



20
SEPTEMBRE
2019

LE RÊVE

6
JANVIER
2020

D'ÊTRE ARTISTE

L'EXPOSITION QUI RACONTE COMMENT
LES ARTISTES SONT DEVENU.E.S DES ARTISTES

DOSSIER PÉDAGOGIQUE



PALAIS BEAUX-ARTS LILLE

LE RÊVE D'ÊTRE ARTISTE

L'EXPOSITION QUI RACONTE COMMENT LES ARTISTES SONT DEVENU.E.S DES ARTISTES

20 SEPTEMBRE 2019 – 06 JANVIER 2020

Exposition organisée par le Palais des Beaux-Arts de Lille en coproduction avec la Réunion des musées nationaux – Grand Palais dans le cadre d'ELDORADO, la 5e édition de Lille3000.

SOMMAIRE

Les sections de l'exposition	p.5
L'autoportrait	p.6
Pistes pédagogiques : l'autoportrait	p.10
La critique d'art	p.14
De la critique du spectateur et de la rivalité entre artistes	
Pistes pédagogiques : la critique d'art	p.20
L'atelier de l'artiste contemporain	p.22
Pistes pédagogiques	P.24
Quelques définitions	p.25
Au début, être artiste	p.28
Pistes pédagogiques : la signature	p.30
Des icônes de référence	p.31
Le rêve d'être artiste ?	p.33
Bibliographie	p.34
Programmation culturelle	P.36
Informations pratiques	P.36

Dossier écrit et réalisé par :

Pascal Favrel, professeur d'arts plastiques

Mickaël Vanquichelberge, professeur de Lettres

Avec la participation de Sandrine Dordain, conseillère pédagogique,
pour les pistes pédagogiques 1er degré

Coordination : Céline Chevalier / Création graphique : Claire Masset

Impression : Ville de Lille



Portrait de Lucas de Leyde, Albrecht Dürer © Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, photo : Stéphane Maréchal

[LES SECTIONS DE L'EXPOSITION]

JE SIGNE DONC JE SUIS ?

Signer, c'est "se faire un nom".

Au Moyen-Âge, dans les enluminures, la signature équivaut à un autoportrait. À la Renaissance, elle élève l'artisan au rang d'artiste et sa production à celui d'œuvre. Elle fait désormais partie du processus de création et se décline du monogramme à l'autographe, la "griffe de l'artiste" évoluant elle-même avec le temps et le cours de sa vie.

De siècle en siècle, elle incarne l'esprit d'un maître et d'un atelier. Elle incarne une personnalité singulière, un style unique, une inspiration originale. Selon les artistes, sa présence est discrète, envahissante ou sibylline.

Aujourd'hui, la signature représente un certificat d'authenticité et détermine pour l'amateur et pour le marché la valeur des œuvres. Elle devient parfois une œuvre elle-même. Plus encore, dans les cas où l'autographe est plus connu que l'artiste, la signature est une marque, un logo : "On achète un nom et non plus de l'art." r. c.

UNE PLACE AU SOLEIL ?

Pouvoir, mécènes et marchands d'art pour vivre (bien ou mal) de son art

Trouver une place au soleil n'est pas chose aisée pour qui veut créer sans entraves : il s'agit de courtiser mais sans compromission, de vivre de son art sans dépendre complètement des puissants et des commanditaires que l'on immortalise. C'est toute une stratégie que l'artiste a bâtie au cours des siècles pour s'affranchir des contraintes matérielles et morales : il lui a fallu créer des académies pour échapper aux corporations d'artisans et assurer ses revenus, obtenir un statut social qui préserve sa liberté de créer, profiter sans être exploité du système marchand et critique qui se met en place dès le XVIII^e siècle et qui a prospéré jusqu'à aujourd'hui. b. g.

GÉNIAL, FORCÉMENT GÉNIAL ?!

Le mythe de l'artiste, égale des dieux

On n'est jamais si bien servi que par soi-même. L'artiste a fondé sa propre légende afin de démontrer qu'il est un être à part, qui a besoin de liberté pour créer. À partir de la Renaissance et de Giorgio Vasari, lui-même artiste, on écrit des biographies où l'artiste devient un génie, qui possède un don inné dès le plus jeune âge. Puis, à la fin du XIX^e siècle, on s'élève des monuments, on se met en scène à l'égal d'un dieu de l'Olympe. Décidément, les artistes ne sont pas des hommes et des femmes comme les autres. b. g.

ME, MYSELF AND I

Maîtriser sa propre image

Quoi de mieux pour bâtir le mythe de l'artiste que de s'auto-représenter ? Sous toutes les coutures, en pied, en buste, de face, de trois quarts ou de profil, déguisé ou en costume d'apparat pour affirmer sa réussite, puis en débraillé ou en costume de fantaisie pour afficher sa liberté, nu et sans concession enfin pour affirmer sa différence, l'artiste sait mettre en scène sa condition et ses états d'âme. En faisant cela, en devenant à la fois sujet et objet de son œuvre, il éprouve aussi bien sa vanité que la nôtre. r. c.

SPLENDEURS OU MISÈRES ?

La légende dorée de l'artiste, de la bohème au star-system

Du "Premier peintre du Roi" à l'artiste bohème, de l'Académie royale à l'école d'art, de l'atelier de misère au studio luxueux, les conditions de vie et de travail des artistes connaissent des extrêmes. La ruée vers l'art, comme celle de l'or, se décline de la pauvreté à la richesse.

L'atelier de l'artiste fascine l'imaginaire collectif car il est le lieu du mystère de la création, appelé à devenir, au cours des siècles, un lieu d'exposition, de transmission du savoir et de représentation. r. c.

AUTO-DÉRISION

Casser son image

Rire de soi, c'est tout un art ! Si, durant cinq siècles, l'artiste met toute son énergie à se construire un statut hors normes, il est aussi capable de se moquer de lui-même et de ses travers et de se représenter avec humour, sans aucune concession. "L'art, c'est de faire le pitre", disait Ben sur une de ses œuvres en 1970.

L'autodérision relève presque d'une tradition chez les artistes. Ne pas se prendre au sérieux nécessite une excellente connaissance de soi et les artistes maniant l'humour et la satire cassent aussi leur image pour rire d'eux-mêmes. Dérivée de l'humour et de la satire, l'autodérision amuse, surprend et n'oublie pas de remettre en cause les idées reçues. Priant leur public de ne pas se fier aux apparences dans lesquelles ils sont passés maîtres, les artistes animalisent leurs traits physiques à proportion du regard critique qu'ils posent sur le monde. Parce que c'est encore l'humour qui semble le mieux dénoncer la comédie humaine, quitte à emprunter à l'animal le "supplément d'âme" qui viendrait à nous manquer. r. c.

[L'AUTO PORTRAIT]

Introduction

On appelle "autoportrait" le portrait d'un artiste par lui-même. S'il a existé des tentatives de représentation d'artistes au travail dès l'antiquité, c'est à partir de la Renaissance que l'exercice devient un genre à part entière, en même temps que l'essor du portrait. L'autoportrait ne cessera d'exister, aussi bien en peinture, sculpture que plus tard en photographie et arts numériques. Que nous disent ces œuvres de l'évolution du regard qui est porté sur les artistes ?

PETITE HISTOIRE DE L'AUTO PORTRAIT

Les premiers autoportraits

Les premiers artistes à avoir utilisé leur portrait dans leur œuvre l'ont fait pour en revendiquer la paternité, à la manière d'une signature, qu'il s'agisse de quelques enlumineurs au Moyen Âge (Rufillus de Weissenau, Guda, Maria Ormani) ou du sculpteur italien Ghiberti dont la tête sort littéralement d'une porte de bronze du baptistère de Florence. On note ensuite à la Renaissance l'utilisation par plusieurs artistes italiens de leur propre image pour incarner des personnages dans la peinture religieuse. Parmi ces autoportraits "cachés", on peut citer, même s'il est parfois difficile d'en avoir la certitude, Masaccio en apôtre dans une fresque de la chapelle Brancacci à Florence, Piero Della Francesca en soldat dans *La Résurrection* ou Véronèse en musicien dans *Les Noces de Cana*. Mais le premier portrait autonome pourrait bien être le médaillon du Français Jean Fouquet (1450), à moins que *L'Homme au turban rouge* (1433) représente bien le Flamand Van Eyck. Il faut mentionner aussi, chez les Allemands, la précocité d'un Dürer à se représenter à plusieurs reprises (une demi-douzaine d'œuvres peintes ou dessinées), avec souvent une date et un commentaire qui montrent la dimension introspective de l'exercice. Comment expliquer que l'autoportrait devienne autonome à cette période ?

D'une part, le courant de pensée appelé humanisme place désormais l'homme au centre de tout, et de plus en plus d'individus aspirent à se faire portraiturer, pour peu qu'ils en aient les moyens. D'autre part, les peintres et les sculpteurs passent du statut d'artisans à celui d'artistes, ce qui légitime d'autant plus leur volonté de laisser d'eux une image pour la postérité. Enfin, une invention technique, celle du miroir, plus grand et renvoyant une image plus nette, facilite la représentation de soi-même. A contrario, *L'autoportrait* du Parmesan (1523-1524) se caractérise par une main disproportionnée au premier plan, qui trahit l'utilisation d'un miroir convexe (voir l'extrait de Vasari ci-dessous).

Jusqu'à l'invention de la photographie au XIX^e siècle, la plupart des autoportraits montrent le buste de l'artiste de profil, le visage de trois quarts, reflétant ainsi sa position pour se peindre en se regardant dans le miroir. Au XVII^e siècle, le peintre autrichien Johannes Gumpel réalisera un autoportrait de dos qui révèle ces conditions de réalisation.

Les autoportraits hollandais, de Rembrandt à Van Gogh

Si les Italiens ont été des précurseurs dans la pratique de l'autoportrait à la Renaissance, c'est aux Pays-Bas que le genre a été le plus fécond aux siècles suivants. On doit ainsi à deux artistes hollandais les autoportraits les plus nombreux et les plus célèbres. Au XVII^e siècle, les guildes de saint-Luc, corporations qui organisaient le travail de leurs artistes membres, vont accompagner l'essor de la peinture dans des villes comme La Haye, Utrecht, Delft, Haarlem... donnant lieu à la commande de nombreux portraits, à commencer par des portraits de groupes des membres de la guilde, comme celui incluant l'autoportrait de Jan de Bray. Mais c'est bien sûr Rembrandt qui connaîtra la célébrité la plus importante en se peignant un nombre incalculable de fois (certains avancent le nombre de cent autoportraits). Deux siècles plus tard, un autre Hollandais reprend le flambeau dans des circonstances différentes : Van Gogh se peint une quarantaine de fois essentiellement durant les quatre dernières années de sa tragique vie, dans une recherche stylistique frénétique.

Extraits et citations

"Pour explorer les subtilités de l'art, il [Le Parmesan] entreprit un jour de faire son autoportrait, en se regardant dans un de ces miroirs de coiffeur, de ceux en boule convexe. Ce faisant, voyant les effets bizarres que provoque la convexité du miroir... il lui prit l'envie de contrefaire toute chose selon son caprice. Donc, après avoir fait faire au tour une boule de bois, et l'avoir divisée en demi-boule de taille semblable à celle du miroir, il entreprit avec grand art d'y reproduire tout ce qu'il voyait dans le miroir et en particulier lui-même... Et puisque tous les objets qui s'approchent du miroir grossissent et que ceux qui s'en éloignent rapetissent, il y fit une main qui dessinait un peu grande, comme la montrait le miroir, et si belle qu'elle paraissait très vraie ; et comme Francesco avait belle apparence et le visage gracieux, plus celui d'un ange que d'un homme, son effigie sur cette boule avait quelque chose de divin." (Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*)

"Je me peins parce que je passe beaucoup de temps seule et parce que je suis le motif que je connais le mieux." (Frida Kahlo)

"Le moi intérieur, il est forcément dans ma toile, puisque c'est moi qui la fais. Je n'ai pas besoin de me tourmenter pour cela. Quoi que je fasse, il y sera. Il n'y sera même que trop... Le problème, c'est le reste !"(Picasso)

L'autoportrait aux XX^e et XXI^e siècles

Le genre de l'autoportrait de disparaît pas à l'époque moderne, bien au contraire. Non seulement les photographes vont très vite s'emparer de ce sujet (Robert Cornelius, 1839), mais ils vont, comme pour la peinture de paysage, pousser les peintres à réinventer le genre, en se livrant à des mises en scène d'eux-mêmes (Frida Khalo), parfois de manière non figurative (les autoportraits objets d'Arman), souvent de manière ludique, avec tous les artifices rendus possibles par les nouvelles technologies.

DIFFÉRENTS TYPES D'AUTOPORTRAITS

- Les artistes ont utilisé différentes techniques pour réaliser des autoportraits : peinture, dessin, gravure, sculpture, photographie mais aussi mosaïque (Agnès Varda), assemblages d'objets (Arman) et vidéo (Bill Viola).
- Beaucoup d'autoportraits montrent l'artiste au travail, dans une sorte de mise en abyme. Ces autoportraits professionnels avaient, pour la plupart, vocation à faire la publicité de l'artiste. L'artiste se représente généralement "au chevalet", sa palette étant son attribut. Le soin accordé à son vêtement est fonction du degré de respectabilité que l'artiste veut imposer à l'esprit de ses futurs commanditaires. Le premier autoportrait de ce type a été peint en 1548 par la peintre flamande Catharina Van Hemessen, qui signait par là même un manifeste féministe. Bien plus tard, Courbet révolutionnera aussi l'autoportrait en se peignant au travail dans son atelier parmi une foule de personnes, dans un format monumental.
- Les premiers autoportraits, et beaucoup d'autres jusqu'à l'invention de la photographie essentiellement, ne montrent pas l'artiste au travail mais l'homme ou la femme inactif.ve. Ils insistent sur la recherche de son "être profond", au-delà de l'apparence physique. Ces autoportraits personnels, que l'on qualifie parfois de "psychologiques", ont la même ambition que les portraits d'autrui, mais avec cette connaissance intime de soi qui rend la démarche peut-être plus intentionnelle. Dürer en fournit différentes illustrations, en particulier dans son autoportrait "à la fourrure"

de 1500, dans lequel il apparaît de face, dans une posture qui rappelle celle du Christ.

- Plus rarement l'artiste choisit de se représenter entouré de sa famille (Cornelis de Vos, Nattier, Chagall...).
- Parce qu'il est parfois difficile de rendre compte de son état moral ou psychologique à travers son apparence physique, certains artistes ont réalisé des autoportraits cachés ou détournés : ils mêlent ainsi parfois leurs traits à ceux d'illustres personnages, tels Caravage qui se représente par deux fois en Bacchus, le dieu romain de la vigne et du vin, dont les excès s'accordent assez bien à la vie de débauche du peintre, ou inversement Rembrandt qui se représente en Saint Paul. En poussant cette démarche à l'extrême, certains commentateurs affirment que des artistes se sont projetés dans certains animaux sur leur toile (Goya en chien, Courbet en truite).

LES FONCTIONS DE L'AUTOportrait

- Affirmer la paternité de son œuvre : dans le sillage des enlumineurs du Moyen Âge, des artistes vont intégrer leur autoportrait dans leur toile comme le témoignage qu'ils ont réalisé eux-mêmes l'œuvre. Cette signature figurative peut être implicite (Botticelli regardant le spectateur à droite du tableau *L'Adoration des mages*) ou explicite : Dürer, dans *Le Martyre des dix-mille chrétiens* et *L'Adoration de la sainte trinité* se peint en évidence tenant un cartellino qui indique son nom et la date de réalisation des œuvres. Goya ira plus loin en s'incluant dans *La Famille de Charles IV*, mais en train de la peindre, adoptant un procédé moins astucieux que son prédécesseur Vélasquez dans *Les Ménines*, qui montrent aussi l'artiste en train de peindre le Roi Philippe IV et la Reine, mais ces derniers, hors-champ, n'étant visibles que dans un miroir.

"Je veux qu'on m'y voie [dans les Essais] en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice: car c'est moi que je peins. Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïve, autant que la révérence publique me l'a permis. Que si j'eusse été entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des premières lois de nature, je t'assure que je m'y fusse très volontiers peint tout entier, et tout nu." (Montaigne, *Les Essais*, "Avis au lecteur")

"Je viens d'avoir trente-quatre ans, la moitié de ma vie. Au physique, je suis de taille moyenne, plutôt petit. J'ai des cheveux châtain coupés court afin d'éviter qu'ils ondulent, par crainte aussi que ne se développe une calvitie menaçante. Autant que je puisse en juger, les traits caractéristiques de ma physionomie sont : une nuque très droite, tombant verticalement comme une muraille ou une falaise, marque classique (si l'on en croit les astologues) des personnes nées sous le signe du Taureau ; un front développé, plutôt bossué, aux veines temporales exagérément noueuses et saillantes. [...] Ma tête est plutôt grosse pour mon corps ; j'ai les jambes un peu courtes par rapport à mon torse, les paules trop étroites relativement aux hanches. Je marche le haut du corps incliné en avant ; j'ai tendance, lorsque je suis assis, à me tenir le dos voûté ; ma poitrine n'est pas très large et je n'ai guère de muscles. J'aime à me vêtir avec le maximum d'élégance ; pourtant, à cause des défauts que je viens de relever dans ma structure et de mes moyens qui, sans que je puisse me dire pauvre, sont plutôt limités, je me juge d'ordinaire profondément inélégant ; j'ai horreur de me voir à l'improviste dans une glace car, faute de m'y être préparé, je me trouve à chaque fois d'une laideur humiliante." (Michel Leiris, *L'Age d'homme*)

- Montrer son habileté à des fins commerciales : quel meilleur moyen pour assurer sa renommée de peintre que de diffuser son image peinte par soi-même ? A force de se représenter au chevalet, Rembrandt acquiert un savoir-faire unique qui dépasse largement les frontières des Pays-Bas. Son Autoportrait aux deux cercles le place en outre sous le patronage de Giotto, dont la légende raconte qu'il traça un cercle d'un seul mouvement pour prouver son talent au pape. Moins subtil, Louis Léopold Boilly peint sa carte de visite sous une loupe à côté de son autoportrait en médaillon, dans son *Trompe-l'œil aux pièces de monnaie* sur le plateau d'un guéridon.
- Laisser une image de soi pour la postérité : si à partir du XX^e siècle certains artistes vivants sont considérés comme des "stars" et imposent leur image comme partie intégrante de leur œuvre (Dali, Warhol, Jeff Koons...), certains de leurs illustres devanciers ont laissé entrevoir le désir de continuer à être reconnu après leur mort autant par leurs œuvres que par leur physique. Outre les cas de Dürer et Rembrandt, on peut citer Poussin qui succombe vers la fin de sa vie à la réalisation de deux autoportraits en majesté. A noter que l'artiste contemporain Banksy prend le contre-pied de ce culte de l'image en jouant à ne pas révéler son identité.
- Observer le temps qui passe : jusqu'au XX^e siècle, les portraits comme les autoportraits ont l'ambition de reproduire les visages de manière réaliste. Par conséquent, il est possible pour un artiste de scruter les effets du temps sur l'homme, dans une optique réaliste. Impossible que Rembrandt n'y accorde de l'importance, lui qui se peint sans concession dès l'âge de 22 ans et de manière continue jusqu'à sa mort à l'âge de 63 ans. Emile Bernard peindra lui aussi son autoportrait presque chaque année.
- Se raconter : certains autoportraits comportent une dimension autobiographique, en ce sens qu'ils racontent un événement marquant de la vie de leur auteur, voire qu'ils la résument. La vie de Frida Kahlo et ses drames se lisent ainsi dans ses nombreux autoportraits. *Mes Grands-parents, mes parents et moi* se présente ainsi comme un arbre généalogique, *La Colonne brisée* évoque sa souffrance liée à ses multiples opérations chirurgicales (à l'origine de sa pratique de l'autoportrait) tandis que *Les Deux Fridas* raconte sa séparation d'avec Diego Rivera.

L'autoportrait à la frontière entre le Mexique et les États-Unis peut être considéré comme une tentative de présentation de l'existence de l'artiste. Lorsque cette existence rejoint l'Histoire, les autoportraits peuvent acquérir une fonction de témoignage, comme c'est le cas chez Félix Nussbaum (voir pistes pédagogiques).

→ Dans l'exposition *Le Rêve d'être artiste*, présentée au Palais des Beaux-arts en 2019, les autoportraits de Camille Claudel, Carolus-Duran et Ai Weiwei possèdent une dimension autobiographique.

- Rendre hommage : dire qui l'on est, cela passe aussi parfois par dire qui nous a nourris artistiquement. On trouve ainsi des similitudes entre certains autoportraits marquants de l'histoire de l'art. Parfois, l'hommage est explicite, lorsque des références à d'autres artistes figurent sur la toile (Nussbaum cite notamment Otto Dix et Magritte dans son *Autoportrait au chevalet*), voire des reproductions de toiles de maîtres (dans son *Triple Autoportrait*, Norman Rockwell se représente en train de se peindre en prenant comme modèles les autoportraits de Dürer, Rembrandt, Van Gogh et Picasso). Paul Gauguin et Emile Bernard, quant à eux, se rendent mutuellement hommage en peignant un portrait de leur ami à l'arrière-plan de leur autoportrait.

→ Dans l'exposition *Le Rêve d'être artiste*, présentée au Palais des Beaux-arts en 2019, l'installation *Self-Portrait (Fountain)* de Gavin Turk reprend le dispositif de l'artiste Alighiero Boetti.

- Se comprendre, dire des choses sur soi : sans aller jusqu'à vouloir tout dire de soi, certains autoportraits reflètent un sentiment passager, qui peut d'ailleurs être à l'origine de la volonté de se peindre pour mieux le cerner. C'est pourquoi on perçoit souvent une certaine mélancolie dans les autoportraits. Parfois, la déclaration est plus évidente : quand Caravage se peint en Goliath décapité, on ne peut pas ne pas y lire son désespoir d'avoir été banni de Rome à la même date, de même que le *Saint Barthélémy* de la chapelle Sixtine avec les traits de Michel Ange signifie que le peintre se voit comme un martyr de l'art. Un sentiment que l'on retrouvera dans plusieurs autoportraits de Gauguin, marqués du sceau de la religion (*Autoportrait au christ*, *Autoportrait près du Golgotha*).

Champ préférenciel

Au Palais des Beaux-Arts de Lille

- Jean-Baptiste Wicar, *Autoportrait en costume de fantaisie* (vers 1806)
- Louis Léopold Boilly, *Trompe-l'œil aux pièces de monnaie* (vers 1808-1814)
- Carolus-Duran, *L'Homme endormi* (1861)
- Emile Bernard, *Autoportrait* (1901)
- Marc Chagall, *L'Apparition de la famille de l'artiste* (1935-1947)

Dans les musées de la région

Au Lam (Villeneuve d'Ascq)

- André Lansky, *Autoportrait au chapeau melon* (1933)
- Eugène Leroy, *Autoportrait* (1986)
- Aleksander Lobanov (1924-2003), 4 autoportraits photographiques contrecollés sur aluminium

A la Piscine (Roubaix)

- Emile Bernard, *Autoportrait* (1897)
- Jaro Hilbert, *Autoportrait* (1925)

Au musée des Beaux-Arts de Valenciennes

- Alexandre-Denis Abel de Pujol, 2 autoportraits (1906 et 1812)
- Jean-Baptiste Carpeaux, 4 autoportraits peints

→ Dans l'exposition *Le Rêve d'être artiste*, présentée au Palais des Beaux-arts en 2019, les autoportraits de Richard Jackson et Olivier Blanckart dévoilent des facettes de leur personnalité.

- Produire une réflexion sur l'art ou sur l'identité : dans l'art moderne et contemporain, la personne de l'artiste est parfois un prétexte pour produire un discours sur l'art ou l'identité. *L'Atelier du peintre* de Courbet est un tableau manifeste qui affirme la fonction sociale de l'artiste, comme le suggère son sous-titre : Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale. L'identité étant une question plus que jamais actuelle, il n'est pas étonnant que les artistes s'en emparent, en détournant les codes de l'autoportrait traditionnel, d'Agnès Varda (*Autoportrait morcelé*) à Cindy Sherman, qui recourt au travestissement.

→ Dans l'exposition *Le Rêve d'être artiste*, présentée au Palais des Beaux-arts en 2019, les artistes Tim Noble et Sue Webster, Roma Auskalnyte, Orlan s'interrogent sur des sujets divers à travers eux-mêmes.

Mickaël Vanquickelberge

Carolus-Duran

(Émile Durant
Charles Auguste, dit)
(Lille, 1837 – Paris, 1917)

L'Homme endormi

1861, huile sur toile
H. 87; L. 85 cm

Lille, Palais des Beaux-Arts



[PISTES PÉDAGOGIQUES]

L'AUTO PORTRAIT

1^{ER} DEGRÉ

QUESTIONNEMENTS EN CLASSE DE CYCLE 3 :

- **La ressemblance** : découverte, prise de conscience et appropriation de la valeur expressive de l'écart dans la représentation.
- **Les différentes catégories d'images, leurs procédés de fabrication, leurs transformations** : la différence entre images à caractère artistique et images scientifiques ou documentaires, l'image dessinée, peinte, photographiée, filmée, la transformation d'images existantes dans une visée poétique ou artistique.

PISTES POUR LE CYCLE 3 :

Arts plastiques :

- **Travailler à partir d'un miroir** : se dessiner en se regardant dans un miroir. On peut y ajouter des contraintes, des variables :
 - on dessine la moitié de son visage avec un crayon à papier ou un fusain puis on la complète de manière imaginaire avec la technique de son choix et le matériel de son choix (craies, encres, pastels, feutres...).
 - jeux de lumière : lumière naturelle/lumière artificielle (on obscurcit la classe et on travaille avec la lumière artificielle); on utilise une source de lumière individuellement (ex : une lampe de poche, une bougie, un projecteur que l'on place différemment c'est à dire à droite ou à gauche de son visage, au-dessus ou en-dessous de son visage).
 - le miroir est en position horizontale (sur la table) ou verticale (devant soi).
- **A partir de photographies et de photocopies** : on se fait prendre en photo par un camarade (ou pourquoi pas, on réalise un selfie) et à partir d'une photocopie de cette photographie on transforme :
 - en coloriant avec une intention précise certaines parties du visage
 - en évitant des parties
 - en ajoutant des éléments découpés sur des photocopies de reproductions d'œuvres, des magazines, des publicités, des illustrations d'albums... toujours en précisant son intention (cacher, préciser un trait de caractère, devenir un autre...)
 - réaliser un autoportrait surréaliste en assemblant des parties de son visage pris en photo sous différents angles.

- **Autoportraits et émotions** : se photographier plusieurs fois en mimant différentes émotions puis réaliser un patchwork par collage de plusieurs de ces photos : patchwork qui peut présenter par la succession de photos une narration ou simplement un travail de composition plastique.

- **Réaliser des compositions en 3 D** : prendre une boîte (boîte à chaussure ou légèrement plus grande) :
 - on y insère un portrait réalisé en art plastiques et on ajoute des éléments rapportés qui nous caractérisent (loisirs, goûts, passion, matières, caractère...)
 - on compose la boîte uniquement avec des objets qui nous caractérisent sans y inclure "l'indice" autoportrait.

- **Dans le principe des "Baptêmes de terre" de Fred Martin** : réaliser une empreinte de son visage selon le principe du moulage (avec du papier aluminium un peu épais par exemple) et travailler sur la valorisation de ce moulage (on le colle sur une feuille de forme particulière que l'on travaille de façon plastique avec des couleurs et des matières qui nous caractérisent; ou qui reflètent l'humeur du moment...)



Louis Léopold Boilly

(La Bassée, 1761 – Paris, 1845)

Trompe-l'œil aux pièces de monnaie sur le plateau d'un guéridon

Vers 1808-1814, huile sur vélin encadré
dans l'acajou

H. 48; L. 60; Pr. 7,6 cm

Lille, Palais des Beaux-Arts

[PISTES PÉDAGOGIQUES]

2ND DEGRÉ

AUTO PORTRAIT MÉTAMORPHOSÉ (ARTS PLASTIQUES / FRANÇAIS, 6ÈME)

Dans *Les Métamorphoses*, Ovide raconte de nombreuses transformations mythologiques d'êtres humains en animaux, végétaux... en en décrivant les étapes. Après s'être choisis comme héros d'une histoire de ce type, les élèves sauront-ils rendre compte visuellement de leur métamorphose en cours ? Leurs autoportraits seront accompagnés d'un texte narratif.

AUTO PORTRAIT ET AUTOBIOGRAPHIE (FRANÇAIS, 3ÈME / 2^{NDE} / 1ÈRE*)

L'autobiographie naît trois siècles après l'autoportrait (Rousseau, *Les Confessions*, 1765-1770, qui empruntent leur titre à l'œuvre de Saint Augustin), connaît un grand succès aux XIX^e et XX^e siècles, avant d'être partiellement remise en cause dans les années 1960 puis d'évoluer sous de nouvelles formes. Les principaux points communs entre l'autobiographie et l'autoportrait sont bien sûr le fait que l'artiste se prenne comme sujet de son œuvre, ainsi que certains de ses buts. Toutefois, les chemins pris sont souvent très différents, notamment en raison des spécificités des deux disciplines : là où l'entreprise picturale aboutit le plus souvent à une image, correspondant à un instantané, l'ambition littéraire est d'embrasser la durée d'une existence, avec un nombre de pages illimité. Certes, on pourrait rapprocher de l'autobiographie l'ensemble des autoportraits de Frida Kahlo, ou faire écrire un extrait d'autobiographie qui définirait les caractéristiques principales de l'auteur, comme plus haut l'incipit de *L'Age d'homme* de Michel Leiris, en partant d'un autoportrait (ou d'un portrait). Quelques auteurs, parmi lesquels Baudelaire, Zola, Queneau et Anouilh, se sont essayés à l'autoportrait pictural. Mais il existe aussi des œuvres littéraires que Michel Beaujour, dans *Miroirs d'encre, rhétorique de l'autoportrait* (1980), appelle, de manière métaphorique, "autoportraits" en se fondant sur leur composition par fragments plutôt que sur un récit chronologique. Et de citer, entre autres œuvres, Les Essais de Montaigne, qui utilise lui-même l'image de la peinture dans son "avis au lecteur". On aura donc plutôt intérêt à s'intéresser aux recherches d'artistes contemporains sur l'autoportrait pictural pour éclairer les difficultés de se représenter.

* **En 3ème**, dans le cadre de l'entrée de programme "se raconter, se représenter", où l'on s'attache à faire découvrir différentes formes de l'écriture de soi et de l'autoportrait, il est recommandé d'étudier des exemples majeurs d'autoportraits en peinture, photographie ou vidéo.

• **En 2nde**, dans le cadre de l'entrée de programme "le roman et le récit du XVIII^e au XXI^e siècle", il est possible de choisir un récit relevant de l'une des formes du biographique.

• **En 1ère technologique**, Enfance de Nathalie Sarraute figure en 2019-2020 au programme de l'objet d'étude "Le roman et le récit du Moyen Âge au XXI^e siècle", au sein du parcours « Récit et connaissance de soi ». En 1ère générale, *Les Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar figure en 2019-2020 au programme de l'objet d'étude "Le roman et le récit du Moyen Âge au XXI^e siècle", au sein du parcours "Soi-même comme un autre".

FÉLIX NUSSBAUM ET L'ART CONCENTRATIONNAIRE (HISTOIRE, 3ÈME)

En plus d'avoir laissé une œuvre abondante où se lit l'influence de Van Gogh, de Brueghel et du Douanier Rousseau, l'Allemand Félix Nussbaum (1904-1944), formé au temps de la "Nouvelle Objectivité", s'est approprié l'art de l'autoportrait pour témoigner de ses interrogations existentielles et de son existence tragique. En effet, beaucoup de ses toiles reflètent son expérience de l'exil (*Autoportrait au torchon*), du camp d'internement (*Autoportrait dans le camp*) et de la clandestinité (*Autoportrait au passeport juif*). Le choix de l'autoportrait confère à sa démarche une dimension humaine forte. Son parcours, bien documenté, pourra faire l'objet d'une recherche par les élèves afin d'aborder les questions de la Shoah et de l'engagement de l'artiste : "Si je meurs, ne laissez pas mes peintures me suivre, mais montrez-les aux hommes !"

[PISTES PÉDAGOGIQUES]

LYCÉE

UN EXEMPLE : L'AUTO PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE

La mise en scène du moi

L'autoportrait défini comme une représentation de l'identité physique, psychologique et sociale de soi-même.

La question de la dualité fiction/réalité dans la pratique contemporaine de la photographie dite "plasticienne" ou "néo-pictorialiste" en contradiction avec le principe d'enregistrement neutre de la réalité (instantané).

La question de l'espace – espace représenté : cadrage (point de vue, limites et distance), mise en abîme – dispositif de présentation : support, articulation.

La question de l'implication du spectateur.

Le jeu avec l'identité : adopter une autre identité, cacher son identité, dualité, multiple : maquillage, costumes, accessoires, décor ; citation.

La notion de théâtralisation : amplification, hyperbole.
La question de la narration: autofiction.

CYCLE 3 & 4

LA NARRATION : COMMENT UNE OEUVRE RACONTE QUI EST L'ARTISTE, SA PERSONNALITÉ, SON ENGAGEMENT, ...

Le génie

- Quelles raisons avons-nous de penser qu'il faut du génie pour être un artiste?

/ Du point de vue de la production des oeuvres :
qu'est-ce qui distingue les oeuvres d'art des autres productions humaines?
fabriquer / créer

/ Du point de vue de la réception des œuvres :
qu'est-ce qui peut conduire un amateur d'art à "crier au génie" ?
la virtuosité / La dimension universelle des chefs-d'œuvre

- Est-ce par son génie ou bien à force de travail que l'artiste crée ?

- D'où viennent les idées originales ?

• répertorier les codes de représentation :
représentation en buste ?, à mi-corps ?, de profil ?, de 3/4 ?, de face, regard de côté ou prenant le spectateur à témoin ?, cadrage serré ou ouvert ?, fond neutre ou animé ?

Certains de ces codes reprennent-ils les conventions d'une photographie d'identité ?

• aborder la notion de ressemblance et observer l'aspect réaliste qui caractérise la majorité des œuvres exposées.

• caractériser ce qui se dégage des œuvres en fonction de la présence ou de l'absence d'un décor, des expressions, des regards, des poses des genres ou bien encore de la composition.

• qu'est-ce que les choix des artistes traduisent des intentions des deux peintres ? Que célèbrent ces portraits de groupes : l'amitié ?, l'affirmation d'un collectif ?, un engagement politique ?

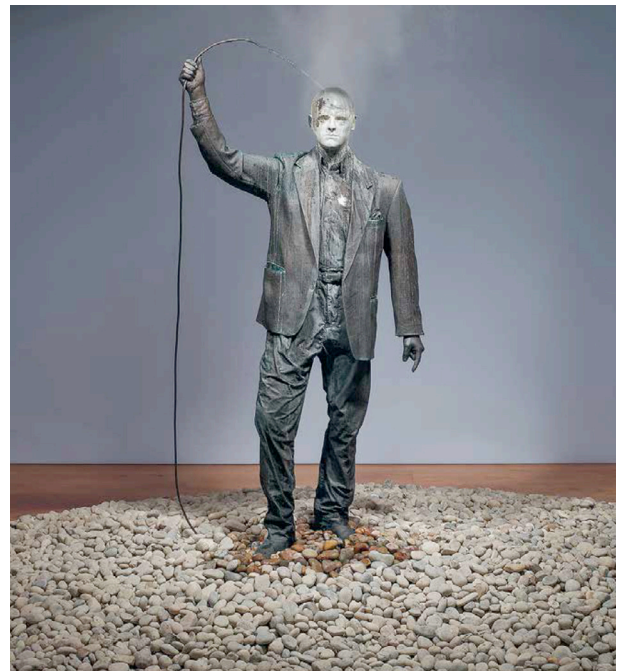
• Repérer quelques-uns des jeux de rôle privilégiés par les artistes au cours des siècles.

• S'interroger sur leurs intentions : affirmer son rôle de créateur ?, approcher le divin ?, se questionner sur l'aspect éphémère des choses et de l'existence ?, sur sa propre identité et la manière dont elle est perçue (y compris du point de vue du genre) ?

• Questionner les élèves sur le jeu de rôle et le déguisement qu'ils choisiraient ? Pourquoi ce choix ? À l'image de Hitchcock qui se glissait dans ses films, amener les élèves à choisir une œuvre dans laquelle ils pourraient s'intégrer pour se représenter.

• À partir d'une connaissance de la démarche d' Ai Weiwei, différencier les selfies réalisés par l'artiste de ceux créés par les élèves.

À quel moment et pourquoi peut-on parler d'œuvre d'art ?



Gavin Turk

(Guildford, Angleterre, 1967)

Self-Portrait (Fountain)

2012, bronze, éléments chauffants
et pompe, eau, pierres

H. 201; L. 89; Pr. 42 cm, dimensions
variables pour l'installation au sol

Gavin Turk, courtesy Ben Brown Fine Arts, Londres

[L'AUTO PORTRAIT]

MOTS-CLÉS

Attributs : Dans un autoportrait, ce sont tous les détails narratifs, en apparence annexes, qui nous aident à interpréter l'œuvre, s'ajoutant ainsi aux éléments purement stylistiques (composition, couleurs, technique). L'ensemble permet d'effectuer à l'écrit ou à l'oral une analyse d'image.

Introspection : l'introspection, c'est s'analyser soi-même. L'autoportrait est une introspection offerte aux autres.

Médicis (Cardinal Léopold de Médicis) : ce cardinal et mécène florentin du 17^{ème} siècle est le premier à avoir systématiquement collectionné des autoportraits dont il fut souvent le commanditaire. A sa mort, il en légua plus de quatre-vingt au musée des Offices de Florence. Ses successeurs porteront le total à environ mille tableaux, une collection unique au monde (où l'on compte cependant peu d'artistes modernes).

Miroir : pendant longtemps, le miroir – inventé au 15^{ème} siècle – a été le seul moyen de se voir soi-même. Mais le miroir triche : l'image qu'il nous renvoie est une image inversée.

Mise en abîme : une image dans l'image, un tableau reproduit comme attribut dans un tableau, un film dans le film... Le procédé est employé dans de nombreux autoportraits.

Modèle : Dans un autoportrait, l'artiste est son propre modèle. Il peut néanmoins choisir de se représenter en compagnie de son, ou ses modèles, comme l'ont fait Vélasquez dans son tableau «Les Ménines » ou Courbet (« L'atelier du peintre »)

Narcisse : Narcisse, fils d'un dieu et d'une nymphe, tomba amoureux de son reflet dans l'eau et en mourut. Narcissique signifie de nos jours que l'on est particulièrement content de soi-même : de son apparence, mais aussi par extension de toute sa propre personne. La diversité des techniques utilisées dans les œuvres de l'exposition : dessin, gravure sur bois, peinture, eau forte, lithographie, photographie, installation,... Ces différentes techniques ont-elles une incidence sur la visée de l'œuvre et sa diffusion ?

Certains artistes ont fait de l'autoportrait l'une des composantes majeures de leur œuvre en se représentant à tous les âges de leur vie : Albrecht Dürer, Rembrandt, Vincent Van Gogh, Egon Schiele, Nan Goldin, Frida Kahlo, Roman Opalka...

Claude Cahun (1894-1954)

« Brouiller les cartes. Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée. Je serais pour de bon l'abeille ouvrière. »

Nathalie Talec (1960)

« L'autoportrait n'est pas une pratique abstraite. Il reproduit un modèle. L'autoportrait m'ouvre le territoire d'une nouvelle modalité de la subjectivité : celle d'une identité d'emprunt, d'un détour, d'une mise en scène du moi. L'autoportrait est mis en chantier au travers de pratiques aussi diverses que le dessin, la photographie en relief, la sculpture et la vidéo, me permettant ainsi d'explorer et de mettre en œuvre le caractère et la valeur d'expérience de mon travail. [...] »

Gina Pane (1939 -1990)

« J'ai protégé un morceau de terre équivalent à l'espace de mon corps – je l'ai protégé pendant 4 heures, sans bouger et encore une fois c'était une sorte de... de... presque d'affection que j'avais pour cette terre qui me manquait, qui me manque, évidemment. Mais je l'ai protégé avec ma chair, c'est-à-dire que j'ai fait une analogie entre un fait biologique et un fait matériel qui se complètent l'un l'autre. La terre est nourricière de mon propre organisme biologique et moi, je la protège parce que je suis coupable de ce qu'elle n'existe plus, de ce qu'elle disparaît. »

Michel Journiac (1935-1995)

« Le corps est premier, interrogation qui ne se peut éliminer. L'entreprise dite créatrice renvoie fondamentalement, politiquement et matériellement, à son propre corps et au corps de l'autre saisi comme un absolu qui accepte ou rejette, attire ou repousse, il n'y a pas de corps indifférent ; il est l'origine et le moyen par lequel se peut mener l'enquête nommée création, s'exercer un incertain travail. C'est un constat existentiel, ce qui fonde une démarche, l'a priori fondamental, le point de départ nécessaire. »

Roman Opalka (1931-2011)

Le temps dans sa durée et dans sa création et le temps dans notre effacement, être à la fois vivant et toujours devant la mort, c'est cela le vrai «suspense» de tout être vivant, présence d'une conscience, d'un raccourci, d'être déjà là en traçant cette seule réalité. Cette perception est un prolongement, une ouverture qui s'élargit sur le monde sans écarter la jouissance, mais toujours avec l'idée omniprésente de la nature propre à la vie, à son écoulement, à son émiettement comme et avec chacun, afin que les questions sur le vécu puissent donner une concordance lisible de la même réalité, de sorte que la pensée ne soit pas seulement mienne et que l'on puisse se rencontrer dans notre unus mundus.

[LA CRITIQUE D'ART]

QU'EST-CE QUE LA CRITIQUE ?

C'est l'ensemble des regards que des spécialistes portent sur une œuvre (artistique, littéraire, cinématographique, musicale, théâtrale...) sous forme de textes. Ceux-ci se doivent d'être analytiques et argumentés. Il existe de bonnes et de mauvaises critiques. Un critique est un journaliste ou un auteur qui écrit ce genre de textes.

EXISTE-T-IL DES CRITIQUES OBJECTIVES ?

Les critiques assument une part de subjectivité (leur réception personnelle de l'œuvre), qu'ils accompagnent d'argumentations et d'informations plus objectives. De la sorte, la critique va au-delà du jugement de goût et repose aussi sur des éléments rationnels (observations, connaissances...) et des travaux d'analyse fondés sur différentes sciences.

A QUOI SERT LA CRITIQUE ?

Elle sert à partager des regards multiples sur une même œuvre, éclairant parfois ses potentialités, son (ses) sens, les démarches de l'auteur. Elle peut donner envie aux lecteurs de découvrir l'œuvre par eux-mêmes, ou les en dissuader. Cette dimension prescriptrice fait de la critique un élément important du succès commercial de certaines œuvres (en particulier les films de cinéma). A l'origine, la critique servait aussi à informer le public de la production artistique contemporaine, à une époque où l'accès aux images était très limité.

QUI EST LE PREMIER CRITIQUE D'ART ?

Diderot est reconnu comme l'un des premiers critiques d'art, pour la quantité et la qualité de ses écrits, même si on trouve la trace de textes poursuivant cette fonction antérieurement (Gérard-Georges Lemaire cite un texte critique anonyme daté de 1741 dans *Histoire du salon de peinture*, Klincksieck, 2004). C'est après avoir visité le Salon, qui réunissait tous les deux ans les œuvres des artistes reçus à l'Académie de peinture et de sculpture, que Diderot rédigeait ses comptes rendus dans une revue manuscrite destinée à une élite internationale. Ces Salons seront publiés au XIXe siècle, avant d'être imités à une époque où la presse se développe et se diffuse largement au-delà des cercles intellectuels (le mot "salonnier" apparaît en 1867).

QUI SONT LES PLUS GRANDS CRITIQUES ?

Après Diderot, un nombre croissant de critiques va lui emboîter le pas, mais sans atteindre son prestige. Théophile Gautier, écrivain, théoricien et salonnier de 1833 à 1872 est l'un des critiques les plus prolifiques du XIXe siècle et jouit d'une certaine autorité. Mais ce sont les textes de Baudelaire qui marqueront le plus l'histoire de l'art. Après lui, d'autres écrivains laisseront une production critique conséquente, notamment Zola et Apollinaire puis, d'une autre manière, André Malraux.

QUI SONT LES CRITIQUES AUJOURD'HUI ?

Il existe des journaux, des magazines et des revues, qui font paraître des critiques à un rythme hebdomadaire ou mensuel le plus souvent. Les journalistes qui les écrivent sont spécialisés dans un domaine, qu'ils déclinent souvent à travers d'autres activités professionnelles : commissaire d'expositions, essayiste, enseignant à l'université... Pour ce qui est de l'art, à côté des critiques consacrées à des artistes contemporains, souvent exposés dans des galeries, on note un grand intérêt du public pour les critiques d'expositions, qui concernent davantage les choix des commissaires (choix des œuvres, propos, parcours, muséographie...) que les qualités des œuvres présentées. On trouve enfin sur internet de nombreux sites critiques, des blogs, tenus par un amateur ou collaboratifs, sans parler des commentaires plus ou moins anonymes, et plus ou moins constructifs, que chacun peut écrire sur différentes plateformes de diffusion de produits culturels.

LA CRITIQUE EST-ELLE UN ART ?

On peut distinguer différentes formes de critiques : journalistique, universitaire, littéraire... même si le mode de diffusion ne préjuge pas toujours de la qualité rédactionnelle, d'autant que certains auteurs ont à la fois publié des articles, des essais et de la littérature. Dans le domaine spécifique de la critique d'œuvres littéraires, il est établi qu'avec Sainte-Beuve est apparu un genre à part entière, qui ne cessera de se renouveler au cours du XXe siècle avec les apports des sciences humaines. Quant à la critique d'art, elle a acquis de facto ses lettres de noblesse avec Diderot, qui a créé le genre des "salons" (et l'a transcendé). Reste la question des essais ou des études sur des artistes, qui peuvent être l'œuvre d'historiens de l'art (mais certains sont aussi des critiques d'art, à l'instar de John Ruskin ou Hector Obalk) ou d'écrivains comme André Malraux ou Michel Butor. On les catégorise alors plus volontiers comme des "écrits sur l'art". Quoi qu'il en soit, c'est au lecteur qu'il revient de juger de l'habileté d'un critique !

QUELS SONT LES REPROCHES LES PLUS FRÉQUENTS FAITS AUX CRITIQUES ?

Outre un procès en illégitimité ("Quelle bouffonnerie, au fond, et quelle imposture, que le métier de critique : un expert en objets aimés !" Julien Gracq, En lisant en écrivant), en incompétence (voir "Les critiques peuvent-ils se tromper ?") et frustration (voir "Les critiques sont-ils des artistes ratés ?"), Delacroix a le premier pointé la vanité des critiques à "juger" des artistes novateurs à la lumière de normes anciennes, qui plus est de manière "obscur", tandis qu'Eugène Fromentin leur reproche une certaine médiocrité : "Les uns sont des esprits chagrins qui n'aiment rien, d'autres des optimistes aimables, qui, n'aimant pas grand chose, adoptent tout, et dont la main sans grande ardeur ne distribue que des blâmes sans portée ou des caresses un peu froides." (Programme critique, 1864)

QUELS SONT LES DÉBATS QUI ONT LE PLUS DIVISÉ LES CRITIQUES ?

L'histoire de l'art, comme l'histoire littéraire, est émaillée de querelles ou controverses qui reflètent souvent des ruptures fortes. Si le romantisme a semble-t-il fait l'objet d'un débat plus retentissant chez les écrivains ("bataille" d'*Hernani*, avec Théophile Gautier comme principal défenseur d'Hugo) que chez les peintres, le réalisme, lui, a déchaîné les passions des critiques d'art principalement autour de la peinture de Gustave Courbet, violemment attaquée par une foule de critiques (par exemple Chennevières : "Par l'exagération de la grossièreté et de la hideur de sa peinture, c'est la haine même de sa peinture que prêche M. Courbet") mais défendue tout aussi vigoureusement, entre autres, par Champfleury. Aujourd'hui, c'est dans le domaine de l'architecture que les débats sont peut-être les plus vifs. De la Tour Eiffel (Protestation des artistes dans *Le Temps* du 14 février 1887) à la reconstruction de Notre-Dame de Paris, en passant par la pyramide du Louvre, l'opéra Bastille et la bibliothèque François Mitterrand, Paris offre matière à polémiquer par voie de presse.

LA CRITIQUE INFLUENCE-T-ELLE LE PUBLIC (ET LES ARTISTES) ?

Elle en a souvent la prétention, même si cela ne concerne que le public, plutôt cultivé, qui la lit. Ainsi, les critiques assassines faites contre certains livres ou films dits populaires ne les empêchent pas de rencontrer le succès. Au sujet de l'impact des libelles anonymes qui apparaissent lors des Salons au XVIIIe siècle, l'architecte Viel de Saint-Maux témoigne en 1785 : "On a vu des particuliers qui, après avoir commandé le Tableau exposé, ne voulaient plus le prendre, après lecture des critiques, et plaider pour ne plus y être forcés." Pas étonnant que les artistes s'en défient pour la plupart, même si certains cinéastes en particulier cherchent à en tirer un enseignement constructif.

LES CRITIQUES PEUVENT-ILS SE TROMPER ?

Diderot reconnaît la difficulté de la tâche assignée aux critiques : "A tout moment ils sont exposés à élever aux nues une production médiocre, et à passer dédaigneusement devant un chef d'œuvre de l'art..." Certains exemples de critiques sévères adressées à des œuvres considérées aujourd'hui comme des chefs d'œuvre sont restés célèbres. On pense en premier lieu à la peinture impressionniste, qui doit son nom à la critique négative (et largement partagée à l'époque) qu'un certain Louis Leroy fit du tableau de Monet *Impression, soleil levant*. De même, on pourrait souligner que la critique littéraire du XIXe siècle est passée à côté de la plupart des écrivains importants du siècle.

LES ARTISTES PEUVENT-ILS ÊTRE LEUR PROPRE CRITIQUE ?

Ils peuvent en tout cas être théoriciens et expliquer par écrit leur démarche, c'est-à-dire l'adéquation de leur œuvre avec leurs principes artistiques. Cela peut prendre la forme d'articles publiés dans la presse, mais aussi d'un journal (Delacroix), d'une correspondance (Lettres de Van Gogh) ou d'essai (Kandinski, *Du Spirituel dans l'art*). Eugène Fromentin, qui fut aussi écrivain, revendique ainsi le "droit de s'expliquer soi-même et directement avec le public." Ce qui ne l'empêche pas d'exercer son regard critique sur l'œuvre de ses prédécesseurs (*Les Maîtres d'autrefois*, 1876). Mais le premier peintre critique de ses contemporains fut Odilon Redon (*Salon* de 1868).

LES CRITIQUES SONT-ILS DES ARTISTES RATÉS ?

C'est le reproche que leur font généralement les artistes maltraités par la critique. On ne compte plus les attaques de Balzac à leur endroit dans ses romans ("Le critique est incapable de créer comme la courtisane est incapable d'aimer"). Mais c'est aussi ce qu'affirme aujourd'hui le critique d'art Hector Hoback. Dans le domaine de l'art, on pourrait signaler par exemple que Théophile Gautier a commencé une carrière de peintre sans rencontrer le succès et, en littérature, que Sainte-Beuve n'est pas resté célèbre pour ses poèmes ni son roman *Volupté*. Mais on peut aussi souligner que de grands artistes ont commencé par être critiques, tels les cinéastes de la Nouvelle Vague, presque tous issus de la revue *les Cahiers du cinéma*, et que beaucoup de critiques n'ont aucun désir d'être artistes.

DEUX GRANDS CRITIQUES D'ART

Diderot (1713-1784), "l'Homère du genre" (Sainte-Beuve)

Écrivain et philosophe, chantre des passions et de la sensibilité, Diderot s'est toujours intéressé à l'art... et à la critique. Dans *L'Encyclopédie*, il défend la réhabilitation des arts mécaniques face aux arts libéraux. En 1759, il ajoute une corde à son arc en acceptant de commenter les œuvres du Salon à la demande du directeur de la revue *La Correspondance littéraire*. Il rédigera pas moins de neuf comptes rendus entre 1759 et 1781. Cette activité, qui prend de plus en plus d'importance dans sa vie, entraîne l'écriture d'essais (*Essais sur la peinture*, 1766 ; *Pensées détachées sur la peinture*, 1775), au point qu'il passe pour posséder le goût le plus sûr du siècle, l'amenant à jouer le rôle de courtier pour Catherine II de Russie. Avec ses écrits pleins de naturel et de liberté, Diderot invente un genre littéraire.

* Le goût de Diderot :

- Recherche dans les œuvres l'exagération épique mais aussi la simplicité sublimée (Olivier Zeder, catalogue de l'exposition "Le Goût de Diderot", 2013), qu'il appelle la "magie".
- Accorde de l'importance au sujet et à la narration.
- Désavoue le rococo, auquel il préférera le néo-classicisme naissant.

* Ses idées :

- Les critères d'appréciation d'une œuvre sont : le vrai, le bon et le beau, qui vont de pair. ("Qu'est-ce que le goût ? Une facilité acquise, par des expériences répétées, à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau, et d'être promptement et vraiment touché.")
- Les artistes doivent rechercher l'inspiration et s'efforcer d'apporter de la nouveauté dans leurs œuvres.

* **Les artistes qu'il apprécie** : Raphaël, Le Sueur, Poussin, Le Brun et Rubens pour les anciens ; Jean-Baptiste Deshayes, Gabriel-François Doyen, Greuze ("mon peintre"), Robert, Chardin et Vernet pour ses contemporains.

* **Les artistes qu'il n'aime pas** : Boucher, Louis-Jean-François Lagrenée et Jean-Baptiste-Marie Pierre (premier peintre du roi).

* **Le style de Diderot** : parfois bref ("Figures belles, bien dessinées et d'un grand effet" ; "Nulle magie"), parfois dithyrambique et lyrique ("Ô la belle main ! la belle main ! le beau bras ! [...]"), volontiers railleur ("Si cette jeune femme n'y prend garde, il finira par lui faire un enfant !" [à propos de la Charité romaine de Lagrenée]), voire virulent ("Vénus, cela ! c'est une jolie catin !"). Pour mieux décrire certaines scènes de genre, Diderot n'hésite pas à faire parler les personnages. D'autres œuvres sont le point de départ de réflexions ou de rêveries qui s'apparentent à des poèmes en prose, d'inspiration pré-romantique. A l'intérieur du Salon de 1767, Diderot imagine un voyage dans des paysages de Joseph Vernet.

Quand un critique critique un critique : Sainte-Beuve

Il [Diderot] avait en revanche au plus haut degré cette faculté de demi métamorphose, qui est le jeu et le triomphe de la critique, et qui consiste à se mettre à la place de l'auteur et au point de vue du sujet que l'on examine, à lire tout écrit selon l'esprit qui l'a dicté. Il excellait à prendre pour un temps et à volonté cet esprit d'autrui, à s'en inspirer et souvent mieux que cet autre n'avait fait lui-même, à s'en échauffer, non seulement de tête mais de cœur ; et alors il était le grand journaliste moderne, l'Homère du genre, intelligent, chaleureux, expansif, éloquent, jamais chez lui, toujours chez les autres, ou, si c'était chez lui et au sein de sa propre idée qu'il les recevait, le plus ouvert alors, le plus hospitalier des esprits, le plus ami de tous et de toute chose, et donnant à tout son monde, tant lecteurs qu'auteurs ou artistes, non pas une leçon, mais une fête.

[...] et les tableaux qu'il voit ne sont le plus souvent qu'un prétexte et un motif à ceux qu'il refait et qu'il imagine. Chaque article de lui se compose presque invariablement de deux parties : dans la première, il décrit le tableau qu'il a sous les yeux, dans la seconde, il propose le sien. Pourtant de tels discoureurs, quand ils sont comme lui imbus de leur sujet, pénétrés d'un vif sentiment de l'art et des choses dont ils parlent, sont utiles en même temps qu'intéressants : ils vous conduisent, ils vous font faire attention, et tandis qu'on les suit, qu'on les écoute, qu'on en prend avec eux et qu'on en lasse, le sens de la forme et de la couleur, si l'on en est doué, s'éveille en nous, se fait et s'aiguise : on devient, insensiblement bon juge à son tour et connaisseur, par des raisons secrètes qu'on ne saurait dire et que la parole n'atteint pas".



D'après
Jean Antoine Houdon
(Versailles, 1741 – Paris, 1828)
Buste de Denis Diderot
1780, plâtre patiné façon terre cuite
H. 58; L. 28; Pr. 28 cm
Langres, musées de Langres

Baudelaire (1821-1867) :
«Je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques».

Avant d'être reconnu comme le grand poète que l'on sait, Baudelaire s'est intéressé à l'art et à la théorie littéraire. Lorsqu'il se lance dans l'écriture d'un «Salon», en 1845, il revendique l'influence de Diderot (Au critique Champfleury qui propose à son tour de critiquer son texte, il écrit : «Si vous voulez me faire plaisir, faites quelques lignes sérieuses et parlez des Salons de Diderot»). Baudelaire s'éloignera pourtant du modèle de son prédécesseur dans ses Salons de 1846 et 1859 en structurant ses textes en chapitres thématiques, lui permettant de développer ses idées en recourant ici et là aux œuvres exposées. On lui doit également deux essais : *Le Peintre de la vie moderne* (1863), qui s'appuie sur le travail du peintre, dessinateur et graveur Constantin Guys, et *L'art philosophique* (publication posthume).

* **Le goût de Baudelaire :** éclectique puisqu'il défend le romantisme sans rejeter ni le classicisme d'Ingres ni le réalisme de Courbet.

* **Ses idées :**

- Recherche la modernité, qui est "le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable".
- Rejette le principe du beau idéal : il y a autant d'idéals que d'individus.

* **Les artistes qu'il apprécie :** Delacroix, qu'il considère un peu comme son alter ego et auquel il rendra hommage l'année de sa mort dans *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* (1863) ; Corot (« à la tête de l'école moderne de paysage »), mais aussi Rousseau, Daubigny et Millet.

* **Les artistes qu'il n'aime pas :** Horace Vernet. A noter aussi une violente attaque contre la sculpture, qualifiée d'« art complémentaire » à la fin du Salon de 1846, avant d'être célébrée dans celui de 1859 !

* **Le style de Baudelaire :** souvent féroce, un peu désabusé dans le Salon de 1859.

Le bon critique selon Baudelaire

«Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais, - un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, - celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intellectuel et sensible. [...] Pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons.»

Extrait et citations / Champ préférenciel

Les œuvres critiquées ci-dessous sont présentées au Palais des Beaux-arts de Lille (sauf mention contraire).

A propos de *L'Ascension des élus et La Chute des damnés* de Dirk Bouts (vers 1450 ou 1468)

"Dans ce jardin quasi céleste, vestibule du jardin définitif – sans doute irreprésentable dans sa splendeur mystique –, coulent des fleuves limpides roulant des pierres précieuses parmi des plantes suffisamment détaillées pour que l'on puisse les identifier. [...] Au premier plan, on voit un groupe d'âmes presque nues, conduites par un ange vu de dos, revêtu d'une splendide chasuble. Au loin, d'autres anges mènent d'autres groupes vers l'embarcadère céleste. L'horizon est très beau ; c'est déjà un Claude Lorrain à la façon dont les arbres sont traités. Les nuages forment une sorte de tunnel à l'intérieur duquel les minuscules âmes sont aspirées vers le Ciel. [...]"

Le lointain joue un rôle très important chez tous les primitifs flamands. C'est un appel pour un ailleurs. Le jardin vestibule est déjà un lointain, à l'intérieur duquel la colline tremplin est un plus lointain encore qui nous amènera vers le lointain absolu du Ciel.

Dans l'enfer, le lointain est projeté au premier plan dans l'imagination des supplices. La partie supérieure, ce contre-ciel crépusculaire d'où tombent les damnés, est en fait notre propre monde."

Michel Butor, *Le Musée imaginaire* de Michel Butor (2015)

A propos de *La Descente de croix* de Rubens (1617)

"Le première Déposition (le triptyque) a sans doute servi de modèle à la deuxième – cette dernière étant, autre grande originalité dont fait preuve Rubens, le premier retable composé d'un seul panneau. On y voit des compositions assez proches, centrées sur le corps et le linceul du Christ, un cercle grossier qui se déploierait en ellipse. Les diagonales, définies par le linceul et autour desquelles s'enroule l'ellipse, sont inversées. Le clair-obscur caravagesque, hérité de son voyage en Italie entre 1600 et 1608, plus présent dans le triptyque, se trouve adouci dans le tableau de Lille. Ce dernier apparaît moins ouvertement dramatique, bien qu'il montre, signes de la crudité baroque, le corps livide d'un cadavre et, au premier plan, les clous ensanglantés du supplice. Sans doute parce que la lumière artificielle, autre signe du baroque, y est moins violente, moins contrastée. Le tableau de Lille est un oxymore : un voluptueux déchaînement. [...] Enfin, tout en bas du tableau, la bassine de cuivre, la couronne d'épines, le périzonium tâché de sang, l'éponge et les clous forment une nature morte d'une grande délicatesse. Cette bassine achève (ou commence) l'ellipse qui passe par la robe violine de Marie-Madeleine, son bras, le torse de Jean, le linceul entourant le bassin du Christ, la main de Nicodème, le corps du serviteur, la traverse de la croix, ligne qui redescend selon la diagonale marquée par le bras de Joseph et le linceul déployé, diagonale s'achevant par le bas de l'échelle accolé à la bassine. Une merveille !"

Olivier Cena, Téléréma

A propos de Chardin (1699-1779)

"Ô 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 et que tu attaches sur la toile."

Diderot, Salon de 1763

Voir aussi l'extrait du Salon de 1765 dans la fiche consacrée au *Gobelet d'argent* sur le site pba-lille.fr (onglet "visiter" puis "enseignants" et "ressources")

A propos de Greuze (1725-1805)

Le Palais des Beaux-arts de Lille possède deux dessins qui sont des esquisses des tableaux conservés au Louvre sous le titre *La Malédiction paternelle*. Si ces dessins, *Le Fils ingrat* et *Le Fils puni*, ne sont pas exposés en permanence pour des raisons de conservation, un autre tableau de Greuze est visible : *Psyché couronnant l'Amour*.

"Tout est entendu, ordonné, caractérisé, clair dans cette esquisse, et la douleur et même la faiblesse de la mère pour un enfant qu'elle a gâté, et la violence du vieillard, et les actions diverses des sœurs et des petits enfants, et l'insolence de l'ingrat, et la pudeur du vieux soldat qui ne peut s'empêcher de lever les épaules de ce qui se passe, et ce chien qui aboie est un de ces accessoires que Greuze sait imaginer par un goût tout particulier.

Cette esquisse très belle n'approche pourtant pas, à mon gré, de celle qui suit. [...]"

Cela est beau, très beau, sublime, tout, tout. Mais comme il est dit que l'homme ne fera rien de parfait, je ne crois pas que la mère ait l'action vraie du moment ; Il me semble que pour se dérober à elle-même la vue de son fils et celle du cadavre de son époux, elle a dû porter l'une de ses mains sur ses yeux et de l'autre montrer à l'enfant ingrat le cadavre de son père. On n'en aurait pas moins aperçu sur le reste de son visage toute la violence de sa douleur, et la figure en eût été plus simple et plus pathétique encore. [...]"

Dureste, ces deux morceaux sont, à mon sens, des chefs d'œuvre de composition ; point d'attitudes tourmentées ni recherchées : les actions vraies qui conviennent à la peinture ; et dans ce dernier surtout un intérêt violent, bien un et bien général."

Diderot, Salon de 1765



Gustave Courbet
(1849)
*L'Après-dîner
à Ornans*

A propos d'Hubert Robert (1733-1808)

Dans son Salon de 1767, Diderot est plus qu'élogieux à l'égard de ce peintre exposé pour la première fois, et en particulier de son tableau *Grande galerie éclairée du fond*, qui lui inspire une élégie sur la fuite du temps, qui dérive en rêverie amoureuse. Si la trace de cette œuvre est perdue, le Palais des Beaux-arts de Lille conserve, outre le tableau *Terrasse d'un palais à Rome*, une aquarelle de 1780 intitulée *Grande Composition architecturale*, qui reprend le même motif. Pour des raisons de conservation, celle-ci n'est pas exposée en permanence.

"Ô les belles, les sublimes ruines ! quelle fermeté, et en même temps quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau ! quel effet ! quelle grandeur ! quelle noblesse ! [...] Avec quel étonnement, quelle surprise je regarde cette voûte brisée ! les masses surimposées à cette voûte ! les peuples qui ont élevé ce monument, où sont-ils ? que sont-ils devenus ? dans quelle énorme profondeur obscure et muette, mon œil va-t-il s'égarer ? à quelle prodigieuse distance est renvoyée la portion du ciel que j'aperçois à travers cette ouverture ? l'étonnante dégradation de lumière ! comme elle s'affaiblit en descendant du haut de cette voûte, sur la longueur de ces colonnes ! comme les ténèbres sont pressées par le jour de l'entrée et le jour du fond. On ne se lasse point de regarder. Le temps s'arrête pour celui qui admire. Que j'ai peu vécu ! que ma jeunesse a peu duré !" Diderot, Salon de 1767

A propos de Bélisaire demandant l'aumône de David (1781)

"Tous les jours je le vois et crois toujours le voir pour la première fois. Ce jeune homme montre de la grande manière dans la conduite de son ouvrage, il a de l'âme, ses têtes ont de l'expression sans affectation, ses attitudes sont nobles et naturelles, il dessine, il sait jeter une draperie et faire de beaux plis, sa couleur est belle sans être brillante. Je désirerais qu'il y eût moins de raideur dans ses chairs, ses muscles n'ont pas assez de flexibilité en quelques endroits. Rendez par la pensée son architecture plus sourde et peut-être que cela fera mieux. Si je parlais de l'admiration du soldat, de la femme qui donne l'aumône, de ces bras qui se croisent, je gâterais mon plaisir et j'affligerais l'artiste, mais je ne saurais me dispenser de lui dire : Est-ce que tu ne trouves pas Bélisaire assez humilié de recevoir l'aumône ? Fallait-il encore la lui faire demander ? Passe ce bras élevé autour de l'enfant ou lève-le vers le ciel qu'il accusera de sa rigueur." Diderot, Salon de 1781

A propos de *L'Après-dîner à Ornans* de Courbet (1849)

Gautier n'a pas été qu'élogieux à l'égard de Courbet, qualifié de « maniériste en laid » comparativement à Boucher, "maniériste en joli". Mais cette toile, acquise par l'État pour le musée de Lille, a également trouvé grâce à ses yeux.

"Cette peinture, forte et vivace, a le charme des choses simples, et ne manque pas d'une certaine poésie, toute grossière qu'elle puisse paraître aux belles dames qui aiment le genre troubadour et les crevés à l'espagnol." Théophile Gautier

A propos de *L'Assassiné, Souvenir de la campagne romaine* de Carolus Duran (1865)

"Le ton général de sa peinture est juste, sauf un léger abus de noir. Mais on a toujours tort de donner à un sujet de genre les proportions d'un tableau d'histoire." Edmond About

[PISTES PÉDAGOGIQUES]

LA CRITIQUE D'ART

ÉCRIRE UNE DESCRIPTION DE TABLEAU OU UN DIALOGUE (FRANÇAIS, 6ÈME)

Exercice 1 : Comme Jacques dans Jacques le Fataliste et son maître de Diderot, décrivez un sujet pour un tableau imaginaire dans ses moindres détails. Votre camarade devra le dessiner puis vous écrirez une critique de son travail. (Variante : écrivez une description d'un tableau réel que votre camarade devra dessiner à son tour.)

Exercice 2 : Comme Diderot dans son Salon de 1865, imaginez un dialogue entre les personnages représentés sur les tableaux Le Fils ingrat ou Le Fils puni de Greuze, inspirés de la parabole du fils prodigue dans la Bible.

LE PERSONNAGE DE CRITIQUE D'ART (FRANÇAIS, 4ÈME / 2NDE)

De nombreux écrivains français du XIX^e siècle ont commencé leur carrière comme journalistes ou ont mené une activité de critique en parallèle de leur carrière littéraire : Gautier, Baudelaire, les Goncourt, Zola, Huysmans et, de manière plus ponctuelle, Stendhal (Salon de 1824) et Maupassant (Salon de 1886).

Pas étonnant que l'on retrouve cette figure dans plusieurs de leurs romans, de Bel Ami de Maupassant à L'Oeuvre de Zola, mais surtout dans Illusions perdues de Balzac, où Lucien apprend la malhonnêteté et le cynisme de la profession.

ÉCRIRE UNE CRITIQUE D'ŒUVRE D'ART (FRANÇAIS / ARTS PLASTIQUES)

Après une visite au musée, et après avoir lu quelques critiques de professionnels en classe, écrivez votre propre critique de l'œuvre que vous avez préférée (ou détestée). On pourra l'écrire de manière mesurée ou outrancière, à la manière des salonniers du XIX^e siècle, en jouant sur le vocabulaire et l'expressivité de la langue.

L'ART ACTUEL EST-IL MEILLEUR QUE L'ART DU PASSÉ ? (FRANÇAIS, 3ÈME)

En prolongement d'une séquence sur la satire, au cours de laquelle les élèves auront lu des critiques outrancières, on leur demandera ce que les œuvres anciennes apportent par rapport aux œuvres contemporaines, comme entraînement au sujet de réflexion du DNB, en partant possiblement de la querelle des Anciens et des Modernes ainsi illustrée par Charles Perrault (thèse des « Modernes ») :

"Quand nous avons parlé de peinture, je suis demeuré d'accord que le Saint Michel et la Sainte Famille

de Raphaël que nous vîmes hier dans le grand appartement du Roi sont deux tableaux préférables à ceux de M. Le Brun ; mais j'ai soutenu et je soutiendrai toujours que M. Le Brun a su plus parfaitement que Raphaël l'art de la peinture dans toute son étendue, parce qu'on a découvert avec le temps une infinité de secrets dans cet art, que Raphaël n'a point connus." (Parallèles des Anciens et des Modernes, 1688-1697)

POÉSIE ET PEINTURE (FRANÇAIS, CYCLE 4 ET LYCÉE)

Écrivez un poème en vous inspirant d'un paysage peint à l'époque classique (Le Lorrain, Poussin, Vernet, Robert...) (ou postérieur) en suivant les conseils de Diderot : "Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux." (Salon de 1767)

L'art dans les Fleurs du mal de Baudelaire (français, 1ère générale et technologique) (Fleurs du mal en italique)

Le goût de Baudelaire pour l'art infuse naturellement Les Fleurs du mal. On s'intéressera particulièrement au poème Les Phares, dans lequel l'auteur célèbre ses artistes favoris, mais aussi deux poèmes directement inspirés de toiles : Une Gravure fantastique (d'après Death on a pale horse par Hayens, d'après Mortimer) et Sur le Tasse en prison d'Eugène Delacroix.

L'ART DU PORTRAIT (ARTS PLASTIQUES)

"Tant que les peintres portraitistes ne me feront que des ressemblances sans compositions, j'en parlerai peu ; mais lorsqu'ils auront une fois senti que pour intéresser il faut une action, alors ils auront tout le talent des peintres d'histoire, et ils me plairont indépendamment du mérite de la ressemblance." (Diderot, Salon de 1763)

Réalisez un portrait photographique de votre camarade qui reflète sa (ses) vérité(s).

PORTRAITS ET POLITIQUE (HISTOIRE 4ÈME / 2NDE)

"La peinture en portrait et l'art du buste doivent être honorés chez un peuple républicain où il convient d'attacher sans cesse les regards des citoyens sur les défenseurs de leurs droits et de leur liberté. Dans un État monarchique c'est autre chose ; il n'y a que Dieu et le roi." (Diderot, Essais sur la peinture (1766)

Cette affirmation de Diderot sera l'occasion d'aborder l'art comme outil de propagande au service des Lumières, en comparant par exemple les différents portraits de Diderot ou les bustes des philosophes sculptés par Houdon.

Mickaël Vanquickelberge

[DE LA CRITIQUE DU VISITEUR ET DE LA RIVALITÉ ENTRE ARTISTES]

UNE AMUSANTE ET CRUELLE COMPILATION DE PROPOS ENTENDUS LORS DE VERNISSAGES D'EXPOSITIONS.

- Le succès aidant, les rivalités s'installent
Un artiste
- Il a déjà reçu des millions pour l'aide à la création. Moi, je n'ai jamais rien demandé
- Tu as remarqué comment son travail change selon les modes?
- C'est facile. Dans ce milieu, il n'y a pas de place pour tout le monde. Moi, je ne cherche pas du tout à me faire connaître
- Elle confond un peu trop caprice et démarche artistique
- Quoi qu'on en pense mon travail va beaucoup plus loin que le sien
- C'est devenu un artiste d'État
- Si on me donnait les budgets qu'on lui propose, je ferais aussi de grandes choses
- C'est le monde de l'art qui est cruel, pas les artistes
- Elle adore être considérée comme une artiste difficile
- Ça sent le copiage intégral
- Son travail ne dérange plus personne. C'est devenu un lieu commun pour le grand public
- J'ai entendu dire que les jeunes trouvent son travail ennuyeux et didactique
- Pour se donner une nouvelle légitimité, il joue au curateur
- Pourquoi tu crois qu'il invite ces gens à manger chez lui ? Par amitié ?
- Dans ses installations, tu as toujours le sentiment de subir une leçon de classe maternelle

Corinne Bertrand, écrivaine

Extraits de la publication pour l'exposition Amicalement vôtre
MUba Eugène Leroy - Galerie Commune / 36 Bis , La Galerie de L'École
Hospice d'Havré , Maison Folie / Tourcoing , mars-mai 2004

[L'ATELIER DE L'ARTISTE CONTEMPORAIN]

Dans toute l'histoire de l'art, l'atelier, qu'il soit connu par des témoignages de visiteurs ou par la représentation qu'en donnent eux-mêmes les artistes, reflète la nature des œuvres produites. L'un des plus célèbres, l'atelier de Pierre-Paul Rubens, avec son équipe d'assistants et la splendide collection d'objets d'art qu'il renferme, donne la mesure de la créativité de l'artiste et de son énorme production. Gustave Courbet en fait le thème de sa toile *L'Atelier du peintre*, présentée comme un manifeste du réalisme à l'Exposition universelle de 1855, où il entend retracer "l'histoire morale et physique" de son atelier.

Au 20^e siècle, les ateliers d'Henri Matisse ou de Picasso marquent les différentes époques de leur travail respectif. Chez Picasso, le *Bateau-Lavoir* est lié au Cubisme, l'atelier des Grands-Augustins à ses grands formats. La chambre de l'hôtel Regina à Nice aux gouaches découpées de Matisse.

L'atelier fait pénétrer le spectateur dans l'univers secret de la création : en découvrant ces lieux, il se glisse dans l'intimité de l'artiste et de ses œuvres.

Certains artistes contemporains intègrent l'atelier à leur démarche ou posture artistique : la *Factory* d'Andy Warhol, dont les photos sont largement diffusées, participe pleinement du mythe que l'artiste new-yorkais fait naître autour de sa personnalité (La *Factory* puis le bureau), l'atelier est un lieu de production d'images à double titre : celles que l'artiste fabrique et aussi bien la sienne propre.

Claes Oldenburg, au début des années 60, installe son atelier dans une arrière-boutique où on peut le voir fabriquer ce qu'il met directement en vitrine l'instant d'après (*The Store*). L'atelier n'est plus un réceptacle où l'on expose des œuvres, il s'expose d'abord lui-même. Robert Filliou ouvre une boutique-atelier toujours fermée et Marcel Broodthaers expose une sorte de reconstitution de l'appartement où il travaille.

A travers ces initiatives, l'atelier se vide progressivement de sa matérialité en tant que lieu de production pour devenir un sujet d'interrogation sur les conditions d'apparition de l'art. L'atelier se "conceptualise".

Dans la lignée de Marcel Duchamp, les avant-gardes des années 60 remettent en cause l'aspect manuel du travail artistique. En 1962, Georges Maciunas, le fondateur du mouvement Fluxus, énonce : "Si l'homme pouvait, de la même façon qu'il ressent l'art, faire l'expérience du monde, du monde concret qui l'entoure... il n'y aurait nul besoin d'art, d'artistes et autres éléments non-productifs". Le mouvement Fluxus invite à célébrer la vie en révélant les capacités créatrices de chacun au quotidien... et Beuys martèle : "Chaque homme est un artiste".

Alors que la création est partout, l'artiste n'exerce plus d'activité spécifique dans un lieu isolé. Il quitte l'atelier au profit du monde (la boutique-atelier de Robert Filliou, *La Cédille* qui sourit, conçu comme "un centre international de création permanente", selon la définition de Filliou.

Après avoir été déserté par les artistes qui préfèrent la vie à l'art, l'atelier est dénoncé comme un élément du folklore artistique, un avatar de la vie de bohème. Avec un artiste tel que Marcel Broodthaers, il perd, en même temps que tous les objets liés à l'art, la plus-value symbolique que lui procurait le mythe du génie créateur. L'atelier redevient un endroit ordinaire.

L'atelier et l'attrait qu'il exerce sur le public ont été largement mis à mal par les avant-gardes, mais cela empêche-t-il les artistes de s'installer quelque part pour travailler ? Après la remise en cause et la démythification de l'atelier traditionnel où l'artiste semblait exercer une activité presque magique, l'atelier redevient un lieu où l'on travaille tout simplement, comme dans n'importe quelle entreprise. Car c'est bien en entrepreneur que l'artiste semble s'être transformé aujourd'hui...

Avec l'élargissement et la complexification des moyens techniques, qu'ils soient de production, de documentation ou de communication, l'artiste aujourd'hui est amené à s'entourer d'autres professionnels. Par exemple, Thomas Hirschhorn fait appel à des professionnels de la médiation culturelle, Dominique Gonzales-Foerster collabore avec des musiciens, d'autres artistes encore travaillent avec des architectes, des ingénieurs du son, des cinéastes. Xavier Veilhan est représentatif de cette nouvelle manière d'organiser la création artistique. Il utilise d'ailleurs des photographies de son atelier pour la diffusion et la compréhension de son œuvre. En 2004, la couverture du catalogue et le carton d'invitation de son exposition *Vanishing Point*, organisée au Centre Pompidou, donnaient à voir l'une de ces photographies.



Jules Blin

(Mariigné-Lailié, Sarthe, 1853 – Le Caire, 1891)

*Art, misère,
désespoir et folie*

1880, huile sur toile

H. 146 ; L. 115 cm

Dijon, musée des Beaux-Arts

Gautier Deblonde

(Rouen, 1969)

Atelier

(Antony Gormley, Londres, 2004)

Photographie issue de la série *Atelier*, 2004-2019

12 photographies, tirage pigmentaire

sur papier Canson contrecollé sur dibond

H. 44,5 ; L. 135,5 cm

Collection de l'artiste. Courtesy galerie Cédric Bacqueville



[PISTES PÉDAGOGIQUES]

L'ATELIER

CYCLE 3 & 4

"Mettre en question l'un (le musée ou la galerie par exemple) sans toucher à l'autre (l'atelier) c'est - à coup sûr - ne rien questionner du tout. Toute mise en question du système de l'art passera donc inéluctablement par une remise en question de l'atelier comme un lieu unique où le travail se fait, tout comme du musée comme lieu unique où le travail se voit. Remise en question de l'un et de l'autre en tant qu'habitudes, aujourd'hui habitudes sclérosantes de l'art."

Daniel Buren, in Ragile, Paris, septembre 1979, tome III, p. 72-77.

Quel est le lien entre la posture de l'artiste dans son atelier et l'objet produit ?

Comment la posture sociale de l'artiste supposé libre de choisir ou construire son domaine artistique influence son espace de travail ?

Comment la posture spatiale de l'artiste ouvre et restreint à la fois le champ de sa liberté d'action ?

- déplacer la réflexion et la pratique des élèves dans d'autres lieux que la classe.

- création d'un « magasin » alimenté toute l'année en objets, textes,...

- avec d'autres disciplines, créer une classe-atelier comme une mini entreprise artistique : réflexion, création, collaboration, exposition, diffusion.

LYCÉE

ARTS PLASTIQUES-ENSEIGNEMENT SPÉCIALITÉ

Collaboration et co-création entre artistes : duos, groupes, collectifs en arts plastiques du début des années 60 à nos jours.

L'étude des pratiques artistiques en collaboration et en co-création, des années 1960 à nos jours, à partir de démarches d'artistes significatifs, a pour objectif de soutenir l'investigation de l'entrée de programme portant sur le "chemin de l'œuvre" (extrait du programme fixé par l'arrêté du 21 juillet 2010, dans la visée globale du programme qui interroge ce qu'est "faire œuvre").

Une certaine vision de l'artiste en génie solitaire s'est progressivement imposée au XIXe siècle avec la montée en puissance du sujet créateur tendant à laisser en retrait d'autres conceptions de l'artiste, de l'œuvre et de l'art. Pourtant, les pratiques artistiques dites « à plusieurs mains » ne sont pas nouvelles. Historiquement, elles croisent la notion d'atelier et ses évolutions ; elles interrogent la répartition des savoirs et des tâches au service de l'œuvre d'un artiste. Certaines, plus récentes, naissent au sein

de regroupements d'artistes désireux de penser et produire ensemble autour de modes de vie et de création choisis, d'engagements esthétiques, sociaux ou politiques, etc. À l'instar de la participation ou de l'interaction avec le spectateur, avec lesquelles elles ne se confondent pas, mais qu'elles peuvent inclure, les collaborations, co-créations et co-conceptions entre artistes conduisent à repenser le processus de création et statut de l'œuvre comme celui de l'auteur.

Une sélection d'œuvres, de démarches, de mouvements et de pratiques significatifs pourra être opérée par chaque enseignant, afin de travailler les points suivants :

- les évolutions à partir des années 1960 des notions d'œuvre et d'auteur dans le cadre des pratiques en collaboration, en co-création et en co-conception, au sein de duos, de groupes et de collectifs d'artistes : désir de non-hiérarchisation entre les créateurs et parfois entre les arts, gestes et manifestations de "singularité collective" - par exemple au sein de Fluxus -, apparition dans les années 1970 et 1980 de la catégorie du couple d'artistes - duos artistiques et dans certains cas dans la vie, etc. ;

- les diverses modalités de partage d'objectifs et de ressources entre artistes : centrées sur la conception et la production ponctuelle d'une œuvre présentée à un public, visant à favoriser des associations et des coopérations dans le contexte d'un projet collectif de plus ou moins longue durée, relevant de collaborations qui peuvent articuler les langages et les pratiques des arts plastiques avec ceux du théâtre, de la danse, du cinéma, de la vidéo, etc. ;

- l'émergence de nouvelles pratiques "à plusieurs" liées au numérique (technologies, processus, concepts), à la constitution de collectifs de création numérique (plus ou moins pérennes, pouvant varier au gré des projets) ;

- les contextes particuliers de certaines œuvres collaboratives, tel celui de l'espace public ou, plus largement, celui suscité par les réflexions actuelles sur la mondialisation ;

- plus généralement, les pratiques singulières développées dans le cadre d'œuvres collaboratives ou coopératives : pratiques de la conversation, de la conférence-performance, etc.

Questionnement : Contextes et dynamiques de collaboration et co-création : situations et modalités d'association, visées et compétences associées, auteurs et signature.

Repères et points d'appui : Traditions et approches contemporaines de l'atelier collectif ou du collectif d'artistes : continuité, rupture, nouvelles modalités des relations entre artiste concepteur et assistants...

Déterminismes de la création à plusieurs : nécessité ou désir de la création associant des compétences diverses, mutualisation des ressources...

QUELQUES DÉFINITIONS

Autoportrait

Faire un autoportrait, c'est se représenter soi-même : de face ou de trois-quarts, le corps entier ou fragmenté, avec ou sans mise en scène, seul ou avec d'autres personnages.

Sans corps du tout, à la limite : la photographie du contenu de vos poches est une forme d'autoportrait, et vous pouvez également «arranger» votre chambre de telle façon qu'elle en dira beaucoup plus sur vous que la plus ressemblante des photographies. Un autoportrait réussi ne montre pas que l'apparence, mais aussi les sentiments, la personnalité, "l'âme" du sujet.

L'autoportrait n'est pas réservé aux arts plastiques, c'est aussi un genre littéraire.

Curieusement, l'écrivain fait souvent appel au langage pictural, comme dans ce texte de Montaigne :

"Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice: car c'est moi que je peins. Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïve, autant que la révérence publique me l'a permis. Que si j'eusse été entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des premières lois de nature, je t'assure que je m'y fusse très volontiers peint tout entier, et tout nu."

Pourquoi faire son autoportrait ?

L'autoportrait, c'est «voici comment je me suis vu à un moment donné», et en même temps «voici comment j'ai voulu que l'on me voie» (sous-entendu : "voilà l'image que je souhaite laisser à la postérité"). Un jeu entre le désir d'authenticité et la façade sociale que l'artiste souhaite généralement préserver (il y a des exceptions), et souvent conforter.

Mais l'artiste qui se représente affirme aussi : "je suis cette œuvre", celui qui a été capable de la créer, qui a le savoir-faire nécessaire pour cela. Nombreux d'ailleurs sont les autoportraits ou l'artiste pose "en artiste", ses outils à la main.

À ce jeu de l'autoportrait, tous les créateurs importants se sont prêtés un jour ou l'autre. Certains en ont même fait l'une des composantes majeures de leur œuvre en se représentant à tous les âges de leur vie : Albrecht Dürer, Rembrandt, Vincent Van Gogh, Egon Schiele, Nan Goldin, Frida Kahlo, Opalka...

Suivant l'époque, les "raisons" de l'autoportrait peuvent être différentes :

L'artiste de la Renaissance va affirmer son nouveau statut de "star internationale" (Albrecht Dürer, Jean Van Eyck, Raphaël, Léonard de Vinci).

L'artiste «moderne» sera plus porté vers l'introspection psychologique, voire le misérabilisme (Vincent Van Gogh, Otto Dix, Egon Schiele, Léon Spilliaert, Pablo Picasso, Pierre Bonnard, Frida Kahlo, Francis Bacon). L'artiste contemporain jouera, rusera avec toutes les ambiguïtés du genre (Andy Warhol, Jean-Michel Journiac, Cindy Sherman).

Dans tous les cas, l'autoportrait ne se réduit pas à un monologue entre l'artiste et lui-même, c'est un dialogue avec le spectateur, l'histoire de l'art en toile de fond.

Bohème

Bohème est tirée du latin Boihemum, "le pays des Boïens", ces derniers étant une tribu celte évoquée par César dans La Guerre des Gaules. Le deuxième élément de ce nom, -hemum, est peut-être à rattacher à une racine scandinave ham, que l'on retrouve dans hameau, dans l'allemand Heimat, "foyer, patrie". Cette région, la Bohême, qui a Prague pour capitale, a vu naître de très grands artistes. Ce pays est aussi la terre d'origine des bohémiens et, de la comparaison avec la vie errante et insouciante qu'on leur prête, est né le mot bohème, pour désigner une personne qui mène une vie vagabonde sans se soucier du lendemain et le mode de vie de cette personne. Si ce mot existe depuis le milieu du XVIIe siècle, c'est surtout au XIXe siècle qu'il va être popularisé. La bohème va devenir, dans l'imaginaire courant, le mode de vie des artistes, avec des figures emblématiques comme Verlaine et Rimbaud, dont un des poèmes les plus fameux est d'ailleurs intitulé Ma Bohème.

Cette bohème est aussi celle des étudiants, perçus alors comme les lointains descendants des "goliards", ces étudiants frondeurs du Moyen-Âge. C'est encore Rimbaud qui l'écrit, dans À la musique :

"Moi, je suis débraillé comme un étudiant."

La bohème et les bohèmes vont ensuite devenir des objets de littérature. Nerval, dans La Bohème galante, évoque le temps où ses amis, parmi lesquels Houssaye, Gautier, Corot, et lui-même se réunissaient pour parler art et littérature. Mais c'est évidemment l'opéra de Puccini, La Bohème, d'après le roman d'Henri Murger, Scènes de la vie de bohème, qui va faire la fortune de ce terme en mettant en scène un peintre, un poète, un philosophe et un musicien, incarnations de cette manière d'être. C'est cette bohème, mélange de pauvreté insouciante et de jeunesse pleine d'espoir, qui sera chantée un siècle plus tard par Charles Aznavour.

Le bohème s'est allié au bourgeois et l'on ne sait plus s'ils forment encore un oxymore. Cette alliance qu'on aurait pu croire contre nature a donné naissance à l'abréviation "bobos", surnom que l'historien Pierre Hassner, parlant des gauches françaises de la deuxième partie du xx^e siècle, avait déjà utilisé mais avec un autre sens, les bobos étant pour lui les bolcheviks-bonapartistes, qu'il opposait aux lilis, les libéraux-libertaires.

(Voir aussi : Marc Partouche, La lignée oubliée. Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours, Hermann, 2016)

Commanditaire

Le glissement de la tâche à accomplir à l'intellectualisation des procédés, puis à l'accès aux connaissances, font également partie des glissements de l'artisan à l'artiste. Si au départ, les commanditaires sont les décideurs de l'œuvre depuis le sujet jusqu'à son exécution – allant parfois vers des contrats très descriptifs de "l'image" de l'œuvre, sélectionnant les personnages, leur posture, leur positionnement dans l'espace,... - (l'artisan lui donne forme). Parfois, les commanditaires vont imposer une commande dont les objets sont de natures variées (coffres de mariage, pièces d'orfèvrerie...) qui sont également exécutés.

L'artiste fait peu à peu partie de l'élite intellectuelle et se trouve souvent propulsé, pour les plus connus, dans les cours royales dans lesquelles ils peuvent obtenir des postes importants, et peuvent faire parties des "familiers" jusqu'à parfois être anoblis. Parfois, sa tâche dépasse l'ordre artistique et il peut avoir un rôle d'ambassadeur. La condition sociale a totalement évolué depuis le praticien au conseiller.

Répondre à des commandes reste encore chose courantes au XXI^e siècle mais le cahier des charges est plus ancré sur une problématique (comportant souvent un lieu de réception de l'œuvre, une thématique, une temporalité éphémère ou permanente, un budget et parfois des partenariats) donnant à l'artiste une liberté de création plus importante.

Génie

Un génie est une personne exceptionnelle qui se démarque par un ou plusieurs talents. Le mot dérive de *genius*. La même origine latine a donné le sens d'inventeur, de personne dotée d'un talent hors du commun et/ou d'une habileté intellectuelle remarquable, d'une aptitude créatrice extraordinaire, notamment dans le domaine artistique.

Aristote le premier décrit ces *peritoi andres* ("hommes d'exception" selon la traduction de Jackie Pigeaud). *Peritoi* signifie "extraordinaire", "excessif", "qui dépasse la moyenne". De l'Antiquité jusqu'au XVI^e siècle l'éloge du génie est vu comme une passion divine, une fureur démoniaque, une folie sublimée ou encore un souffle surhumain, pour passer vers le XVII^e siècle, au sens contemporain : une représentation analytique et positive du *genius*. C'est ainsi qu'une nouvelle vision de cette notion commence à émerger. Génie renferme le sublime dans l'esthétique de l'abbé Dubos, qui essaya en 1719 d'extraire "la première tentative de physiologie de celui-ci", le conçoit en tant qu'une "facilité" naturelle de la personne pour assimiler le savoir et créer. Une "facilité" qui se comprend comme une source coulant à jamais.

Mais, c'est au XVIII^e siècle l'apparition de l'article Génie, dont l'auteur est vraisemblablement Jean-François de Saint-Lambert, en 1757 dans l'Encyclopédie qui instaure une différence entre l'homme génial (dont on cherche à étudier la physiologie et la psychologie) et la production littéraire ou picturale géniale qui provoque chez nous le besoin de l'étudier. Toutefois, Diderot change d'opinion dans le Paradoxe sur le comédien,

où il met en scène un élément qui affaiblit l'homme de génie. La sensibilité apparaît comme un défaut qui influence la construction de son ouvrage parce qu'il relève plus d'affect que du jugement rationnel. Néanmoins, il s'efforce à identifier et à décortiquer cette "je ne sais quelle qualité d'âme particulière" qui est le propre du génie même si le substantif qui peut décrire cela lui manque. Dès 1764, Voltaire, dans l'article "Génie" de son Dictionnaire philosophique, avait donné de réels fondements théoriques à la notion, préfigurant la conception qui prévaudra au XIX^e siècle.

Au XIX^e siècle, Victor Hugo donnera à la figure du génie des traits définitifs en une vaste synthèse conceptuelle développée dans les pages de son ouvrage William Shakespeare.

Installation

L'installation est une forme d'expression artistique assez récente. L'installation est généralement un agencement d'objets et d'éléments indépendants les uns des autres, mais constituant un tout. Proche de la sculpture ou de l'architecture, l'installation peut-être in situ, c'est à dire construite en relation avec un espace architectural ou naturel. L'œuvre devra s'adapter à un lieu donné. L'installation va occuper un espace intérieur ou extérieur.

L'installation sous-entend un dispositif de présentation.

Marchand

Les premiers véritables marchands apparaissent au moment de la Renaissance, entre Florence et Venise et Bruges. Ils servent d'intermédiaire entre l'acheteur – de gros négociants spécialisés dans le commerce de la laine et des épices – et l'artiste, lequel n'a pas encore le statut moderne que nous lui connaissons aujourd'hui. C'est aussi à cette époque que naît le concept de collection d'apparat, de cabinet de peinture ou de curiosité : princes, politiques et gros négociants accumulent des objets d'art, ils sont bientôt imités par la bourgeoisie citadine.

La ville d'Anvers est la première à subordonner l'artiste au marchand, l'obligeant à passer par ce dernier pour les transactions, par voie de réglementation des corporations ou guildes. Cohabitent alors deux types de marchands, les spécialisés dans la vente d'œuvres nouvelles, et ceux qui se consacrent à la revente et à l'ancien. Et c'est le développement de cette haute bourgeoisie marchande qui se consacre aux échanges internationaux qui, au XVII^e siècle, favorise son essor, notamment en Hollande, en Allemagne, en Angleterre. À Londres, se mettent en place à la fin du XVII^e siècle les différents acteurs que nous connaissons actuellement : la personne qui produit des objets d'art et qui est statutairement considérée comme telle, le vendeur, le critique d'art, l'enchère. La notion moderne d'œuvre d'art prend alors son essor. Les marchands s'adressent à une clientèle privée en direct ou à des intermédiaires qui achètent pour le compte de princes désireux de constituer une vaste collection.

L'activité mécénale se dilue : tandis que le mécène cède la place au protecteur par voie de privilège, les collections peuvent être désormais directement alimentées par des marchands devenus experts en leur domaine et qui forgent le bon goût, la mode, par effet d'imitation comportementale : tel artiste, tel objet se retrouve alors plus recherché sur le marché, et des cotes sont établies. L'étude des collections du banquier Everhard Jabach montre à cette époque des liens et des montants de transactions, des réseaux de vente tenus entre des marchands installés à Paris, Londres, Amsterdam, Cologne et Francfort.

Au XVIII^{ème} siècle apparaissent les premières expositions en galeries d'art privées, les premiers salons annuels placés sous la tutelle d'organismes corporatistes, soit à caractère privé soit directement sous l'autorité du souverain, et surtout les premières grosses ventes aux enchères (inventées à Londres par les libraires), tandis que le commerce de l'estampe explose à Paris. Les marchands ont une clientèle de "onnoisseurs", d'amateurs éclairés, et commencent à produire des catalogues spécialisés, des inventaires descriptifs précieux pour l'historiographie actuelle.

Au XIX^{ème} siècle, la bourgeoisie industrielle, considérablement enrichie grâce aux progrès techniques et au faible coût du travail, investit massivement dans l'art et fait appel aux marchands. Paris est alors la capitale du marché des œuvres d'art modernes, le rendez-vous des marchands recherchant des productions d'artistes vivants. Au XX^e siècle, c'est New York qui devient la place centrale. Au XXI^{ème} siècle apparaît la vente en ligne.

Mécène

Origine

Caius Cilnius Mæcenas, dont le nom francisé est Mécène (vers 70 av. J.-C. – 8 av. J.-C.), est un homme politique romain et un proche de l'empereur Auguste, célèbre pour avoir consacré sa fortune et son influence à promouvoir les arts et les lettres.

Site du Ministère de la Culture

"Le mécénat se définit comme «le soutien matériel apporté, sans contrepartie directe de la part du bénéficiaire, à une œuvre ou à une personne pour l'exercice d'activités présentant un intérêt général.» (Arrêté du 6 janvier 1989 relatif à la terminologie économique et financière). Si les notions centrales de cette définition, - soutien, absence de contreparties et intérêt général -, conservent toute leur valeur, le développement du mécénat en France doit beaucoup aux mesures incitatives apportées par la loi du 1^{er} août 2003 relative au mécénat, aux associations et aux fondations, et à ses avancées successives. Il se traduit par le versement d'un don (en numéraire, en nature ou en compétence) à un organisme pour soutenir une œuvre d'intérêt général. Si le bénéficiaire est éligible au mécénat déductible, le don ouvre droit, pour les donateurs (entreprises et particuliers), à certains avantages fiscaux.

Le mécénat doit donc être clairement distingué du parrainage, terme assimilable à l'anglais sponsoring".

Signature

"La signature a toujours l'art de nous parler de la mort, c'est son secret, elle scelle tout ce qui se dit de cet épitaphe monumental."

Jacques Derrida, "Comme s'il y avait un art de la signature", dans Le sujet de l'art de Michel Servière, Paris, L'Harmattan, 1997

Signature : au nom de (la) personne

L'acte de signer son nom, ou même ses initiales, a une histoire. Elle est la marque de notre engagement au sein d'une société de droit. Il en est ainsi pour tout individu, même pour celui qui exercera le métier d'artiste. Métier pour qui signer de son nom deviendra, avec l'avènement du sujet moderne, un moment important en vue de sa reconnaissance sociale.

Pour Raymonde Moulin et Nathalie Heinich, la signature des œuvres, lorsqu'elle apparaît à la Renaissance, est contemporaine d'un changement de statut pour l'artiste. Pour ces sociologues de l'art, la signature s'inscrit dans un processus d'appropriation du talent du peintre. Processus qui sera corrélatif d'une autonomie de l'œuvre par rapport à l'ancien pouvoir de création associé à un régime esthétique dont les règles ne proviennent pas de l'artiste lui-même. Or, désormais, l'œuvre artistique sera considérée comme le produit d'un seul talent, d'une seule signature, celle que l'on va bientôt identifier au génie.

Gage d'authenticité de l'œuvre, la valorisation de la signature impose donc une personnalisation de son statut qui aboutira, au cours du 20^e siècle, à un déplacement des œuvres vers l'individu artiste. Déplacement qui profitera également au marché de l'art puisque, désormais, c'est la signature que l'on expose. La valeur marchande d'une œuvre repose, entre autres, sur la renommée de l'artiste.

Extrait du dossier de la revue ESSE sur L'art de la signature / la signature de l'art par André-Louis Paré)

[AU DÉBUT, ÊTRE ARTISTE]

"Ils sont dessinateurs, peintres, mais font aussi de la vidéo, du cinéma, de la photographie, de la sculpture et des installations et quelques-uns utilisent tour à tour ces modes d'expression: "De temps en temps, la forme la plus adaptée à une idée est plutôt un spectacle ou un film qu'une installation ou une sculpture". Plusieurs ont publié des textes puisque "l'art est plus un esprit qu'une pratique", l'un d'entre eux est parfois commissaire d'exposition. Comment se désignent-ils eux-mêmes? Cognée et Viallat ne se nomment que "peintres", Rouan est "le pinceau", les autres se disent "artistes" ou encore "plasticiens"... "

"Est-ce qu'on devient artiste ? J'ai plutôt le sentiment que c'est un état. Enfant, je passais des heures à dessiner. J'ai des souvenirs précis de dessin à la maternelle, j'avais déjà une attention particulière pour ce support, j'étais dans le trait plus que dans la couleur. En reprenant pour une série mes dessins d'enfant, il m'est apparu que j'avais le souci du détail plus que du geste ; l'artiste étant une machine à faire tourner l'imaginaire, il s'intéresse à mille choses que d'autres n'ont ni l'envie ni l'opportunité de toucher du doigt. Le dessin est comme un monstre qu'il faut nourrir ou comme un abri qu'il faut construire en allant chercher les matériaux dans la forêt.

Dans ma jeunesse, je me voyais plutôt vétérinaire. Je pensais que, si je gagnais ma vie avec mon dessin, je le souillerais, je le rendrais moins pur. Mais on ne fait pas ce qu'on veut ! À la fin du collège, je me suis demandé si je devais m'orienter vers un lycée spécialisé en arts plastiques. Les professeurs me l'ont déconseillé : mieux valait, selon eux, acquérir une bonne culture générale. J'ai donc opté pour une filière générale mais, à la fin, je me suis rendu compte que je n'avais pas suffisamment d'appétit pour autre chose que le dessin.[...] Il faut une certaine inconscience pour se lancer dans une carrière artistique. Le plus surprenant, c'est que mes parents, malgré leur inquiétude, n'aient jamais cherché à me freiner [...] Mon père dessinait avec moi le samedi, il aimait cela. S'il était né dans ma génération, peut-être qu'il serait devenu artiste." Fabien Mérelle

"Je ne suis pas né dans un milieu où l'on côtoyait l'art, j'ai juste visité quelques musées lors de voyages. J'ai toujours souffert du système scolaire mais je n'étais pas assez bête pour en sortir. Trop rêveur, trop distrait pour suivre ce qui se passait en classe, je suis allé tant bien que mal, à coups d'efforts ponctuels, jusqu'au bac. Vers dix-sept ans, j'ai commencé à m'intéresser à la photographie parce que mon oncle en faisait et que c'était le moyen le plus simple d'aborder l'image. Je n'ai jamais senti le désir d'être artiste. Être artiste est un état, une relation au réel qui a toujours été la mienne sans que je sache à quelle réalité sociale elle pouvait correspondre. Mais j'étais quand même suffisamment conscient pour comprendre que je devais passer par une école d'art.[...] Mathieu Mercier

"Pour être franc, je ne voulais pas faire ce métier - si être artiste peut s'appeler "métier", c'est plutôt une façon de vivre, de se positionner. J'ai toujours dessiné. Je suis venu au dessin à travers la bande dessinée, j'étais un grand lecteur de BD dans ma jeunesse. Mais, peu à peu, je me suis rendu compte que ce n'était pas ma voie. J'ai cherché, dans la filière artistique, à m'orienter vers les arts appliqués, je pensais qu'on pouvait plus facilement vivre de son art dans ce domaine-là. J'ai passé un bac A3, en arts plastiques. J'aurais voulu suivre la filière F12, plus technique, avec du dessin industriel, mais elle n'existait pas à Reims où s'est déroulé ma scolarité." Clément Bagot

"Depuis que j'ai six ans, j'ai toujours voulu être artiste. [...] Je n'avais pas de copains et ma scolarité était compliquée. La solitude vous renvoie à un papier et à un crayon. Donc, tout gamin, je faisais des dessins, des maquettes, des BD. Mon père ne voulait pas que je devienne artiste, il pensait que c'était un métier de misère, il avait l'image d'Épinal de la bohème, des crève-la-faim. "C'est un métier qui ne sert à rien. L'art ne sert par le peuple mais les bourgeois." Il a refusé que je prépare un bac spécialisé en dessin [...] Je me suis inscrit aux Beaux-Arts en cachette. J'ai utilisé l'année de mon service militaire pour apprendre l'histoire de l'art. [...]" Philippe Mayaux

"Mon premier souvenir de peinture, c'est l'odeur des couleurs que mon père préparait pour ses élèves de l'école communale et l'éclat du bleu outremer dans la cour. [...] Bizarrement, c'est aux Beaux-Arts que je me suis mis à redoubler, j'y ai passé sept ans au lieu des cinq prévus. C'est pour cela que je suis indulgent avec mes étudiants. Je suis très dubitatif sur la valeur des diplômes qu'on accorde à la fin des études, surtout quand on y ajoute des félicitations. J'ai vu tant de gens brillants dans les écoles d'art ne rien faire ensuite; d'autres, au contraire, s'obstiner malgré de grandes difficultés à se réaliser et finalement réussir. On ne sait pas comment se fabrique un artiste, il existe avant même d'intégrer une école d'art. L'école n'est là que pour lui faire gagner du temps, pour susciter des rencontres...Celui qui a des choses à dire les dira mais il est toujours utile de rencontrer des gens." Philippe Cognée

"Être connu, c'est d'abord être identifié. Quand j'étais étudiant, lors des réunions de famille, on me demandait ce que je faisais. Si je répondais "Je fais de la peinture, de la sculpture, des installations", j'avais tout de suite droit à : "Mais ça ressemble à quoi?" Maintenant on ne me le demande plus [...] Ces dernières années, j'ai été étonné d'être parfois présenté comme une révélation alors que je travaille depuis vingt-cinq ans [...] Au tout début, j'ai eu un travail alimentaire - qui a d'ailleurs compté dans mon évolution artistique - dans un atelier où on fabriquait des objets pour photos publicitaires sortant de l'imagination d'un directeur artistique, un mouton avec des roues, un avion d'autrefois en plexiglas transparent...il fallait trouver la formulation d'une idée, ce qui était formateur." Xavier Veilland

"J'habitais Nevers et je suis entré aux Beaux-Arts de Bourges en 1972. J'avais dix-neuf ans. J'étais en situation d'échec scolaire et mes parents m'avaient poussé vers les Beaux-Arts. Aujourd'hui, ils ont disparu, mais ils ont eu le temps de constater qu'ils ne s'étaient pas trompés sur mon orientation. Pour ma mère qui peignait en amateur, j'avais repris le flambeau." Claude Lévêque

"Tout a commencé là-bas. Je suis fils d'instituteur. [...] je me retrouvais souvent tout seul, désœuvré, et j'ai le souvenir d'avoir beaucoup joué avec des nuages ou des découpes de montagnes, mon compagnon de jeu était la nature. C'est là que s'est forgée ma sensibilité. [...] Mon père ramassait des galets sur la plage avec lesquels il fabriquait des sculptures, c'était son hobby - à quatre-vingt-treize ans, il en fabrique encore, j'ai la chance qu'il soit encore en vie [...] J'avais onze ans et les professeurs nous ont emmenés voir Le Mépris. J'ai eu la chance d'être scolarisé à une époque où l'école de la République était à son apogée. La même année, une assistante sociale amie de mes parents m'a offert pour Noël L'Art abstrait de Michel Seuphor [...] ce livre a été une révélation. Je revois des pages avec des Pol Bury, des César...Du coup, je me suis intéressé à l'art. J'ai été un des premiers abonnés à L'Art vivant." Ange Leccia

"Enfant, je passais une grande partie de mes vacances dans la famille de mon père, à Foix, en Ariège. Le grenier était l'atelier de mon grand-père. Je ne l'ai pas connu mais, dans ma jeunesse, il avait fait de la peinture, comme autrefois son propre père: chez les Rouan, il y a eu des peintres. [...] Ma vraie rencontre avec les tableaux a eu lieu plus tard. C'était à Montpellier. J'avais environ quatorze ans, j'allais à la bibliothèque municipale. À côté, il y avait le musée. À la porte se tenait un homme en uniforme de gendarme qui, me voyant m'arrêter, m'a presque poussé à entrer. En ce temps-là, les musées étaient vides. j'ai emprunté le grand escalier. En haut, l'un des tableaux m'a sauté au visage : la paire de fesses de la grande baigneuse de Courbet [...] Le nom du peintre me parlait puisque ma grand-mère maternelle, à Perpignan, vivait rue Gustave Courbet. Tout d'un coup, la peinture devenait une géographie du féminin rassemblée dans des conditions telles que, compte tenu de l'intérêt que j'avais pour la chose, j'ai reçu un choc que je n'ai jamais oublié. [...] je n'ai jamais rêvé d'être peintre. [...] Mon père était une figure difficile à porter. Il était hors de question que je me plie au panorama majestueux déployé autour de lui et j'ai compris qu'il y avait un terrain sur lequel il ne pouvait pas venir : l'art." François Rouan

"Je n'avais pas de vocation. J'ai le sentiment de n'avoir pas pu et pas su faire autre chose que de la peinture. Claude Viallat

"Je suis né à Cholet et j'y vis toujours. [...] Mon père [...] par-dessus tout aimait les artistes. Il a aidé Bernard Buffet et d'autres. À la maison, nous recevions des peintres, des musiciens, des chanteurs [...] Pendant longtemps, j'ai cru que tous les pères ressemblaient au mien. Comme il avait des amis peintres, pour moi, les peintres portaient des auréoles. Je me disais: "Si je fais de la peinture, je serai reçu dans beaucoup de maisons comme la nôtre." J'ai donc voulu être artiste avant même de peindre." François Morellet

Extraits de
Anne-Marie Krugier, Artistes entretiens,
Actes Sud, 2014

[PISTES PÉDAGOGIQUES]

LA SIGNATURE

CYCLE 3 & 4

« JE SIGNE DONC J'EXISTE »

Espace personnel et témoignage d'une identité : marques (personnelles, professionnelles...) et signatures

S'approprier, nommer, marquer

Calligraphie : comment jouer avec le souffle et le sable pour laisser des traces, impressions en creux et en reliefs, monotypes, recherches graphiques, mots-images, comment "torturer" une lettre

Repères, références

Lettrines, calligraphies, alphabets du monde et les histoires de l'origine de chaque lettre (réelles ou fictives), lettres capitales, lettres bas de casse, différentes manières de tracer l'alphabet latin, Ben Vautier, marques et logos, héraldique, symbolique, blasons, sigles, ...

A la recherche de l'identité – des mots et des signes personnels pour créer une signature-tampon destinée à impressionner les autres.

-Lecture d'un extrait d'Amin Maalouf, les identités meurtrières et prises de mots au vol.

- Portrait chinois – : si j'étais un animal, un objet caché dans une poche, une partie de mon corps, un geste, un outil, un chiffre, un signe.

- Brainstorming : se souvenir de tous les signes qui "marquent" mon histoire.

Dans ces deux listes de mots, chacun choisit un ou deux mots qu'il aime et les explore graphiquement (le mot et l'objet-signe): cette exploration doit permettre de mettre en avant les qualités du mot ou la simplicité de l'objet-signe qui impressionneront l'autre

Création du tampon autour de son monogramme.

Un monogramme est un dessin réunissant plusieurs lettres en un seul signe, avec ou sans ornements ou symboles supplémentaires. Il sert à signer, à marquer un sceau, des meubles ou tout autre objet appartenant au propriétaire du monogramme. (ex : le chrisme, un monogramme des deux premières lettres du mot grec désignant le Christ)

LYCÉE

Diversité des écrits sur l'œuvre et autour de l'œuvre : signatures, titres, cartels, descriptifs, notices de montage, déclarations d'intention, invitations, tracts, communiqués de presse, catalogues...

Questionnement : Contextes et dynamiques de collaboration et co- création : situations et modalités d'association, visées et compétences associées, auteurs et signature.



DES ICÔNES DE RÉFÉRENCE

L'autoportrait peint signé

L'homme au turban rouge
Jan van Eyck
1433

L'autoportrait sculpté

Autoportrait de Ghiberti, Porte du Paradis
du Baptistère de Florence
Lorenzo Ghiberti
1425-1452

L'autoportrait photographique

Autoportrait
Robert Cornelius
1839

L'autoportrait cinématographique

JLG/JLG, autoportrait en décembre
Jean-Luc Godard
1995

La censure

Adam et Ève chassés du paradis
Masaccio
1424
censuré par repeints en 1670

L'œuvre vidéo

Auschwitz-Scheinwerfer
Wolf Vostell
1958
Les spécialistes attribuent la paternité
de l'art vidéo tantôt
à Nam June Paik, tantôt à Wolf Vostell.

La peinture abstraite

Sans titre
Vassily Kandinsky
1910-1913

Le collage

Nature morte à la chaise cannée
Pablo Pablo Picasso
1912

Le Ready-made

Roue de bicyclette
Marcel Duchamp
1913



Le monochrome

Carré blanc sur fond blanc
Kazimir Malevitch
1918

Le film sur un peintre de fiction

Rigadin peintre cubiste (court-métrage)
Georges Monca
1912

Le film sur un peintre

Rembrandt
Alexander Korda
1936

Le critique d'art

Denis Diderot, premier critique d'art
au sens moderne.

Le cartellino

La Vierge de Tarquinia
Fra Filippo Lippi
1437

(note dessinée de façon réaliste dans une peinture. Il
comporte généralement la signature de l'artiste)

L'exposition de peinture et de sculpture

"l'Exposition"
Palais-Royal, 1673

Les Salons

"Salon carré du Louvre", 1737

Salon de l'Académie royale de peinture et de
sculpture, 1750

Salon de peinture et de sculpture, 1789

Salon de l'académie royale, 1815

Salon de peinture et de sculpture, 1848

Salon des artistes français, 1880

Salon des indépendants, 1884

1ère apparition officielle du mot "Artiste"

Avec la loi de finances du 22 octobre 1798, qui
supprimait les corporations et les Académies
royales, il a fallu définir le statut fiscal des peintres et
dessinateurs. Devaient-ils payer la patente, comme
les autres commerçants et artisans, ou en être
exonérés? De justesse, c'est la seconde option qui
a été choisie. La peinture est devenue un art libre,
intellectuel et non manuel. C'est alors qu'on a choisi
le mot artiste pour la désigner.

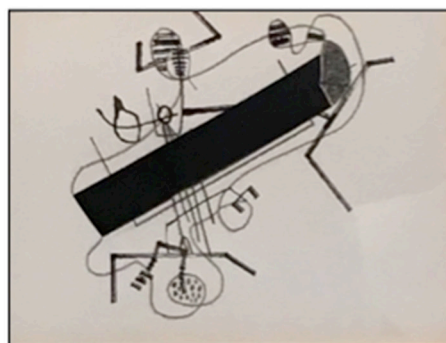
...

LE RÊVE D'ÊTRE ARTISTE ?

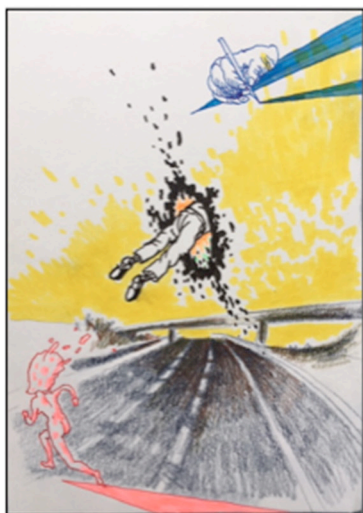
La question a été posée à des plasticiens contemporains travaillant dans les Hauts-de-France et en Belgique. Ils y ont répondu en envoyant une de leurs oeuvres ou un document. On y retrouve des clin d'oeil à l'enfance, aux recherches de l'artiste, à son atelier, à la main et à l'autodérision.



Gauthier Leroy



Philippe Garber



Michael Liliq



Julien Baete



Julien Daffe



Alexis Nivelle

[BIBLIOGRAPHIE, FILMOGRAPHIE, SITES & JEUX VIDÉO]

DES ESSAIS ET DES FICTIONS

Être artiste, Nathalie Heinich. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs
Paris, Klincksieck (rééd. 2005, 2012)
La condition sociale de l'artiste, Actes du colloque du Groupe des chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S, Université de Saint-Étienne, 1985
33 Artists in 3 Acts, Sarah Thornton, W. W. Norton & Company, 2014
Artistes, entretiens, Anne-Marie Fugier, Actes Sud, 2014
Atelier, Gautier Deblonde, Ed. Steidl, 2014
Être artiste - oeuvrer dans l'incertitude, Pierre-Michel Menger, Ed. AL Dante, 2012
Al Dante. Paris - 2012
Nat Tate. un artiste américain, William Boyd, Babelio, 1998
L'oeuvre, Émile Zola, folio, 1886
Qu'est-ce qu'un artiste ?, Dominique Chateau, Presses universitaires de Rennes, *Æsthetica*, 2008

DES SITES

Synthèse sur : Collaborations et co-création entre artistes : duo, groupes, collectifs en arts plastiques du début des années 1960 à nos jours.
Réseau Canopé <https://www.reseau-canope.fr/>

L'atelier de l'artiste contemporain
Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr>

DES FILMS ET DES DOCUMENTAIRES

Le mystère Picasso, Henri-Georges Clouzot, 1955
Frida, Julie Taymor, 2003
Faites le mur, documentaire de Banksy, 2010
Little ashes, Paul Morrison, 2009
Caravaggio, Derek Jarman, 1986
Mr. Turner, Mike Leigh, 2014
L'atelier A, découverte du travail d'un artiste à l'occasion de son actualité, en visitant son atelier, ARTE

DES BD

Ma vie d'artiste, Mademoiselle Caroline, 2018
Les amateurs, Brecht Evens, Actes Sud, 2011
Camille Claudel, Éric Liberge, Glénat, 2012
Courbet, Fabien Lacan, Glénat, 2015
Dali, Edmond Baudoin, Dupuis, 2012
Le futuriste, Olivier Cotte, Casterman, 2008
Gauguin et Van Gogh, Dick Matena, Le Lombard, 1990
Gustave Caillebotte, Laurent Colonnier, Glénat, 2017
Harding was here, Midam et Adam, Soleil, 2008
Pablo, Julie Birmant et Clément Oubrière, Dargaud, 2012
Le sculpteur, Scott Mc Cloud, Rue de Sèvres, 2015
La tête dans les nuages, Joseph Remnant, Delcourt, 2018
...
Jeux vidéo

Vandals, dans la peau d'un graffeur, ARTE / Cosmografik, 2018
Le Manuscrit interdit, Da Vinci code, Kheops Studio / Mzone Studio, 2006
Hunter Jonakin, Jeff Koons must die !!!, 2011
Eastshade, Danny Weinbaum, 2019

DES EXPOSITIONS

"M'as-tu vue", Sophie Calle, Georges Pompidou, 2003/2004
"Face B. Image/Autoportrait", Esther Ferrer, MACVAL, 2014
"Moi, Autoportraits du XXème siècle", Musée du Luxembourg, 2004
"I AM HERE, Autoportraits, de Rembrandt au selfie", Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2016

Pour aller à la rencontre des artistes et des oeuvres d'art, sur le site internet P(art)AGER, différents dispositifs disponibles en matière d'éducation artistique et d'action culturelle pour la région Hauts de France.

www.cndp.fr/crdp-lille/PartAGER

- A.A. : Atelier artistique
- A.R.T. : artiste rencontre territoire
- A.R.T.S. : artiste rencontre... territoire scolaire
- A.R.T.U. (Artiste rencontre ... territoire universitaire)
- Appel à projets d'action culturelle en région Hauts de France
- CLEA : contrat local d'éducation artistique
- Collège au cinéma - Nord
- Des élèves à l'œuvre
- École et cinéma
- EROA : espace-rencontre avec l'œuvre d'art
- Jumelage structure culturelle - établissement scolaire
- L'invitation aux musées
- Lycéens et apprentis au cinéma
- M.i.A.A : Mission d'appui artistique
- Option facultative en cinéma audiovisuel
- P(art)AGER - le Lieu
- P(art)AGER - les Rencontres
- P(art)AGER - les Ressources : blogs et sites
- P(art)AGER - les Ressources : objets artistiques de valorisation
- P.E.A.C. : Parcours d'éducation artistique et culturelle, expérimentation nationale
- Permis de musée/er
- Présences artistiques dans les territoires (Nord)

[PROGRAMMATION CULTURELLE]

L'ARTISTE EN GRAVURE : DE MICHEL-ANGE À MARCEL DUCHAMP

20 SEPTEMBRE 2019 – 06 JANVIER 2020

En miroir de l'exposition *Le rêve d'être artiste*, le Palais des Beaux-Arts sort de son cabinet des dessins, une vingtaine d'estampes rarement exposées. De tout temps l'artiste s'est représenté lui-même ou s'est fait représenter.

Les techniques de l'estampe ont permis de diffuser les visages des artistes auprès d'un plus grand public. Ces œuvres, exécutées d'après leur portrait peint ou des créations originales, sont souvent mises en scène dans un décor révélant leur métier en mettant en avant leur réussite.

Réunies dans la petite galerie du premier étage, elles forment une série de portraits d'artistes ayant vécu du XVIe au XXe siècle.

—
Petite galerie – niveau +1
inclus au billet d'entrée

FRIDA KAHLO SE RACONTE

Samedi 12 octobre 2019, à 16 h

Françoise Delrue, metteuse en scène et Murielle Colvez, comédienne, vous invitent à une lecture spectacle autour de textes de Frida Kahlo.

Dans le cadre du festival Prise Directe du 11 au 18 octobre 2019

SATIRE ET SCANDALE

Mardi 19 novembre 2019, à 19 h

L'artiste Olivier Blanckart et le philosophe Paul Audi débattent sur le thème : la satire, le scandale, le procès dans l'art et les relations entre éthique et esthétique.

Dans le cadre de CITEPHILO 2019 : www.citephil.org

QUI EST ARTISTE ?

Mardi 17 décembre 2019, à 19 h

Art brut d'un côté, art "professionnel" de l'autre ? Ne faut-il pas plutôt parler de créations et de créateurs comme le préconisait Jean Dubuffet ? Discuter avec Bruno Gérard, administrateur de la Fondation Paul Duhem, Carine Fol, docteure en Histoire de l'art, Jacques Charier, artiste et Bruno Girveau, directeur du musée.

Dans le cadre de l'exposition Itinéraires singuliers, présentée au Musée de l'Hospice Comtesse du 17 octobre 2019 au 20 janvier 2020.

ATELIERS D'ARTISTES

Mercredi 18 décembre 2019, à 19 h

Rencontre avec Gautier Deblonde, photographe "L'atelier est l'endroit où l'artiste est vraiment un artiste, c'est là où la magie est possible". Depuis plus de dix ans, Gautier Deblonde a parcouru le monde et photographié les ateliers d'artistes : Damien Hirst, Anish Kapoor, Jeff Koons, Annette Messager, Ron Mueck, Takashi Murakami, Ai Wei Wei, Pierre Soulages, Bill Viola...

En collaboration avec la Galerie Cédric Bacqueville gratuit, dans la limite des places disponibles

INFORMATIONS PRATIQUES

Ouverture pour les groupes scolaires

le lundi de 9 h à 12 h et de 14 h à 18 h

Les jeudis et vendredis de 9 h à 18h

le mercredi, samedi et dimanche de 10 h à 18 h

accès billetterie jusque 17 h 30 et fermeture des salles à 17 h 50.

Fermé le mardi, le 1er janvier, le 1er mai, le 14 juillet, le 1er novembre et le 25 décembre.

Nocturne gratuite de Noël :

vendredi 20 décembre 2019 de 18 h à 21 h

Tarifs public scolaire

• Droit d'entrée :

1,50 € par élève (collections permanentes)

Gratuit pour les établissements de la Métropole lilloise (MEL), et pour toute personne encadrant 5 élèves.

• Visite libre : droit d'entrée

• Visite guidée :

1 h : 56 € + droit d'entrée

(par groupe de 30 élèves maxi)

1 h 30 : 84 € + droit d'entrée

(par groupe de 30 élèves maxi)

2 h : 100 € + droit d'entrée

(par groupe de 30 élèves maxi)

• Atelier

2 h (inclut une visite des collections) :

66 € + droit d'entrée (par groupe de 15 élèves maxi)

Informations et réservations :

+33 (0)3 20 06 78 17

reservationpba@mairielille.fr

