on ne peut ni bourrer, ni fumer, comme on le ferait avec une vraie pipe.* »

De surcroît, Magritte choisit de représenter le sujet sur un fond uniforme sans référent, isolant l'objet sur une surface picturale indéfinissable et qui renforce son aspect illusoire. Les proportions même de l'objet devraient indiquer au spectateur qu'il est face à une image et non pas face à la présence réelle du modèle et cette prise de conscience interroge la perception. Nous prenons l'habitude de considérer un tableau figuratif en fonction de la scène représentée avec plus ou moins de réalisme, en oubliant souvent que l'image est un code visuel donnant une version du réel mais qui n'est en aucun cas le réel. Ce dernier est de même enserré dans un code de langage prenant du sens que par une acceptation collective et culturelle.

Robert CAPA (1913-1954), *Les troupes américaines débarquent sur la plage d'Omaha Beach, le jour J, 6 juin 1944, Normandie, photographie argentique, 1944, International Center of Photographie, New-York.*



La photographie fait partie de la série *The Magnificent Eleven*. « Les onze magnifiques ») qui désigne les 11 photographies réalisées par Robert Capa le *Jour J*, lors du débarquement de Normandie le 6 juin 1944. Pour cet événement historique sans précédent, l'armée américaine accorde 18 photographes de presse et Robert Capa accompagne les troupes des premiers assauts. Une polémique s'instaure très vite autour de la version du photographe qui relate avoir pris 106 photographies mais que seules onze auraient pu être préservées du fait de l'erreur de développement d'un laborantin. De même l'auteur affirme être resté 1h30 avec les soldats de 1^{ère} ligne quand des témoins contredisent à la fois le temps passé au cœur de l'action et la chronologie des événements. Au-delà des versions entourant les photographies, c'est le caractère flou de l'image, censé résulter du mouvement du reporter et la dimension de prise sur le vif qui la propulse au rang des icônes du débarquement. Capa fige le soldat américain Huston Riley qui tente, par tous les moyens, de rester hors de l'eau, en dépit du poids de son arme ou parce qu'il a choisi de rester à plat ventre pour être exposé le moins possible aux tirs ennemis. La plage d'Omaha, la plus meurtrière du jour J, sera surnommée « *Omaha la sanglante* ». La question du statut de l'image questionne sa dimension artistique. Il s'agit d'une image de presse d'un reporter de guerre qui emprisonne un moment furtif de l'Histoire et qui s'enrichit d'une dimension plastique involontaire. Le soldat semble émerger d'un fluide indéfinissable ponctué de silhouettes de poutrelles et de barge de débarquement et cette singularité de l'image la fait devenir irréelle ,voire intemporelle.

La question de la prise de vue au cours d'un reportage laisse une place conséquente à l'inattendu. Si l'auteur capte un sujet qui lui semble emblématique ou opportun, c'est avant tout dans des conditions extrêmes qui malmènent souvent la lisibilité et la clarté du rendu et qui confèrent à la photographie une dimension irréelle, au point de pouvoir estimer que le réel s'augmente ou se distancie de lui-même par le prisme du hasard ou du flou.

Joseph KOSUTH (1945-), *Une et trois chaises*, 1965, bois et tirages photographiques, 115,5 x 219,3 x 44 cm, Centre Pompidou, Paris.



« Figure majeure de l'art conceptuel, Joseph Kosuth est aussi l'un des principaux théoriciens du mouvement. En 1969, dans un article célèbre intitulé « L'Art après la philosophie », il explique que Marcel Duchamp est pour lui la charnière entre « la "fin" de la philosophie et le "début" de l'art » : « Avec le readymade non assisté, l'art cessait de se focaliser sur la forme du langage, pour se concentrer sur ce qui était dit [...]. Ce changement – un passage de l'"apparence" à la "conception" – fut le commencement de l'art "moderne" et le début de l'art "conceptuel". Tout art (après Duchamp) est conceptuel (par sa nature), parce que l'art n'existe que conceptuellement. » *One and Three Chairs*, qui met en scène un objet choisi pour sa banalité, reprend le readymade là où Duchamp l'avait laissé ; il l'enferme dans une démarche tautologique, se référant en partie aux écrits et déclarations d'Ad Reinhardt du début des années 1960 – « L'art en tant qu'art n'est rien que l'art. L'art n'est pas ce qui n'est pas l'art » (dans « L'art en tant que tel »). L'objet, présenté entre sa reproduction photographique et sa définition dans le dictionnaire, perd, parmi ses doubles, le formalisme qui était encore le sien, et se voit ainsi efficacement réduit à son seul concept. C'est avec la série des « Proto-Investigations », reposant sur ce principe de triptyque, et dont *One and Three Chairs* est une œuvre emblématique, que Joseph Kosuth apparaît sur la scène artistique. » Christine Macel

L'œuvre peut être mise en dialogue avec certaines peintures de René Magritte, tirées de la série des « tableaux-mots » et qui interrogent les rapports entre *image et langage, présence réelle ou représentation, illusion ou réalité...* Dans *One and three chairs*, la définition et la photographie de l'objet apparaissent tout autant comme éléments visuels du dispositif au service du concept que comme supports documentaires de l'objet réel .

Sophie CALLE (1953-), Série *les aveugles* : *les poissons*, 1986, texte encadré, 40 x 80 cm, photographie n/b encadrée, 41 x 31.5 cm, photographie couleur encadrée, 56 x 80 cm, tablette, Centre Pompidou, Paris.



« Ce qui nous arrive possède une telle avance que nous ne pouvons jamais le rejoindre et connaître sa véritable apparence » Sophie Calle

En 1986, Sophie Calle réalise la série des « aveugles », un ensemble de 23 triptyques toujours organisés selon une logique similaire : 23 personnes aveugles interrogées sont systématiquement photographiées en noir et blanc et le tirage est exposé à côté de leur « définition » de la beauté et d'une photographie couleur illustrant cette définition. Le spectateur se trouve alors plongé dans l'intimité des sujets photographiés et face à une image censée exister dans l'esprit des modèles mais qu'ils ne peuvent pas voir. Il devient en quelque sorte le médiateur sensoriel entre une réalité photographiée et une autre imaginée et perçue. Il est à remarquer dans ce premier travail prolongé ultérieurement par l'artiste dans d'autres séries, que les images fomentées dans l'esprit des aveugles nécessitent forcément l'usage de la couleur. L'un des témoins, un petit garçon évoque même le vert comme étant beau « *parce que chaque fois que j'aime quelque chose, on me dit que c'est vert. L'herbe est verte, les arbres, les feuilles, la nature...* »

En 2010, l'artiste poursuit une démarche similaire en se rendant à Istanbul pour y rencontrer des aveugles ayant subitement perdu la vue et à qui elle demande de raconter leur ultime souvenir visuel « la dernière image ». Cette fois, les sujets sont photographiés en couleurs et le texte renvoie à un souvenir narré, une persistance visuelle puisée dans la mémoire et qui constitue un ultime souvenir en images.

Familière des mythologies personnelles et du rapport à l'intime, Sophie Calle a presqu'exclusivement recours aux textes et à la photographie pour composer des dispositifs apparaissant comme de véritables documentaires sociologiques et sensibles.

Il est intéressant de constater que ces « mises en scènes » sont du même type que certaines créations conceptuelles, ouvrant le dialogue entre textes et images mais pour viser cette fois une introspection du réel, vécu individuellement et partagé collectivement.

Joan FONTCUBERTA (1955-), *Fauna*, 1985-89, chimères taxidermisées, photographies, notes manuscrites, dessins, exposition itinérante.



Diplômé en sciences de l'information, Joan Fontcuberta s'illustre dans les années 70 par la photographie plasticienne. À la fois théoricien, enseignant, historien et critique d'art, il réalise des séries photographiques (*documenteurs*) ou des « installations documentées » usant de la retouche numérique ou de l'assemblage, du montage ou de la création de faux documents.

La série *Fauna* est une gigantesque falsification relative à une expédition menée au début du XX eme siècle et dont l'artiste aurait retrouvé le fonds documentaire et photographique ainsi que des spécimens d'animaux naturalisés, non répertoriés et s'avérant être des chimères à la fois humoristiques et inquiétantes. L'ensemble s'enrichit d'une double dimension factice : d'une part une expédition scientifique tombée dans l'oubli et en second lieu, le long travail de recoupement et d'investigation mené par Fontcuberta pour rendre ces découvertes accessibles au public. Après avoir inventé un chercheur allemand, l'artiste exhibe des séries de photographies et de croquis souvent annotés et rendant compte de l'éthologie des animaux représentés. Des documents scientifiques, échantillons, classifications viennent augmenter la fiction pour la rendre plausible.

Fontcuberta réalise une véritable documentation d'un réel inexistant et fantasmé mais incarné par un ensemble de faux séduisants et qui pousse le public à s'interroger sur les rapports entretenus entre *art* et *vérité*. La mise en scène de l'exposition, qui investit différents lieux muséaux, à travers le monde, permet de même d'insister sur les enjeux du « quatrième mur » et du *contrat narratif*.

Fontcuberta peut être catégorisé dans un groupe de plasticiens « *collecteurs* » dans le sens où il réalise des séries collectant ou créant des supports et des informations, destinées à se jouer du réel. **Il augmente la réalité par le biais de la falsification.**

Andréas GURSKY (1955-), 99 cent, 1999, photographie, 206,5 x 337 x 5,8 cm, Centre Pompidou, Paris.



L'artiste précise avoir eu l'idée de cette photographie lors de sa première visite à Los Angeles et après avoir observé la vitrine d'une magasin similaire. L'image présente une succession de rayonnages disposant des lots de produits aux prix fixes et qui créent un rythme coloré par les empilements et les alignements. Ce n'est que dans un second temps que se détachent quelques têtes de clients littéralement fondus ou happés dans la multitude de produits. Les piliers sont les seuls éléments perturbant l'horizontalité des rayons et ils constituent le lien visuel avec un plafond réfléchissant qui démultiplie encore davantage la profusion et la profondeur. Icônes de la société contemporaine et de consommation, les photographies d'Andrés Gursky tendent à l'irréalité par des points de vues et des cadrages qui invitent le regard du spectateur à perdre ses repères habituels et confrontent à une réalité brutale et inattendue.

Le site officiel du musée de Los Angeles *The broad* précise que « *Le spectacle du consumérisme apparaît composé de manière organisée, rigoureuse, formelle. L'image présentée est hyperréelle. Bien qu'elle soit ancrée dans la réalité, elle est en quelque sorte plus que réelle ; elle est familière et pourtant il n'existe aucun espace physique qui lui ressemble. En représentant des constructions aussi exacerbées de notre existence commune – du magasin à un dollar au terrain de football en passant par le paysage urbain tentaculaire – les photographies de Gursky agissent comme des symboles de la vie contemporaine.* »

Lien académique pour une analyse développée de l'oeuvre : <https://sites.ac-nancy-metz.fr/arts-plastiques/wp-content/uploads/Andreas-Gursky-99-cent.pdf>

Ron MUECK (1958-), *Boy*, 1999, Matériaux divers (fibre de verre, peinture, cheveux...), 490 x 490 x 240 cm, collection de l'artiste.



« Sculpteur vivant à Londres, Ron Mueck est célèbre pour ses sculptures étonnamment réalistes mais énigmatiques qui représentent des êtres humains à des étapes clés de leur vie, de la naissance à la mort en passant par l'âge mûr. Qu'il s'agisse d'œuvres monumentales ou très petites, l'artiste explore la condition et le psychisme humains, communiquant souvent des sentiments de solitude, de vulnérabilité et d'aliénation. »

Musée des beaux-arts du Canada

« Ron Mueck développe une oeuvre qui touche à l'universel et renouvelle profondément la sculpture contemporaine. Il crée des œuvres aux dimensions surprenantes et empreintes d'une inquiétante étrangeté. De nombreux mois, et parfois plusieurs années, lui sont nécessaires pour créer chacune de ses sculptures. Ron Mueck a réalisé en un peu plus de 25 ans un corpus de quarante-huit œuvres, dont les dernières sont achevées au printemps 2023 »

Fondation Cartier pour l'art contemporain

Boy concrétise toutes les ambivalences de l'art hyperréaliste, qui plus est renforcées par la dimension sculpturale qui le fait entrer dans l'espace propre du spectateur. L'échelle du garçon accroupi et au regard inquiet tient en respect par sa monumentalité et le caractère ultra perfectionniste des détails, instaure une sorte de fascination-répulsion. Le spectateur est confronté à un géant fragile que l'emploi du silicone et la couche picturale rendent plus vrai que nature. La question de l'échelle qui introduit une rupture avec le réel constitue une stratégie immédiatement efficace pour l'augmenter ou le diminuer et perturber notre rapport au monde environnant.

Valérie BELIN (1964-), *Mannequins*, 2003, épreuve gélatino-argentique, 155 x 125 cm.

« Valérie Belin entreprend, dès 2003 de réaliser des « portraits » de mannequins en celluloïd. Ce qui a tout d'abord attiré l'artiste, c'est l'aspect hyperréaliste de ces mannequins, qui sont moulés sur de vrais corps, et que l'on peut donc déjà considérer comme des photographies (en trois dimensions) de véritables femmes-mannequins. **Les photographies de Valérie Belin mettent en exergue cette question de la réalité et de l'illusion**; il s'agit de photographies de mannequins, mais de quels mannequins s'agit-il, de femmes ou d'objets ? Cette ambivalence fondamentale de « l'être » dans les photographies de Valérie Belin constitue une interrogation plus vaste sur la notion même de vivant : qu'est-ce que le vivant aujourd'hui, et comment est-il travaillé par l'incertitude, la métamorphose et les forces de destruction ? » Dans la série précédente des Modèles I (ci-dessous à droite), des mannequins d'agence sont photographiés de manière frontale et en poussant le contraste en noir et blanc jusqu'à lisser les volumes des visages. Ces portraits jouent de l'esthétique des photos d'identité par une mise en scène aseptisée, où les jeunes filles, sélectionnées selon des critères de beauté stéréotypée, évoquent l'idée d'un clonage illimité. Cette série se constitue comme le symétrique de la série des Transsexuels. Femmes artificielles et femmes naturelles semblent, en effet, fonctionner en miroir, s'acharnant à mimer la même normalité d'un visage prêt-à-porter, élaboré par le marketing des corps. » source site officiel V.Belin



Le prochain Rembrandt, 2016, impression 3D sur toile, 102,4 x 62,4 cm, exposition itinérante.

Le tableau est composé par une intelligence artificielle et créé à partir de données sur les techniques et les méthodes de travail du peintre Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Le projet a été initié par l'agence néerlandaise *J. Walter Thompson Amsterdam*, qui a pu parvenir à ce résultat au moyen d'algorithmes d'apprentissage profond et de techniques de reconnaissance faciale.

Pour réaliser une œuvre inédite de l'artiste, une équipe composée de professionnels (historiens de l'art, développeurs et data-analystes) ont d'abord mené une analyse de milliers de fragments issus des 346 tableaux de Rembrandt encore existants. En plus de l'étude classique par les historiens de l'art, une analyse approfondie des peintures de l'auteur par scanner haute définition, allié à un algorithme d'apprentissage profond ont permis de déterminer avec une haute précision, le style et les évolutions de la technique du maître. Il fut ensuite question de commander un portrait d'homme, correspondant aux modèles de l'artiste. Une fois le modèle défini, l'approche des numérisations 3D des œuvres de l'artiste a permis de reproduire certains détails caractéristiques des peintures de Rembrandt : coup de pinceau, relief, texture ou effets visuels des pigments. Avec une définition de plus de 149 millions de pixels, l'agence a eu recours à une imprimante 3D pour amalgamer plusieurs couches dont les épaisseurs et la texture finale reproduisent l'aspect d'une peinture à l'huile.

Le prochain Rembrandt questionne à la fois la place du créateur et le rapport au réel à l'heure de l'intelligence artificielle. Présentée comme une œuvre factice mais pouvant tromper le spectateur à première vue, l'« œuvre » incarne une extension réelle dans la production d'un peintre du passé et dans le respect d'une identité artistique spécifique.



Documenter et augmenter le réel.

Valeur expressive de l'écart entre le réel et sa représentation dans les arts plastiques.

Fabienne Kappler

Quel rapport les arts plastiques entretiennent-ils avec le réel ? Nous informent-ils sur lui, nous le donnent-ils à voir et à connaître ? Ce qui supposerait que ce dernier ne se donne pas immédiatement à nous par le biais de la perception, et qu'il nécessite une sensibilité particulière pour être appréhendé et connu, celle de l'artiste, précisément, capable de nous le restituer en pleine lumière. Mais la diversité des représentations, par exemple d'une même personne ou d'un même paysage, nous laisse penser que les arts plastiques nous apprennent plus de choses sur l'artiste lui-même que sur l'objet représenté... Proust écrivait : « *Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et, autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et qui, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont ils émanaient, qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient encore leur rayon spécial.* »¹ S'il n'est qu'une hypothèse cosmologique, le multivers existe indubitablement dans les arts... La question qui se pose à nous est donc celle de savoir si l'art est un miroir du réel, qui le donne à voir, selon la célèbre formule de Paul Klee : « *L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible* », ou qui le déforme à partir d'une subjectivité qui le reconfigure à sa guise... À moins qu'il n'ait complètement coupé les amarres avec lui... C'est la position de Malraux qui disait : « *Notre art est la création d'un monde étranger au réel, il n'en est pas l'expression. Mais dans ce cas, quel intérêt ? Comment résoudre ce paradoxe ?... En effet pour qu'une œuvre d'art nous touche, qu'elle fasse sens, n'est-il pas nécessaire qu'elle nous dise quelque chose du monde et/ou de nous-même, donc qu'elle en soit le reflet ? Pourtant, comme nous l'avons évoqué plus haut, nous ne pouvons nier le pouvoir créateur de l'artiste... Et certaines œuvres d'art, en particulier dans le domaine architectural, semblent bien plus « augmenter le réel » que « le documenter »* »

Voyons en quel sens les arts plastiques nous donnent à voir le réel, nous y sensibilisent. À l'opposé d'une attitude commune qui est celle du pragmatisme, qui réduit les choses à des moyens ou des obstacles, l'art en général semble prendre sa source dans une attitude contemplative, désintéressée, et l'artiste fait figure de « voyant ». C'est ce dont témoignent un grand nombre d'écrivains, de poètes, mais aussi de peintres ou de sculpteurs... Ainsi Oscar Wilde, écrivain irlandais de la deuxième moitié du XIX^e siècle, dans *Le Déclin du mensonge*², écrit-il, en s'appuyant par exemple sur le tableau intitulé *Londres, le Parlement, trouée de soleil dans le brouillard* de Claude Monet, que c'est grâce aux tableaux des impressionnistes que les hommes voient les brouillards de Londres. « De nos jours les gens voient les brouillards, non parce qu'il y a des brouillards, mais parce que peintres et poètes leur ont appris le charme mystérieux de tels effets », « À qui donc, sinon aux impressionnistes, devons-nous ces admirables brouillards fauves qui se glissent dans nos rues, estompent les becs de gaz, et transforment les maisons en ombres monstrueuses ? À qui sinon à eux encore et à leur maître³, devons-nous les exquises brumes d'argent qui rêvent sur notre rivière et muent en frêles silhouettes de grâce évanescante ponts incurvés et barques tanguantes ! Le changement prodigieux survenu, au cours des dix dernières années, dans le climat de Londres est entièrement dû à cette école d'art. [...] Les choses sont parce que nous les voyons, et la réceptivité aussi bien que la forme de notre vision dépendent des arts qui nous ont influencés. »

¹ *Le temps retrouvé*, 1922, in *À la recherche du temps perdu*, t. III Pléiade, p. 895

² *Le déclin du mensonge*, trad. P.Neel, Complexe, Bruxelles, 1986, pp.65-68

³ *Leur maître : le peintre Turner (1775-1851)*



Claude Monet, *Londres, le Parlement. Trouée de soleil dans le brouillard*, 1904, huile sur toile, 81,5 x 92,5 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Et il continue en distinguant « regarder » et « voir » : « *On ne voit une chose que lorsqu'on en voit la beauté. C'est alors seulement qu'elle naît à l'existence.* » L'art semble donc avoir une fonction éducatrice. Le goût esthétique, la capacité à percevoir le beau s'éduquerait donc autant que le goût au niveau culinaire, la capacité à percevoir le bon, le savoureux, et cela serait rendu possible par la fréquentation des grandes œuvres. On pourrait même aller jusqu'à affirmer qu'une fonction possible de l'art est de nous faire aimer la réalité. Proust va dans le même sens quand il écrit dans *Contre Sainte-Beuve*⁴ que s'il connaissait un jeune homme amateur d'art et éprouvant du dégoût devant le spectacle de la vie quotidienne, de sa banalité, il lui conseillerait d'aller admirer des tableaux de Chardin : « *Et quand il serait ébloui de cette peinture opulente de ce qu'il appelait la médiocrité, de cette peinture savoureuse d'une vie qu'il trouvait insipide, de ce grand art d'une nature qu'il croyait mesquine, je lui dirais : Vous êtes heureux ? Pourtant qu'avez-vous vu là qu'une bourgeoise aisée montrant à sa fille les fautes qu'elle a faites dans sa tapisserie (*La Mère laborieuse*), une femme qui porte des pains (*La pourvoyeuse*), un intérieur de cuisine où un chat vivant marche sur des huîtres, tandis qu'une raie morte pend aux murs, un buffet déjà à demi dégarni avec des couteaux qui traînent sur la nappe (*Fruits et animaux*), moins encore, des objets de table ou de cuisine, non pas seulement ceux qui sont jolis, comme les chocolatières en porcelaine de Saxe (*Ustensiles variés*), mais ceux qui vous semblent les plus laids, un couvercle reluisant, les pots de toute forme et de toute matière (*la salière, l'écumoire*), les spectacles qui vous écœurent, des verres à demi vidés et trop de verres pleins (*Fruits et animaux*). Si tout cela vous semble maintenant beau à voir, c'est que Chardin l'a trouvé beau à peindre. Et il l'a trouvé beau à peindre parce qu'il le trouvait beau à voir. Le plaisir que vous donne sa peinture d'une chambre où l'on coud, d'une office, d'une cuisine, d'un buffet, c'est, saisi au passage, dégagé de l'instant, approfondi, éternisé, le plaisir que lui donnait la vue d'un buffet, d'une cuisine, d'un office, d'une chambre où l'on coud. [...] Si en regardant un Chardin vous pouvez vous dire : cela est intime, est confortable, est vivant comme une cuisine, en vous promenant dans une cuisine vous vous direz : cela est curieux, cela est grand, cela est beau comme un Chardin. Chardin n'aura été qu'un homme qui se plaisait dans sa salle à manger, entre les fruits et les verres, mais un homme d'une conscience plus vive, dont le plaisir trop intense aura débordé en touches onctueuses, en couleurs éternnelles. Vous serez un Chardin, moins grand sans doute, grand dans la mesure où vous l'aimerez, où vous redeviendrez lui-même, mais pour qui, comme pour lui, les métaux et le gré s'animeront et les fruits parleront.* » Alors bien sûr on peut aussi évoquer un art qui dénonce dans certains cas, et les exemples ne manquent pas. Van Gogh, qui voulait à un moment de sa vie, faire de l'art pauvre pour les pauvres, montre dans « *Les mangeurs de pommes de terre* » la dureté de la vie pour « *les petites gens* », dont les mains semblent déformées par le travail et condamnés à vivre misérablement, tandis que d'autres sont dans l'opulence...

⁴ Marcel Proust, « Chardin et Rembrandt » (Essai et articles), dans *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, pp.372-374

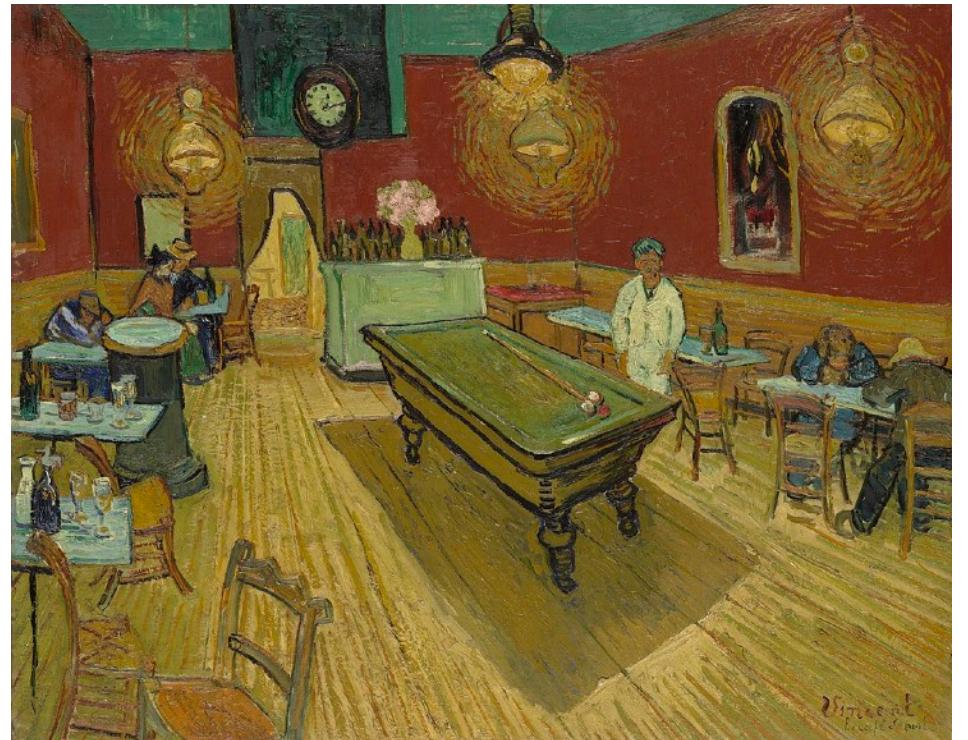


David Haziot dans sa biographie de Van Gogh⁵, parle de cette œuvre en ces termes : « *Quelque chose de grimaçant jeté à la face du monde, le « banquet » des damnés qui mangent le moins élaboré des produits de la terre accompagné d'un liquide noirâtre censé être du café. Pas de lumière du jour, la scène n'est éclairée que par une lampe comme celle des mineurs. Millet ? Mais les paysans de Millet sont au grand air, la lumière du jour éclaire noblement leurs travaux même à l'intérieur d'une grange, tandis qu'ici dans ce huis clos obscur, d'une saleté repoussante, avec des visages en « pommes de terre », des mains grises, noueuses, on croit voir plutôt revenir la féroce des peintures noires de Goya [...] Le tableau est autant critique sociale que confidence intime de Vincent [...] La vie ici-bas n'est qu'une longue vallée de larmes, sans lumière, sinon celle qu'on se crée soi-même ; sans pain, sinon celui qu'on a gagné par l'effort et la sueur [...] Les personnages regardent chacun dans une direction comme si aucun échange n'existaient entre eux ou comme si, bien qu'ensemble, ils restaient des solitaires .* » Ce passage, qui met en parallèle et oppose la peinture de Van Gogh et celle de Millet, nous donne à penser, ou bien que l'interprétation du réel varie en fonction du regard qu'on porte sur lui, ou bien plutôt que la réalité est multiple, et que tantôt il y a une noblesse du travail de la terre et de celui qui l'effectue, et tantôt une aliénation, les situations n'étant pas les mêmes. Van Gogh est un réaliste dans la mesure où il tente de restituer le réel dans sa vérité. David Haziot écrit : « *Pour Vincent le tableau n'est pas une image, l'œil s'y promène comme à la campagne et y jouit du même bonheur pourvu que l'artiste ait su rendre ce qu'il peint avec vérité. Pour lui la réalité de la nature est porteuse de bonheur, il suffit de s'y promener avec l'amour au cœur et un œil qui sache voir. Il y a une continuité totale entre les émotions de l'enfant, celle du jeune homme qui se cherche et sa peinture chargée de rendre plus tard ces moments d'éternité, ces joies vécues à l'écoute du chant profond de la nature.* » Il explique dans ses lettres à son frère Théo que pour représenter le réel il n'utilise pas forcément la couleur locale, c'est-à-dire la couleur propre à un objet, mais « *une couleur suggestive d'une émotion quelconque d'ardeur et de tempérament* »⁶.

Ainsi dans son tableau *Le café de nuit* il dit qu'il a « cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines. La salle est rouge sang et jaune sourd, un billard vert au milieu, quatre lampes jaunes citron à rayonnement orangé et vert. C'est partout un combat et une antithèse des verts et des rouges les plus différents, dans les personnages de voyous dormeurs petits, dans la salle vide et triste, du violet et du bleu ». L'ensemble donne l'impression d'une « fournaise infernale », et exprime « comme la puissance des ténèbres d'un assommoir ». Ou encore dans le portrait : « Ah, le portrait, le portrait avec la pensée, l'âme du modèle, cela me paraît tellement devoir venir [...] Exprimer l'amour de deux amoureux par un mariage de deux complémentaires, leur mélange et leurs oppositions, les vibrations mystérieuses des tons rapprochés. Exprimer la pensée d'un front par le rayonnement d'un ton clair sur fond sombre. Exprimer l'espérance par quelqu'étoile. L'ardeur d'un être par un rayonnement de soleil couchant. Ce n'est certes pas là du trompe-l'œil réaliste, mais n'est-ce pas une chose réellement existante ? » Et encore : « Je voudrais faire des portraits qui un siècle plus tard aux gens d'alors apparaissent comme des apparitions. Donc je ne cherche pas à faire cela par la ressemblance photographique mais par nos expressions passionnées, employant comme moyen d'expression et d'exaltation du caractère notre science et goût moderne de la couleur. » On voit bien par là que l'artiste véritable ne se contente pas d'une simple imitation extérieure des choses, qui relèverait de la superficialité, de la pâle copie sans intérêt.

⁵ David Haziot Van Gogh

⁶ Correspondance générale, Gallimard, t. III, pp.276-278,284-286



Vincent Van Gogh, *Le café de nuit*, 1888, huile sur toile, 70 x 89 cm, Yale University art galerie, New Haven.

Nous pouvons citer la critique, devenue classique, de la conception d'un art purement imitatif par Hegel : « *C'est un vieux précepte que l'art doit imiter la nature ; on le trouve déjà chez Aristote... Cette définition assigne à l'art un but purement formel, celui de refaire une seconde fois, avec les moyens dont l'homme dispose, ce qui existe dans le monde extérieur. Mais cette répétition peut apparaître comme une occupation oiseuse et superflue, car quel besoin avons-nous de revoir dans des tableaux ou sur la scène des animaux, des paysages ou des événements humains que nous connaissons déjà pour les avoir vus ?... On peut même dire que ces efforts inutiles se réduisent à un jeu présomptueux dont les résultats restent toujours inférieurs à ceux que nous offre la nature. C'est que l'art, limité dans ses moyens d'expression, ne peut produire que des illusions : tout ce qu'il peut nous offrir, c'est une caricature de la vie.* »⁷ Constantin Brancusi, sculpteur roumain, naturalisé français, du XXème siècle témoigne lui aussi de la fonction de l'art qui est de rendre visible : « *Ce n'est pas la forme extérieure qui est réelle, mais l'essence des choses. Partant de cette vérité, il est impossible à quiconque d'exprimer quelque chose de réel en imitant la surface extérieure des choses. [...] Quand vous voyez un poisson, vous ne pensez pas à ses écailles, vous pensez à la vitesse de son mouvement, à son corps étincelant et flottant, vu à travers l'eau. Eh bien voilà ce que j'ai voulu exprimer. Si j'avais rendu ses nageoires, ses yeux et ses écailles, j'aurais arrêté son mouvement et j'aurais obtenu un simple « échantillon » de la réalité. Moi j'ai voulu saisir l'étincelle de son esprit.* »⁸ Le philosophe Gilles Deleuze abonde dans le même sens : « *En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est même par là qu'aucun art n'est figuratif. [...] La tâche de la peinture est définie comme la tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas [...] : le Temps, [...] et des forces élémentaires comme la pression, l'inertie, la pesanteur, l'attraction, la gravitation, la germination ? [...] N'est-ce pas le génie de Cézanne, avoir subordonné tous les moyens de la peinture à cette tâche : rendre visibles la force de plissement des montagnes, la force de germination de la pomme, la force thermique d'un paysage etc. ? Et Van Gogh, Van Gogh a même inventé des forces inconnues, la force inouïe d'une graine de tournesol.* »⁹

Cette volonté d'extraire et de manifester la nature véritable des choses et des êtres, donc cette volonté d'objectivité, passe néanmoins et évidemment par un certain regard. D'ailleurs, si comme nous le pensons, la beauté est naturelle donc objective (tout ne se vaut pas, et quand l'expérience esthétique a lieu, elle s'impose par son évidence), elle n'est pas pour autant un fait brut, mais nécessite un regard préparé pour être saisie, s'apprécie de différentes façons, et c'est à travers le génie d'une culture qu'elle sera vue. Nous l'avons déjà évoqué en introduction : la « *restitution* » du réel se fait de manière originale la plupart du temps. Kant définissait le génie comme « *le talent naturel qui donne ses règles à l'art* »¹⁰. L'artiste de génie ne peut rendre compte de son processus de création, car celui-ci relève d'un don et de sa liberté. S'il s'est bien exercé à imiter ses prédécesseurs afin d'acquérir des techniques et forger son jugement, il s'en émancipe quand il crée, et ses œuvres, à leur tour deviennent exemplaires (elles servent d'exemples à ses successeurs). Si Jérôme Bosch, par exemple, n'avait pas existé, personne n'aurait pu produire *Le jardin des délices*, ou *La nef des fous*. Les différents courants artistiques témoignent d'une manière de peindre et donc de représenter le réel très particulière, et la majorité des artistes l'expriment à partir de leur singularité.

⁷ Esthétique, tome 1, p.31, Aubier-Montaigne

⁸ Carola Giedion-Welcker, Constantin Brancusi, 1958

⁹ Francis Bacon, Logique de la sensation, La différence 1981, p.39

¹⁰ Critique de la faculté de juger paragraphes 46 et suivants



Jérôme Bosch, *La nef des fous*, vers 1500, huile sur toile, 58 x 32 cm, Musée du Louvre, Paris.

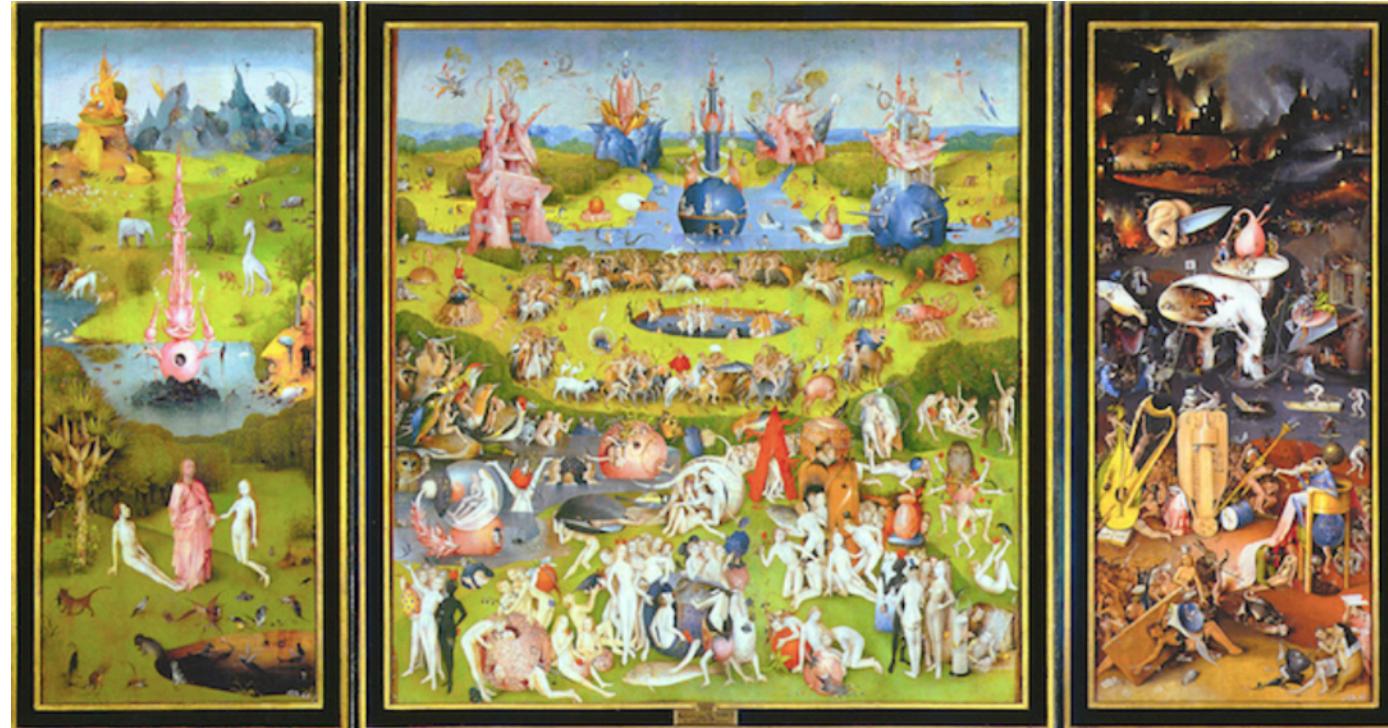
Van Gogh, qui est pourtant un réaliste disait : « *L'art, c'est l'homme ajouté à la nature* », formule reprise par le peintre Francis Bacon au XXème siècle. De la même façon Zola écrira : « *Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament* ». Et encore le romantique Carl Gustav Carus repris par Henri Frédéric Amiel : « *Le paysage est un état d'âme* ». Mais plutôt que d'insister sur l'importance de l'imagination dans la création, et de penser la sensibilité comme purement subjective, ce qui pourrait faire pencher l'art du côté de l'arbitraire, du geste gratuit, ou de la pure expression narcissique, il faudrait revenir sur la capacité de la sensibilité liée à l'intelligence, de percevoir et de connaître. Analysons le concept de création. Au sens ordinaire c'est la production d'une réalité nouvelle au moyen d'éléments donnés. Son origine est chrétienne et elle se définit selon la formule d'Albert le grand comme l'acte de faire quelque chose de rien. En ce sens Dieu seul est créateur (*ex nihilo*), l'homme n'est qu'une créature et sa production doit emprunter à la réalité du monde. On retrouve ici l'idée que l'artiste doit imiter la nature, mais « dans son mode de production », comme l'écrivait Thomas d'Aquin, il crée comme la nature crée. Qu'est-ce à dire ? Dans une perspective platonicienne nous dirons que les opérations de la nature sont des incarnations vivantes d'essences immatérielles. En effet pour Platon le monde est un cosmos, la matière ne s'organise pas toute seule mais à partir d'Idées, de réalités spirituelles et éternelles. Ainsi chaque sapin, par exemple, est la matérialisation de l'essence du sapin, et participe au bien du tout. Tout a une place et un rôle à jouer. Baudelaire allait en ce sens lorsqu'il écrivait : « *C'est cet admirable, cet immortel instinct du beau, qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel* 11. » L'artiste ne transfigure-t-il pas la matière ? Ne saisit-il pas une forme (c'est-à-dire une essence) en elle-même à travers les apparences ? Les peintures rupestres ou pariétales en sont un éloquent témoignage : elles manifestent la forme du cheval, ou celle de l'auroch par exemple dans toute leur pureté. Ajoutons avec Pierre Hadot ¹² que certains artistes cherchent à connaître les procédés mêmes de la nature : « *Plus l'artiste acquiert d'expérience, plus il a l'impression d'approfondir sa familiarité avec la nature* ». On connaît la belle déclaration de Hokusai rapportée par Rilke : « *C'est à l'âge de 73 ans que j'ai compris à peu près la forme et la nature vraie des oiseaux, des poissons et des plantes.* » « *Comprendre la forme* », c'est finalement être capable de reproduire l'acte même par lequel la nature crée cette forme. Déjà Plotin avait dit que les arts n'imitent pas directement ce que l'on voit, mais remontent aux raisons, aux *logoi*, d'où résulte l'effet visible du processus naturel, ce qui revient à dire que l'artiste épouse, en quelque sorte, le processus de genèse des formes et opère comme lui. » L'artiste est un lecteur-imitateur de la nature d'après Aristote. Et l'œuvre se forme en son auteur, comme l'embryon dans sa matrice (d'après R. Ruyer). Cette approche peut être complétée par celle de Van Gogh qui veut peindre non seulement le réel mais en plus ce que celui-ci lui inspire, dans une communion avec lui. Lisons encore ce qu'en dit David Haziot commentant ses lettres: « *Le tableau est le lieu de cette fusion-effusion, le paysage devient un « paysage selon moi qui l'aime » et ce moi est paysage, ils ne doivent faire qu'un.* » La beauté de la nature à laquelle il est sensible, lui inspire, nous l'avons vu, du bonheur, et celle-ci irradie dans ses tableaux. Le café de nuit, lieu de désolation, de violence et de solitude, lui inspire du dégoût, et celui-ci aussi transparaît sur sa toile. Par ailleurs, les techniques et outils qu'il utilise sont au service de son projet : le trait brut, discontinu, l'utilisation de brosses... D'où une manière de faire qui n'appartient qu'à lui, un style très facilement reconnaissable. On peut dire que ses œuvres et celles de beaucoup d'autres artistes ont « documenté » le réel, mais qu'elles l'ont aussi augmenté, dans la mesure où, patrimoine de l'humanité, elles existent par elles-mêmes, ont donc une existence propre et se donnent à voir et à admirer. Elles expriment sous une forme sensible de l'inexprimable, ou pour le dire autrement ce que le langage commun ne peut exprimer. Elles présentent ou symbolisent des réalités spirituelles de manière singulière et ont donc une valeur en elles-mêmes. Car elles sont uniques pour la plupart. Elles sont objet de contemplation et nourriture pour les hommes. On pourrait nous objecter qu'une partie des œuvres d'art semble relever beaucoup plus de l'augmentation que de la documentation du réel... Nous pensons, entre autres, à la construction de ponts ou de cathédrales. Et la thèse selon laquelle l'artiste crée comme la nature crée, pourrait signifier qu'il peut produire des formes nouvelles, certes en s'inspirant en partie d'elle (nombre d'or pour la recherche de l'harmonie, représentation de feuilles, de fleurs, de saints etc.), mais qui n'ont aucune sorte d'existence avant lui, et ainsi poursuivre son « travail ». Nous pouvons l'admettre, ou bien rester dans la perspective platonicienne, qui presuppose l'existence de modèles intelligibles : il y aurait une essence du pont, une essence de la cathédrale etc.

¹¹ Notes nouvelles sur Edgar Poe

¹² Le voile d'Isis, folio essais p. 288-289

Nous conclurons notre étude en citant Antonin Artaud¹³ : « *Je crois que Gauguin pensait que l'artiste doit rechercher le symbole, le mythe, agrandir les choses de la vie jusqu'au mythe, alors que Van Gogh pensait qu'il faut savoir déduire le mythe des choses les plus terre-à-terre de la vie. En quoi je pense, moi, qu'il avait foutrement raison. Car la réalité est terriblement supérieure à toute histoire, à toute fable, à toute divinité, à toute surréalité. Il suffit d'avoir le génie de savoir l'interpréter* ». Les artistes sont ces êtres d'exception, à la sensibilité exacerbée, capables de saisir l'essence des choses à travers leur apparence et de nous la restituer de manière sensible, vivante et singulière. L'œuvre d'art nous met en présence des choses, elle possède une aura, une âme... Elle « documente » le réel au sens où elle nous le donne à voir et à connaître, mais n'est pas un simple « document » ou « commentaire », car elle vaut par elle-même. Elle augmente ainsi le réel, elle l'enrichit.

¹³ Van Gogh, le suicidé de la société, Gallimard,, p.34



Jérôme Bosch, *Le jardin des délices*, vers 1490, huile sur toile, 220 x 386 cm, Musée du Prado, Madrid.

Didactique des arts plastiques

Éléments des programmes pouvant justifier *l'approche du réel* comme projet d'enseignement

Cycle 3

La représentation plastique et les dispositifs de présentation

- *Les différentes catégories d'images, leurs procédés de fabrication, leurs transformations*

Les fabrication et la relation entre l'objet et l'espace

- *L'hétérogénéité et la cohérence plastiques : les questions de choix et de relations formelles entre constituants plastiques divers, la qualité des effets plastiques induits ; le sens produit par des techniques mixtes dans les pratiques bidimensionnelles et dans les fabrications en trois dimensions.*

La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre

- Les qualités physiques des matériaux

Cycle 4

La représentation; images, réalité et fiction

- *La création, la matérialité, le statut, la signification des images*

- *La conception, la production et la diffusion de l'œuvre plastique à l'ère du numérique*

La matérialité de l'œuvre; l'objet et l'œuvre

- La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace, la présentation de l'œuvre

- Les qualités physiques des matériaux

Se repérer dans les domaines liés aux arts plastiques, être sensible aux questions de l'art

La question du rapport au réel