

THÈME 2 - L'ARTISTE : LE CRÉATEUR, INDIVIDUEL, COLLECTIF OU ANONYME

Le programme de spécialité en classe de première est organisé en six thèmes, traités séparément, permettant d'explorer les grandes questions liées à la création artistique :

1. les matières, les techniques et les formes : production et reproduction des œuvres uniques ou multiples ;
2. l'artiste : le créateur, individuel, collectif ou anonyme ;
3. les lieux de l'art : musées, institutions, événements ; leur histoire, leur organisation, leurs limites, etc.;
4. la réception de l'art : commanditaires, critiques, public, postérité ;
5. la valeur économique de l'art : le marché, l'économie, leurs lieux et leurs acteurs ;
6. la circulation des œuvres et les échanges artistiques.

Les professeurs traitent ces six thèmes dans l'année. Pour chaque thème, ils s'appuient sur une œuvre principale et un corpus limité d'œuvres complémentaires de natures diverses, de même période ou de périodes différentes selon les choix de l'équipe. Au sein de chaque thème, une démarche chronologique ou rétro-chronologique peut être adoptée. L'équipe varie les démarches, en s'interdisant absolument d'inscrire la progression annuelle dans un unique déroulé chronologique et en veillant à inclure l'étude d'œuvres d'aujourd'hui ou la rencontre avec des artistes.

Deux au moins de ces thèmes s'appuient sur une œuvre principale relevant des arts visuels ; un d'entre eux au moins s'appuie sur une œuvre principale relevant du patrimoine bâti, de l'architecture ou de l'urbanisme ; un d'entre eux au moins s'appuie sur une œuvre principale relevant de la musique ou de la danse.

Programme de spécialité d'arts de première et terminale générales,
BO spécial n° 1 du 22 janvier 2019.

Présentation générale

Œuvre principale

La cathédrale Notre-Dame de Paris

Problématique

Qui a fait de la cathédrale Notre-Dame de Paris une œuvre d'art ?

Durée de la séquence

Environ 20 heures.

Compétences

- d'ordre esthétique
 - se familiariser avec les lieux artistiques et patrimoniaux par une fréquentation la plus régulière possible et par l'acquisition des codes associés ;
 - développer des liens entre rationalité et émotion.
- d'ordre méthodologique
 - avoir conscience des interactions entre la forme artistique et les autres dimensions de l'œuvre (son format, son matériau, sa fonction, sa charge symbolique).
- d'ordre culturel
 - connaître une sélection d'œuvres emblématiques du patrimoine mondial, de l'Antiquité à nos jours, comprendre leur genèse, leurs codes, leur réception, et les motifs pour lesquels elles continuent de nous concerner et à nous affecter ;
 - maîtriser un vocabulaire permettant de s'exprimer spontanément et personnellement sur des bases raisonnées.

Sens et intérêt du travail

La cathédrale Notre-Dame de Paris est le résultat d'un travail individuel et collectif d'artistes connus et de travailleurs anonymes. Aborder la cathédrale sous l'angle de l'artiste est donc un moyen de comprendre cette notion et son évolution depuis le Moyen Âge. Cette démarche peut être, au demeurant, adaptée à l'étude d'une cathédrale de proximité.

Ainsi, les élèves seront amenés à identifier les personnes qui ont travaillé à l'édification de la cathédrale, qu'il s'agisse du concepteur du projet, de l'architecte ou encore des corporations des différents corps de métiers prenant part à la construction. Les artistes et artisans pourront être identifiés à partir de l'analyse du bâti.

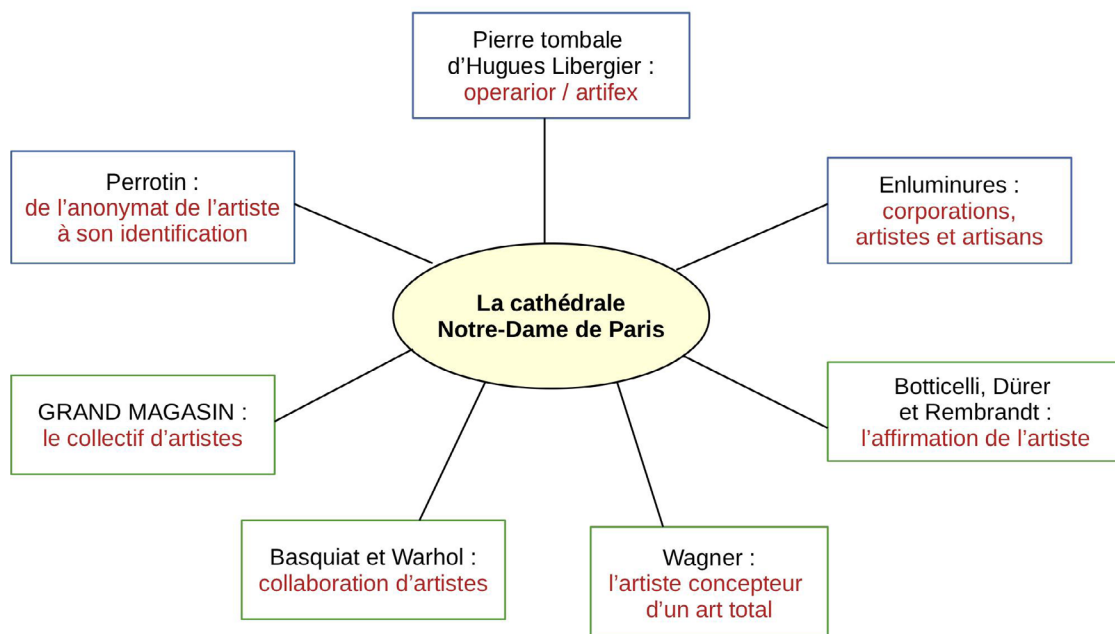
L'étude de la restauration du monument au XIX^e siècle par Eugène Viollet-le-Duc et Jean-Baptiste Lassus nous amène à distinguer les interventions qui relèvent de la restauration de celles qui relèvent de la création. Par exemple, l'analyse de la flèche de Viollet-le-Duc - détruite lors de l'incendie du 15 avril 2019 - et des croquis préparatoires, permet de mettre en évidence la singularité de cet artiste.

Ce qui ne sera pas envisagé avec les élèves

La séquence n'a pas pour objectif premier d'analyser le style gothique même si certaines de ses caractéristiques sont envisagées lors de l'étude des divers métiers. Il ne s'agit pas non plus de distinguer ici les différentes occurrences de ce courant artistique selon les aires géographiques ou d'en apprécier les évolutions stylistiques.

Œuvres complémentaires

- Pérotin, *Viderunt omnes*, 1199.
- Choix d'enluminures extraites de manuscrits médiévaux :
 - *Chronique de Girart de Roussillon*, 1448, codex 2549, folio 164, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek¹.
 - Guillaume Crétin, *Chroniques françaises*, « Construction de Saint-Jacques de Compostelle », France, Rouen, XVI^e siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits Français, 2820, folio 115 v°.
- Pierre tombale de Hugues Libergier, architecte de Saint-Nicaise, 1263, Reims, dépôt dans la cathédrale Notre-Dame de Reims.
- Richard Wagner, *Parsifal*, 1882.
- Sandro Botticelli, *Adoration des mages*, vers 1475, tempera sur bois, 111 × 134 cm, Florence, galerie des Offices.
- Albrecht Dürer, *Autoportrait aux gants*, 1498, huile sur panneau, 52 x 41 cm, Madrid, musée du Prado.
- Albrecht Dürer, *Autoportrait nu*, 1500-1518, plume et pinceau sur papier, 29,2 × 15,4 cm, musée du château de Weimar.
- Rembrandt, *Portrait de l'artiste au chevalet*, 1660, huile sur toile, 111 × 85 cm, Paris, musée du Louvre.
- Jean-Michel Basquiat et Andy Warhol, *Eiffel Tower*, 1985, acrylique et sérigraphie sur toile, 203 x 275 cm, coll. part.



Mots-clés

Artiste/artisan : *operarior* (concepteur du projet), *artifex* (maître d'œuvre ou architecte), artiste anonyme, artiste individuel, collectif d'artistes ;

Vocabulaire lié au métier : poseur ou asseyeur, mortelier, mosaïste, maître-verrier, ébéniste, sculpteur, ferronnier, charpentier, couvreur, etc.

Vocabulaire lié à la restauration : restauration, restitution, création, etc.

Retrouvez éducol sur



1. accessible sur le site Passerelles de la BnF http://passerelles.bnf.fr/grand/pas_003.htm

Étapes de mise en œuvre (7 séances)

Séance 1 : les artistes/artisans de Notre-Dame de Paris, un collectif anonyme (4 heures)

Démarche pédagogique

À partir d'un choix documentaire, les élèves analysent la cathédrale selon l'angle des corps de métiers nécessaires à son édification par l'observation des matériaux, des différentes parties constitutives de l'édifice, des marques ou non de leur passage. Cette observation est complétée par un texte sur le lien entre artiste et artisan au Moyen Âge et/ou par la lecture d'enluminures montrant les différentes étapes de construction d'un édifice, les corps de métier mobilisés.

Un [ensemble documentaire sur la cathédrale Notre-Dame de Paris](#) est proposé en ligne sur le site Éduscol.

Pour prolonger cette connaissance des corps de métiers, les élèves recherchent en travaillant en petits groupes les corporations qui entourent le maître d'œuvre [à partir du site Passerelles consacré à la cathédrale Notre-Dame de Paris](#) : plombiers, charpentiers, sculpteurs de pierre, carriers, tailleurs de pierre, maçons, terrassiers, poseurs d'appareillages, maîtres verriers, artisans qui réalisent le pavement de l'édifice (carreaux ou mosaïques), sculpteurs de bois (décoration intérieure), peintres, ferronniers chargés de la décoration en ferronnerie, etc. Cette connaissance des différents métiers se prolonge par l'ensemble des [métiers présentés sur le site Passerelles](#). Les élèves peuvent associer à chaque activité une enluminure tirée des ressources numériques de [l'exposition de la BnF consacrée à Villard de Honnecourt](#).

Éléments de réflexion

La distinction entre l'artiste et l'artisan n'est pas nette au Moyen Âge. À ce titre, dès le XIII^e siècle, le métier de peintre ou de sculpteur s'exerce dans le cadre de la corporation, organisant les règles de vie du métier et assurant l'apprentissage des plus jeunes. Au Moyen Âge, le chantier est très hiérarchisé : le maître d'œuvre supervise les travaux et transmet ses demandes aux différents maîtres des corps de métiers représentés. Les ouvriers qualifiés sont organisés en corporations et payés à la journée ou à la tâche. Les apprentis sont formés lors des chantiers et sont itinérants comme les ouvriers qualifiés qui font parfois aussi appel à une main d'œuvre locale. La miniature *Chronique de Girart de Roussillon* [commentée sur le site Passerelles de la BnF](#) représente différents métiers nécessaires à l'édification de la cathédrale : le gâcheur à droite qui prépare le mortier, les tailleurs de pierre à gauche, un manœuvre transportant des briques dans un panier en osier, des maçons assemblant un appareillage en pierre de taille dont le cœur est en brique. Le [dossier de presse de l'exposition Quel chantier ! des bâtisseurs aux restaurateurs](#) au monastère royal de Brou (Bourg-en-Bresse) propose une présentation des différents métiers présents sur le chantier du monastère.

Séance 2 : maître d'œuvre (*artifex* ou architecte) et maître d'ouvrage (*operarior*). L'artiste individuel (2 heures)

Démarche pédagogique

À partir de la [présentation de l'histoire du chantier de Notre-Dame de Paris par le site *Passerelles de la BnF*](#), l'élève est amené à déterminer le rôle joué par le maître d'œuvre ou maître bâtisseur (l'architecte, celui qui va réaliser le projet et diriger l'équipe) et le rôle du maître d'ouvrage (le commanditaire, instigateur et financeur du projet). Des [sources historiques](#) éclairant la construction d'autres monuments religieux comme la cathédrale de Meaux sont disponibles sur l'exposition virtuelle consacrée à Villard de Honnecourt par la BnF. L'élève peut aussi s'interroger sur l'anonymat qui accompagne souvent le maître d'œuvre même si certains d'entre eux ont réussi à acquérir une renommée dont témoignent des tombeaux avec leurs effigies.

Éléments de réflexion

Contrairement à la légende selon laquelle l'artiste médiéval serait anonyme, les noms de certains architectes ayant participé à la construction de la cathédrale Notre-Dame de Paris sont connus : Jean de Chelles et Pierre de Montreuil pour le transept au XIII^e siècle, Jean Ravy au XIV^e siècle pour les arcs-boutants actuels. Mais l'architecte du Moyen Âge n'est pas simple concepteur comme aujourd'hui, déléguant la réalisation à des cabinets d'ingénierie qui vérifient la solidité de la structure et la faisabilité du projet. L'architecte médiéval est avant tout un artisan qui travaille de ses mains et qui n'est pas pur esprit ; il doit maîtriser les techniques de maçonnerie et de charpenterie, il est capable de construire des échafaudages et des cintres pour la pose des pierres et l'édification des voûtes. L'étude de la cathédrale Notre-Dame de Paris permet donc de distinguer le travail du maître d'ouvrage ou *operarior* à savoir l'évêque Maurice de Sully, qui commande la nouvelle cathédrale et lance les travaux à partir de sa prise de fonction en 1160, et le travail du maître d'œuvre ou *artifex* à savoir les architectes qui ont dirigé les travaux.

Une œuvre collective

En effet, l'évêque Maurice de Sully décide, en 1160, de faire reconstruire sur l'île de la Cité un édifice religieux prestigieux pour remplacer la basilique consacrée à Saint Etienne qui datait du VI^e siècle. Paris est devenue la capitale du royaume des Capétiens et doit donc se doter d'un édifice qui puisse accueillir un plus grand nombre de fidèles mais aussi faire rayonner le pouvoir royal. Conquis par les récents édifices gothiques comme la basilique Saint-Denis ou les cathédrales de Sens ou de Laon, Maurice de Sully œuvre à la réalisation d'un édifice architectural grandiose. Il est soutenu par la famille royale, le roi Louis VII et son fils Philippe Auguste mais aussi par le pape Alexandre III qui viendra poser la première pierre lors de l'inauguration du chantier de construction en 1163. À la mort de l'évêque en 1196, la cathédrale est presque achevée. Ne manquent plus que la toiture et la façade. Les travaux se prolongent jusqu'à l'achèvement des deux tours en 1245. L'édifice ne cesse de s'agrandir au XIII^e siècle par l'élargissement des fenêtres hautes et l'adjonction des arcs-boutants actuels au XIV^e siècle, grâce au travail des différents architectes qui se sont succédé. Quelques sources attestent l'existence de ces maîtres d'œuvres : une enluminure des *Chroniques françaises*, représente un architecte désignant son ouvrage. Sa barbe blanche signe de sagesse lui confère de l'autorité. Une pierre tombale garde le souvenir d'un architecte rémois du XIII^e siècle, Hugues Libergier. On peut lire autour de la représentation de l'architecte : « Ci-git Maistre Hues Libergiers qui commensa ceste église, en l'an de l'Incarnation MCC et XXIX le mardi de Pasques, et trespasa en l'an de l'Incarnation MCCLXIII, le samedi d'après Pasques. Pour Dieu, priez pour lui ».

Retrouvez éducol sur



- Pierre tombale d'Hugues Libergier, XIII^e siècle, 275 x 135 cm, cathédrale Notre-Dame de Reims.
- Guillaume Crétin, Chroniques françaises, « Construction de Saint-Jacques de Compostelle, France », Rouen, XVI^e siècle, Paris, BnF, département des Manuscrits, Français 2820, folio 115v.

Séance 3 : restaurer Notre-Dame de Paris, un geste artistique ? (3 heures)

Démarche pédagogique

Les élèves étudient une revue de presse de différents articles portant sur la restauration de Notre-Dame de Paris à la suite de l'incendie du 15 avril 2019. Ils peuvent prendre position sur le type de restauration qu'ils souhaitent en justifiant leur point de vue à l'aide d'arguments. Ils découvrent aussi la restauration proposée par Viollet-le-Duc au XIX^e siècle et s'interrogent sur le type de restauration/création proposée pour la flèche et le reste de l'édifice : s'agit-il pour cet architecte de prolonger un geste architectural débuté au Moyen Âge, de l'achever en construisant une flèche d'inspiration gothique ou d'inventer en imitant l'architecture gothique ?

Les élèves font des exposés sur le travail de Viollet-le-Duc à partir des dossiers pédagogiques des sites Passerelles et l'Histoire par l'image, accessibles grâce à l'offre Éduthèque.

Éléments de réflexion

• Le goût retrouvé du Moyen Âge

Époque lointaine et mal aimée jusqu'alors, considérée comme sombre et obscure, sans intérêt spécifique, le Moyen Âge a longtemps été déprécié. Les édifices gothiques étaient abandonnés, laissés en état de ruine, pillés, ou éventuellement reconstruits dans un style néo-classique. Le XIX^e siècle, en opposition au siècle des Lumières, redécouvrit le Moyen Âge et les artistes furent fascinés par cette période historique et sa production artistique, comme en témoigne le roman de Victor Hugo *Notre-Dame de Paris* (1831). Cet engouement se manifesta dans tous les domaines artistiques. Parallèlement, après les destructions importantes sous la Révolution française, on prit conscience de la valeur du patrimoine ancien et de la nécessité de le préserver. Cette nécessité de sauvegarde s'accompagna de la création en 1830 d'une administration chargée de s'occuper des monuments historiques dont la direction fut confiée à Ludovic Vitet puis à Prosper Mérimée dès 1834. Les édifices gothiques furent parmi les premiers à bénéficier d'un programme de restauration. Viollet-le-Duc se retrouva sollicité par Mérimée en 1840 pour la restauration de la basilique Sainte Marie-Madeleine de Vézelay, marquant le début d'une campagne de restauration importante confiée à ce jeune architecte : la Sainte-Chapelle de Paris (1842), Notre-Dame de Paris (1843) la cité de Carcassonne (1844), la cathédrale Saint-Sernin de Toulouse (1846), et la basilique Saint-Denis (1846).

• Viollet-le-Duc : l'élaboration d'une pensée raisonnée de la restauration

Viollet-le-Duc agit en archéologue ; il analyse chaque partie de l'édifice, cherchant à en saisir les formes et les techniques. Par une démarche stricte et rigoureuse, il dissèque par le dessin tous les éléments qui permettent de comprendre la structure interne d'un édifice ancien et sa rationalité. Ses observations et théories sont consignées dans son Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle (1854). Pour autant, ses restaurations représentent des tentatives de reconstitutions : « restaurer un édifice, ce n'est pas l'élaborer, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné » écrit-il dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (1854-1868). Pour la cathédrale Notre-Dame de Paris, avec son associé Jean-Baptiste Lassus, il entreprend de restaurer le décor sculptural et les peintures murales de

l'édifice, fait ériger une flèche et ajouter une sacristie pour accueillir le Trésor. Soucieux de rendre la polychromie intérieure, il fait réaliser des vitraux et des fresques ; il envisage aussi la reconstitution d'un mobilier et la décoration intérieure par la réalisation de différentes pièces (lutrins, chandeliers, reliquaires, autels, grilles...).

Ces choix ont souvent été jugés comme extrêmes, disproportionnés, et ont engendré de nombreuses polémiques. On reproche à Viollet-le-Duc d'avoir réinventé ou défiguré les édifices restaurés. Ces réflexions sur la déontologie de la restauration des monuments ont ainsi conduit à l'édiction en 1964, par l'Unesco, de la Charte de Venise afin de donner un cadre de principes aux architectes, et, également, en 1979, au toilettage complet de la cathédrale Saint-Sernin de Toulouse pour effacer toute trace de l'intervention de Viollet-le-Duc.

La connaissance des débats actuels sur la restauration de Notre-Dame de Paris depuis l'incendie du 15 avril 2019 place l'élève dans une démarche citoyenne de réflexion critique en acteur conscient de son patrimoine.

Séance 4 : le compositeur français Pérotin, dit le Grand (1160-vers 1230). De l'anonymat à l'identification de l'artiste (2 heures)

Démarche pédagogique

Comparer le statut du compositeur Pérotin et celui du maître d'œuvre et s'interroger sur le relatif anonymat de ces artistes/artisans.

Éléments de réflexion

L'école musicale de Notre-Dame se situe au tournant du XIII^e siècle. Elle marque avec ses organa à trois ou quatre voix, ses motets et conduits, un renouveau musical contemporain de la construction des cathédrales gothiques dont celle de Paris commanditée par l'évêque Maurice de Sully. L'ensemble de ces pièces était anonyme, les manuscrits les consignant étant dépourvus d'indication concernant l'identification des musiciens.

• Qu'est-ce qu'un organum ?

La pièce *Viderunt Omnes* est une pièce pour quatre voix a cappella qui repose sur une teneur. La teneur est la partie vocale la plus grave chantée en valeurs longues. C'est à partir de la mélodie, empruntée au répertoire grégorien, que l'ensemble de l'édifice vocal est composé. Les trois autres voix sont écrites à partir de cette teneur dans un style fleuri avec des valeurs plus courtes, ornementales, et construites à partir de modes rythmiques (le mode est un enchaînement rythmique déterminé qui est reproduit tout au long de la pièce avec des mutations).

• Du chantre au maître musicien

Selon les travaux musicologiques récents, cet organum appartient à un ensemble de pièces musicales interprétées à la fin du XII^e siècle et consignées par la suite dans des manuscrits à partir de 1235-1240 dans une notation qui est elle-même explicitée par le théoricien Jean de Garlande vers 1250. L'ensemble de ces faits est mentionné dans un texte théorique de 1275, *De mensuris et discantus*, d'un auteur anonyme surnommé l'Anonyme IV (probablement un moine anglais). C'est lui qui attribue la pièce *Viderunt Omnes* à un certain Pérotin.

Par ailleurs, malgré l'écriture élaborée de ces pièces, certains chercheurs pensent que ces organa ont été conçus dans un cadre oral et retenus ensuite par une mémoire adroite et entraînée. On pense aussi qu'il s'agissait d'improvisations ornementales sur une structure rythmique répétée.

Retrouvez éducol sur



La tradition orale d'apprentissage était à cette époque toujours sollicitée et reposait sur l'habitude d'imiter « de mémoire » ce que l'on apprenait auprès d'un maître. La pratique était donc fondée sur un apprentissage où l'on répétait maintes et maintes fois pour assurer la réplique fidèle du modèle. De même, le notateur reproduisait par écrit ce qu'il avait entendu exécuté par les chantres et retenu de mémoire. Les musicologues pensent qu'il y aurait des influences des traités de compositions poétiques de l'époque qui étaient fondés aussi sur des schémas rythmiques répétés (influence du trivium sur le quadrivium, de la grammaire sur la musique). Qu'il soit chantre expérimenté capable d'improviser selon des règles contrapuntiques et/ou maître de musique capable de « composer » des pièces polyphoniques, les clercs musiciens de cette époque sont des lettrés ayant suivi un parcours universitaire. Ils se distinguent des ménestrels et jongleurs qui n'ont aucune connaissance théorique.

Séance 5 : l'affirmation de l'artiste à la Renaissance (2 heures)

Démarche pédagogique

Après une contextualisation sur l'affirmation du rôle de l'artiste à partir du XIV^e siècle, les élèves analysent différentes représentations de soi par Sandro Botticelli (1445-1510), Albrecht Dürer (1471-1528) et par Rembrandt (1606/1607-1669).

Pour l'analyse de ces œuvres sous l'angle de l'affirmation de l'artiste, différentes questions peuvent être posées aux élèves : comment l'artiste se représente-t-il ? Comment l'artiste signe-t-il son œuvre ? Quel rapport entretient-il avec son public ?

Éléments de réflexion

Si dans l'Antiquité grecque, l'artiste peut se représenter au travail sur des vases, il faut attendre surtout le XV^e siècle pour que l'artiste s'affirme comme sujet de représentation soit parmi la foule d'un tableau comme Botticelli dans son *Adoration des mages* (1475) soit de façon indépendante dans des autoportraits comme ceux de Dürer. Ce type de représentation accompagne une affirmation du statut de l'artiste à la Renaissance en même temps qu'une véritable conscience de soi. L'artiste devient digne d'être représenté pour lui-même et il signe son œuvre. Dürer invente même un monogramme. L'artiste sort de l'anonymat et les mécènes européens se concurrencent pour accueillir les meilleurs artistes auprès d'eux. L'affirmation de l'artiste est en effet indissociable du développement du mécénat à la Renaissance. La publication en 1550 des *Vies* de Vasari témoigne aussi de ce nouveau statut social de l'artiste assimilé à la figure du génie artistique, idée reprise par Panofsky lorsqu'il décrit le travail de Dürer.

- Sandro Botticelli, *Adoration des mages*, vers 1475, tempera sur bois, 111 × 134 cm, Florence, galerie des Offices.
- Albrecht Dürer, *Autoportrait aux gants*, 1498, huile sur panneau, 52 x 41 cm, Madrid, musée du Prado.
- Albrecht Dürer, *Autoportrait nu*, 1500-1518, plume et pinceau sur papier, 29,2 × 15,4 cm, musée du château de Weimar.
- Rembrandt, *Portrait de l'artiste au chevalet*, 1660, huile sur toile, 111 × 85 cm, Paris, musée du Louvre.

Seuls les artistes de grande maîtrise seront capables de comprendre cet étrange langage et que je dis la vérité : tel, en une journée, peut esquisser une chose à la plume sur une demi feuille, ou tailler un petit morceau de planche avec son canif et cela se révélera meilleur et plus artistique que le grand ouvrage auquel tel autre travaille avec une application extrême depuis toute une année. Et ce don est miraculeux. Car Dieu souvent accorde la faculté d'apprendre et le pouvoir de créer une belle œuvre à un homme tel qu'il n'a pas son pareil depuis longtemps et qu'il ne s'en retrouvera sitôt.

Erwin Panofsky, *La vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer*, Editions Hazan, Paris, 1987.

Séance 6 : Parsifal de Wagner. La quête d'un art total pensé et réalisé par un unique artiste (2 heures)

Démarche pédagogique

À partir d'extraits sonores et vidéo de l'œuvre, complétés par des extraits de textes rédigés par Wagner ainsi que d'autres sources documentaires², les élèves définissent la notion de *Gesamtkunstwerk*.

Extraits proposés pour cette étude:

- acte I, scène de la cérémonie du Graal.
- acte II, scène où les filles-fleurs de Klingsor apparaissent et tentent de séduire Parsifal.
- acte III, scène de la marche funèbre qui accompagne le convoi funéraire de Tituel.

Éléments de réflexion

Pour Wagner, l'œuvre d'art totale, *Gesamtkunstwerk*, est une utopie sociale qui a pour objectif de souder la cité et de faire communier les citoyens. Cette aspiration repose sur une quête de la tragédie antique grecque que le compositeur prend en modèle par opposition à l'art moderne de son époque. Il s'agit donc, par cet art total, de renouer avec un esprit de communion populaire sacralisée. De plus, cette notion prend une signification complémentaire : à l'image de la tragédie grecque, l'art dramatique est total car la danse, la musique et la poésie y sont indissociables. Wagner a donc cherché à recréer cette unité perdue ; il a composé une musique inséparable du drame dont il signait le livret. L'orchestre a remplacé le chœur antique en étant chargé du commentaire de l'action par le jeu des leitmotifs. De plus, le compositeur donnait des indications précises pour la mise en scène, en particulier pour la lumière et les couleurs ; il donnait son avis sur le choix des costumes et des décors. Enfin, Wagner, renouant là encore avec le modèle antique grec, fit construire le théâtre de Bayreuth, inauguré en 1876 avec la création de *l'Or du Rhin*. La disparition visuelle de la fosse d'orchestre, cet « abîme mystique » placé sous la scène en gradins, permettait au public de communier encore plus intensément avec le spectacle.

Retrouvez éducol sur



2. Un ensemble documentaire sur le compositeur Richard Wagner est disponible sur le site Éduthèque.

Faire édifier d'après mes plans, sur une belle prairie, à proximité de la ville, sans rien utiliser que des poutres et des planches, un théâtre de genre primitif, dont l'équipement se limiterait aux décors et aux dispositifs techniques nécessaires à la représentation de mon Siegfried [...]. Il suffirait de s'inscrire et de venir jusqu'à Zurich pour être sûr d'avoir un billet, car bien entendu, il s'agira d'une entrée gratuite !

Esquisse pour l'organisation d'un nouveau théâtre national pour le royaume de Saxe (1848), in Dictionnaire Encyclopédique Wagner, sous la direction de Timothée Picard, article « Bayreuth », Actes Sud, Cité de la musique, p 202, 2010.

Dès qu'il a pris place, le spectateur se trouve aujourd'hui à Bayreuth dans un véritable *theatron*, c'est-à-dire dans une enceinte construite exclusivement pour ceux qui veulent regarder, et regarder dans la direction que détermine leur place. Rien ne vient troubler la vision qui se dirige de la place vers la scène. Et le regard ne rencontre rien qu'un espace qui plane, en quelque sorte, entre les deux avant-scènes grâce à un artifice d'architecture. L'image qui semble ainsi très lointaine se révèle sous l'aspect inaccessible d'une apparition de rêve, tandis qu'une musique mystérieuse, pareille aux vapeurs qui émanent du sein sacré de Gaïa sous le trône de la Pythie, se dégage, comme un pur esprit, de l'« abîme mystique ».

Théâtre du Festival de Bayreuth (1873) in *Dictionnaire Encyclopédique Wagner*, sous la direction de Timothée Picard, article « Bayreuth », Actes Sud, Cité de la musique, p. 206, 2010.

Au point de vue de la mise en scène [de *Parsifal*] nous nous étions aussi préoccupés sérieusement de l'ordonnance des costumes et des décors. Il fallut trouver bien des choses qui ne semblaient pas nécessaires à ceux qui s'étaient accoutumés à ce que tous les effets d'opéra ressortissent à la pompe extérieure. Lorsqu'il s'agit d'inventer un costume pour les Filles-fleurs enchanteresses de Klingsor, nous ne trouvâmes que des projets tirés de ballets ou de mascarades : c'étaient notamment les bals costumés de cour qui avaient inspiré à nos artistes l'invention de costumes conventionnels, nullement conformes à nos vues, notre but ne pouvant être atteint qu'en visant à une simplicité idéale. Ces costumes devaient même s'harmoniser avec le jardin enchanté de Klingsor, et ce ne fut qu'après de nombreux tâtonnements que nous pûmes nous féliciter d'avoir trouvé le motif exact convenant à ces irréelles créatures fleuries [...]

Si nous nous étions efforcés de donner la dignité la plus solennelle et sacrée au château du Graal, et si nous n'avions pris pour modèles que des monuments des plus nobles de l'art chrétien, nous ne voulions pas cependant que cette magnificence d'un sanctuaire divin se reflât sur les vêtements des chevaliers du Graal eux-mêmes ; ce fut donc une noble simplicité monastico-chevaleresque qui revêtit ces hommes d'une gravité pittoresque, mais émouvait le cœur.

Lettre de Richard Wagner, novembre 1882 in *Parsifal*, Avant- Scène Opéra, numéro 38-39, Paris, p. 156 à 161, 1995

Séance 7 : la création collective dans l'art contemporain (4 heures)

Démarche pédagogique

Les élèves font une recherche sur les diverses activités artistiques pratiquées à la *Factory* : exposition et fabrication de sérigraphies, tournage de films, création collective. Il leur est ensuite proposé d'analyser une œuvre réalisée conjointement par Jean-Michel Basquiat et Andy Warhol. On se demande si cette œuvre est univoque, si on y ressent bien la marque de chaque artiste, et si on peut considérer qu'elle est la création d'un « collectif d'artistes ». Ce temps de recherche et de réflexion est suivi de la présentation, par le professeur, d'un collectif d'artistes : GRAND MAGASIN. La lecture de l'entretien avec les membres du groupe permet de comprendre pourquoi ils remettent en question la figure de l'artiste telle qu'elle s'était imposée depuis la Renaissance.

Éléments de réflexion

• La Factory

En janvier 1964, Andy Warhol ouvre la Factory dans un loft sur la 47^e rue, une sorte d'atelier artistique qui sert en même temps de studio d'enregistrement pour ses œuvres cinématographiques et de lieu de rencontres.

Une grande partie de l'œuvre de Warhol consiste à interroger la production d'images : images de stars, unes de journaux, symboles de l'Amérique, mais aussi images sociales. Ces masques que nous mettons entre nous et les autres dans un va-et-vient entre l'être et le paraître étaient la seule chose vraiment primordiale à ses yeux. Ainsi de la même manière que la *Factory* avait servi à produire à la chaîne les sérigraphies les plus chères de l'histoire de l'art, elle devait aussi servir, selon Warhol, à produire du mythe, de l'image sociale en quantité industrielle, et propulser dans la grande constellation des « VIP » quiconque mettrait les pieds chez lui. La *Factory*, la « fabrique » donc, devait être l'endroit où l'on entre anonyme et d'où l'on sort « Superstar » selon la terminologie de Warhol.

• Quand Basquiat crée avec Warhol

Jean-Michel Basquiat est présenté à Warhol, à la Factory, en 1982 mais leur collaboration ne commence qu'à partir de la fin de l'année 1983, à l'instigation du marchand d'art Bruno Bischofberger. Malgré l'admiration que vouait Basquiat à son aîné, et la fascination du pape de la Factory pour le jeune artiste underground, l'expérience ne durera qu'à peine deux ans. Un article de Vivien Raynor, publié le 26 septembre 1985 dans le *New York Times* crée la rupture. La critique d'art y accuse Warhol d'exploiter son jeune confrère afin de relancer sa carrière déclinante. En outre, les œuvres réalisées de concert reçoivent une critique souvent cinglante. Cependant, ainsi qu'en témoigne *Eiffel Tower*, leurs univers se rencontrent et leurs « manières » s'accordent... sans se confondre. Warhol revient à ses logos et icônes de la société de consommation tels qu'ils s'affichent dans l'espace public, tandis que Basquiat persévère dans sa technique mise au point par des années de street-art, jouant constamment du contrepoint entre la couleur et le dessin. En effet, la sérigraphie warholienne sert de point de départ à l'invention de Basquiat qui varie, module, poursuit ou rajoute, à partir des images stéréotypées de son aîné. On retrouve ainsi ses motifs récurrents et ses personnages inspirés de la culture populaire se superposant ou se juxtaposant aux *patterns* de Warhol.

Elisabeth Lebovici - Pourquoi choisir Basquiat ? Pourquoi pas Warhol par exemple ?

Julian Schnabel - J'ai fait un film sur Andy. Il s'appelle *Basquiat*.

Elisabeth Lebovici, entretien avec Julian Schnabel à propos de la sortie du film *Basquiat* de Julian Schnabel, *Libération*, 27 mars 1997.

- Jean-Michel Basquiat et Andy Warhol, *Eiffel Tower*, 1985, acrylique et sérigraphie sur toile, 203 x 275 cm © Estate of Jean-Michel Basquiat Licensed by Artestar, New York / David Bordes.³

• Le collectif grand magasin

Tandis que Basquiat et Warhol, dans les années 1980, apposent leurs signatures respectives sur leurs créations communes, multipliant au carré leur aura de « Superstars », Pascale Murin et François Hiffler s'effacent derrière le nom de leur collectif Grand Magasin, rejoints, à la fin des années 1990, par Bettina Atala. L'effacement de l'individu au sein du collectif artistique fait écho au désir de produire un art modeste, refusant la virtuosité, ouvert à tous, apte à susciter la réflexion sans élitisme⁴.

Depuis 1982 (avènement de GRAND MAGASIN) nous prétendons, en dépit et grâce à une méconnaissance quasi-totale du théâtre, de la danse et de la musique, réaliser les spectacles auxquels nous rêverions d'assister. À cet égard, ils sont très réussis et nous émeuvent. Notre ambition consiste à croire possible que d'autres partagent cet enthousiasme.

Présentation du collectif sur leur site, <http://www.grandmagasin.net/GrandMagasin.php>

Retrouvez éduscol sur



3. Une brève analyse du tableau sur le site du magazine *Connaissance des Arts*.

4. Des extraits de leur spectacle, *Ma vie* (2007) sont visibles sur Internet.

Pourquoi avoir nommé votre compagnie Grand Magasin ?

À l'époque où nous avons choisi ce nom, ce qui remonte à 1982, nous n'étions pas encore à l'ère de la très grande distribution et des hypermarchés. L'idée de Grand Magasin était celle d'un endroit où se trouvent des objets en grande quantité, à des prix relativement modiques, et surtout accessibles à tous. C'était comme une métaphore du monde où tout est accessible à tous, le ciel, la mer, les objets, puis les mots, le langage. Rien, donc, d'ironique dans ce nom, mais le synonyme de vaste stock ou d'immense entrepôt. Il y a dans magasin : entrepôt, stock, accessibilité et quantité, et dans grand : vaste et prestigieux.

Et vous êtes toujours d'accord avec ce nom ?

Oui. Ce qui nous a échappé, alors, est l'aspect mercantile, société de consommation, ainsi que l'aspect 19^e siècle véhiculé par le mot magasin. Mais si nous le prenons dans son aspect le plus basique, il fonctionne toujours bien. La tentative est de fabriquer des spectacles à partir d'idées ou d'actions simples qui, combinées les unes avec les autres, comme des briques, vont créer une démarche intellectuelle plus complexe. L'idée de la brique et du trouvable facilement demeure d'actualité.

Dans nos spectacles, nous ne faisons jamais, par exemple, d'allusions littéraires sans les expliciter [...] Cela dit, est infiniment discutée la notion de tronc ou de langage commun, d'accessibilité maximum.

Que faites-vous ? du théâtre, de la danse, de la performance... ?

Notre base de travail et de réflexion est de construire des spectacles sans connaissance virtuose ou démonstration de savoir-faire. Le désavantage est que nous n'avons pas tellement de savoir-faire, mais l'avantage est que nous pouvons nous situer dans toutes ces catégories en tant que débutants. Nous sommes, en quelque sorte, des débutants professionnels.

Comment travaillez-vous? Comment se fait la structuration du spectacle ?

À trois. Généralement nous nous mettons à une table et nous réfléchissons.

Puisque les actions sont simples, combinées entre elles, la question de la répétition est évidemment moins essentielle que dans une troupe de théâtre normale. Mais la question : qu'est-ce qui est dit sur telle action ? c'est ça qui va faire le spectacle. Nous commençons, donc, par beaucoup de discussions. Il faut vocaliser, puis écrire, mettre du texte en face d'actions. Il s'agit alors d'écriture, mais pas au sens d'un scénario comportant 20 pages de dialogues. 25% à peine d'idées discutées passent la porte.

Seriez-vous philosophes ?

Unanimement. Ah, oui.

François Hiffler. Mais de comptoir.

Pascale Murtin. Nous aimons la pensée. Nous aimons penser.

Bettina Atala. C'est-à-dire que, quand le reste est enlevé, il n'y a plus que les évidences.

François Hiffler. La coquetterie serait de ne pas affirmer que c'est de la philosophie. Donc, du coup, être au ras des pâquerettes par goût philosophique. Souvent la forêt cache la forêt, l'objet se cache lui-même, et c'est quelque chose de vraiment incroyable.»

Extrait d'un [long entretien de 2009](http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-techno/grandmagasin/grandmagasin01.html) sur le site du Centre Pompidou⁵

Ressources

À propos du statut de l'artiste depuis le Moyen Âge

- Pierre du Colombier, *Les chantiers des cathédrales*, Éditions Picard, 1973.
- Alain Erlande-Brandenburg, *Quand les cathédrales étaient peintes*, Gallimard, collection « Découvertes Gallimard », Paris, 1993.
- Alain Erlande-Brandenburg, *Le sacre de l'artiste. La création au Moyen Âge, XIV^e-XV^e siècle*, Fayard, 2000.
- Carol Heitz, « La formation et le statut de l'architecte au Moyen Âge » in *Encyclopédie Universalis*, article « L'architecte », 2019.
- Lauriane Fallay d'Este, *Le Paragone, le parallèle des arts*, Klincksieck, collection « L'esprit et les formes », 2009.
- Nadeige Laneyrie-Dagen (dir.), *Le Métier d'artiste, peintres et sculpteurs depuis le Moyen Âge*, Larousse, Paris, 1999.
- Carole Talon-Hugon, *Moyen Âge et Renaissance*, PUF, collection « Une histoire personnelle et philosophique des arts », 2014.
- Roland Recht, *Les Bâisseurs des cathédrales gothiques*, Musées de Strasbourg, 1990.
- « L'artiste au Moyen Âge », Débat avec Fabienne Joubert, Eberhard König, Valentino Pace, et Pierre-Yves le Pogam in *Perspective, la revue de l'INHA*, 2008, n°1, pp. 90-110.

À propos de la musique au Moyen Âge

- Jacques Viret, *L'École de Notre-Dame et ses conduits polyphoniques (1170-1230)*, Étude historique et musicologique. Édition pratique de textes musicaux. Éditions À cœur Joie, 2001.
- Olivier Cullin, *Laborintus. Essais sur la musique au Moyen Âge*, chapitre « Poétique de la musique », Fayard, collection « Les chemins de la musique », 2004, p 63 à 80.

À propos de Viollet-le-Duc

- Françoise Bercé, *Viollet-le-Duc*, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2014.
- Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud, *Viollet-le-Duc, les visions d'un architecte*, exposition Cité de l'architecture et du patrimoine, 20 novembre 2014-9 mars 2015, Norma éditions, 2014.
- Bruno Foucart, *Viollet-le-Duc*, exposition Galeries nationales du Grand Palais, 19 février-5 mai 1980, éditions de la RMN, 1980.
- La cité de l'architecture et du patrimoine propose une [série de conférences en ligne sur l'enseignement de Viollet-le-Duc](#).

À propos de la Factory, Warhol et Basquiat

- Hector Obalk, *Warhol n'est pas un grand artiste*, Paris, Flammarion, collection « Champs », 2001
- Klaus Honnef, *Warhol*, Taschen, 2015
- Collectif, *Warhol on Basquiat*, Taschen, 2019 (livre rédigé en anglais, français et allemand).
- Marie-Sophie Carron de la Carrière, Dieter Buchhart, Glenn O'Brien et alii. *Basquiat* (catalogue de l'exposition au musée d'art moderne, 15 octobre 2010 - 30 janvier 2011), Paris, Paris-Musées, 2010.
- Michel Nuridsany, *Jean-Michel Basquiat*. Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2015.
- Dieter Buchhart, *Jean-Michel Basquiat* (catalogue de l'exposition à la Fondation Louis Vuitton, 3 octobre 2018 au 14 janvier 2019), Gallimard, collection « Livres d'Art », 2018.
- Un article sur la collaboration Warhol-Basquiat sur le site du *webpedagogique*.
- [Un documentaire de 4'11"](#) sur le site du magazine Télérama sur le même sujet, de la série *Arts et scènes*, « Sur les traces de Basquiat : Warhol jusqu'à la mort ».
- Un point très complet sur la [création collective au XX^e siècle](#) sur le site de Réseau Canopé.
- Deux films en prolongement :
 - Julian Schnabel, *Basquiat*, 1996
 - Glenn O'Brien et Edo Bertoglio, *Downtown 81*, 2000

Retrouvez éducol sur

