

## Introduction : art, travail et technique

### “Ars” et “Tekhnè” : un même mot pour l’art et la technique

*Beaux-arts, techniques de chant, arts martiaux, techniques de combat, l’art et la manière, un art de vivre, les règles de l’art, l’art de la guerre, etc.*

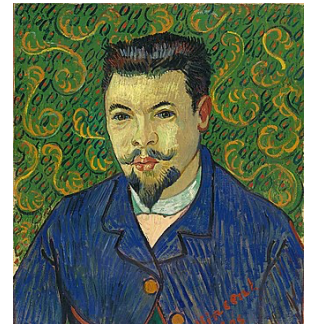
Ces expressions montrent l’origine commune des mots art et technique : *ars* (latin) et *tekhnè* (grec) signifient “savoir-faire” (à l’origine des productions humaines, en opposition aux créations de la nature). Nous retrouvons cette racine commune *ars* dans artiste et artisan. Avant l’époque des Lumières, l’art ne se distingue pas fondamentalement de la technique. Au moyen-âge, la hiérarchie se fait entre “arts libéraux” (disciplines intellectuelles) et “arts mécaniques” (disciplines manuelles), et les peintres, considérés comme des artisans, sont assimilés à la seconde catégorie. Léonard de Vinci a tenté en vain d’être rattaché aux arts libéraux.

Ce n’est qu’avec l’apparition de la catégorie des “beaux-arts” (terme apparu dans *L’Encyclopédie* de Diderot et d’Alembert en 1752) que les artistes s’évadent du domaine des “Arts et Métiers”. Cela a concerné d’abord les quatre arts qu’on appelle “arts plastiques” de nos jours : architecture, sculpture, peinture et gravure. Plus tard, la musique et les arts de la scène (théâtre et danse) entreront dans la classification comme 5<sup>ème</sup> et 6<sup>ème</sup> arts. Puis arrive le cinéma, le septième art, au début du 20<sup>ème</sup> siècle ; et enfin la photographie (avec la télévision et la radio) comme 8<sup>ème</sup> art, et dernièrement la bande-dessinée comme 9<sup>ème</sup> art.

### Trois éléments classiques de distinction entre ce qui est de l’art et ce qui n’en est pas

1. **L’œuvre d’art se distingue par sa finalité, qui n’est pas la même que celle d’un outil : elle n’a pas de vocation utilitaire.** L’objet de l’artisan ou de l’industrie n’a pas de valeur en lui-même : il sert à quelque chose, il est outil qui a une fonction. L’œuvre d’art ne peut pas servir à quelque chose : on ne la manipule pas, on la contemple.

**Anecdote de Van Gogh** : en 1889, hospitalisé, il peint le portrait de son docteur (Rey) et lui offre. Le docteur trouve ce portrait invraisemblable et ridicule, le range pendant plus de dix ans dans un poulailler afin de boucher un trou, puis l’oublie dans un grenier. Il sera ensuite retrouvé et vendu. En plus d’interroger sur le statut de l’artiste, qui n’est pas toujours reconnu de son vivant, ce fait pose le problème de notre rapport aux œuvres d’art : les utiliser, c’est en nier leur vocation artistique. Si on met de la musique pour séduire quelqu’un, ou un tableau pour décorer son intérieur, alors la musique et la peinture ne sont plus que des outils : on ne les apprécie pas pour ce qu’ils sont, mais pour ce à quoi ils servent. Ils ne sont plus que des moyens, et pas des fins en soi.



Portrait du docteur Rey (1889)

**Problème** : l’art peut avoir une fonction utilitaire : jusqu’au moyen-âge il est lié au sacré, à la révélation religieuse ; il peut aussi transmettre des messages politiques, moraux, sociaux. L’art est-il donc réellement détaché de toute utilité ?

2. **L’œuvre d’art se distingue ensuite par ses moyens**, par sa mise en œuvre : on ne crée pas une œuvre d’art simplement en obéissant à des règles, en suivant un plan comme le fait le travailleur. L’artiste pense essentiellement au moment où il crée, pas avant. C’est ce que l’on nomme l’inspiration. Picasso disait : « Je ne cherche pas, je trouve ». Le chercheur (savant, ingénieur, artisan qui réfléchit à ce qu’il va fabriquer) doit apprendre son métier, les règles de son activité... Celui qui « trouve », Picasso, aurait lui un don, et ce don s’exprime au moment de la création, qui serait spontanée.

**Problème** : on n’imagine pas un artiste qui n’aurait pas appris à manier ses instruments (pinceaux, instruments de musique), et qui ne connaîtrait ni l’histoire de son art, ni ses règles (la perspective, les couleurs, le solfège, l’harmonie, etc). Picasso, à l’âge de 15 ans, maîtrisait les techniques des grands maîtres de la peinture européenne. Quelle est donc la part d’innée et d’acquis dans l’activité artistique ?

3. Enfin, **l’œuvre d’art se définit aussi par son contexte** : on la joue sur scène, on l’expose dans un musée, elle s’accompagne de critiques dans des journaux, de théorie dans des ouvrages de philosophie de l’art, de réactions du public... Pour qu’un objet soit considéré comme œuvre d’art, il doit donc être reconnu comme tel par un ensemble d’acteurs : public, critiques d’art, philosophes, la communauté artistique, l’État qui subventionne.



Musée Georges Pompidou, Paris

**Problème** : si l’art est relatif à son contexte, alors tout peut-il devenir art, à partir du moment où cela entre au bon endroit, par exemple un musée ? *Fontaine*, de Duchamp (qui avait d’abord été refusée par le MOMA de New York) est-elle réellement une œuvre d’art ? (Voir annexes 1 en fin de leçon)

## 1. L'art, du travail ou de l'inspiration ?

### ALAIN, *Système des beaux-arts* (1920)

Il reste à dire maintenant en quoi l'artiste diffère de l'artisan. Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie. La représentation d'une idée dans une chose, je dis même d'une idée bien définie comme le dessin d'une maison, est une œuvre mécanique seulement, en ce sens qu'une machine bien réglée d'abord ferait l'œuvre à mille exemplaires. Pensons maintenant au travail du peintre de portrait ; il est clair qu'il ne peut avoir le projet de toutes les couleurs qu'il emploiera à l'œuvre qu'il commence ; l'idée lui vient à mesure qu'il fait ; il serait même plus rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître. Et c'est là le propre de l'artiste. Il faut que le génie ait la grâce de nature, et s'étonne lui-même.

1. En quoi l'artiste se distingue-t-il de l'artisan, selon Alain ?
2. Expliquez la formule : « l'idée lui vient à mesure qu'il fait ». En quoi cela caractérise-t-il la création artistique ?

#### ➔ Pistes de réflexion

1. Repérez dans le texte les deux modes de production qu'Alain distingue. Demandez-vous ce que signifie « l'idée précède et règle l'exécution » : qui travaille ainsi ? Puis cherchez ce qui change quand il s'agit du peintre.  
**Industrie** : ici, au sens ancien : toute activité de production réglée par un plan préconçu.
2. Comparez le rapport entre l'idée et l'exécution chez l'artisan et chez l'artiste. Demandez-vous pourquoi Alain dit que l'artiste est « spectateur de son œuvre en train de naître » : que révèle cette image sur le processus de création ?

### Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger* (1790)

Le génie :

1° est un talent, qui consiste à produire ce dont on ne saurait donner aucune règle déterminée ; il ne s'agit pas d'une aptitude à ce qui peut être appris d'après une règle quelconque ; il s'ensuit que *l'originalité* doit être sa première propriété ;

2° que l'absurde aussi pouvant être original, ses produits doivent en même temps être des modèles, c'est-à-dire *exemplaires* et, par conséquent, que sans avoir été eux-mêmes engendrés par l'imitation, ils doivent toutefois servir aux autres de mesure ou de règle de jugement ;

3° qu'il ne peut décrire lui-même ou exposer scientifiquement comment il réalise son produit, et qu'au contraire c'est en tant que nature qu'il donne la règle ; c'est pourquoi le créateur d'un produit qu'il doit au génie ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les idées qui s'y rapportent et il n'est en son pouvoir ni de concevoir à volonté ou suivant un plan de telles idées, ni de les communiquer aux autres dans des préceptes qui les mettraient à même de réaliser des produits semblables.

1. Quelles sont les trois caractéristiques du génie selon Kant ?
2. Pourquoi le génie ne peut-il ni enseigner son art, ni expliquer comment il crée ?

#### ➔ Pistes de réflexion

1. Repérez dans le texte les trois points numérotés (1°, 2°, 3°). Pour chacun, identifiez le mot-clé qu'utilise Kant (*originalité, exemplarité...*) et reformulez la caractéristique en vos propres termes.  
**Exemplaire** : ici, au sens de « qui sert de modèle », et non au sens courant de « remarquable ».
2. Relisez le troisième point : Kant dit que le génie donne la règle « en tant que nature ». Demandez-vous ce que cela signifie : si c'est la nature qui crée à travers le génie, le génie peut-il contrôler ou expliquer ce processus ?  
**Préceptes** : règles d'enseignement que l'on pourrait transmettre à d'autres.

### Friedrich NIETZSCHE, *Humain, trop humain* (1878), §155

L'activité du génie ne paraît pas le moins du monde quelque chose de foncièrement différent de l'activité de l'inventeur en mécanique, du savant astronome ou historien, du maître en tactique. Toutes ces activités s'expliquent si l'on se représente des hommes dont la pensée est active dans une direction unique, qui utilisent tout comme matière première, qui ne cessent d'observer diligemment leur vie intérieure et celle d'autrui, qui ne se lassent pas de combiner leurs moyens. Le génie ne fait rien que d'apprendre d'abord à poser des pierres, ensuite à bâtir, que de chercher toujours des matériaux et de travailler toujours à y mettre la forme.

1. Comment Nietzsche définit-il le génie ?
2. En quoi sa conception s'oppose-t-elle à celle de Kant ?

#### ➔ Pistes de réflexion

1. Repérez à quelles autres activités Nietzsche compare celle du génie. Demandez-vous ce que ces activités ont en commun : quel rôle jouent l'observation, la combinaison et le travail dans chacune d'elles ?
2. Comparez la source du génie chez Kant (un don de la nature) et chez Nietzsche (un travail acharné). Demandez-vous si, pour Nietzsche, il existe encore une différence de nature entre l'artiste et le travailleur.

**Friedrich NIETZSCHE, *Humain, trop humain* (1878), §156**

D'où vient donc cette croyance qu'il n'y a de génie que chez l'artiste, l'orateur et le philosophe ? (...) Les hommes ne parlent intentionnellement de génie que là où les effets de la grande intelligence leur sont le plus agréables et où ils ne veulent pas d'autre part éprouver d'envie. Nommer quelqu'un « divin », c'est dire : « ici nous n'avons pas à rivaliser ». En outre tout ce qui est fini, parfait, excite l'étonnement, tout ce qui est en train de se faire est déprécié. Or personne ne peut voir dans l'œuvre de l'artiste comment elle s'est faite ; c'est son avantage, car partout où l'on peut assister à la formation, on est un peu refroidi.

Pourquoi, selon Nietzsche, attribuons-nous du génie aux artistes ?

➡ **Piste de réflexion.** Repérez les deux raisons que donne Nietzsche : l'une concerne notre rapport à l'envie, l'autre notre rapport au produit fini. Pourquoi le fait de ne pas voir l'œuvre en train de se faire nous pousse à croire au génie ?

**2. Le travail est-il la plus haute activité humaine ?****ARISTOTE, *Politique*, VIII (IVe s. av. J.-C.)**

Il n'est pas douteux qu'il faut être instruit dans ceux des arts qui sont indispensables, mais il est manifeste que ce n'est pas à toutes les tâches – qui se divisent en celles qui conviennent à un homme libre et celles qui en sont indignes – qu'il faut participer, mais à celles des tâches utiles qui ne transforment pas celui qui s'y livre en sordide artisan. Or on doit considérer comme digne seulement d'un artisan toute tâche, tout art, toute connaissance qui aboutissent à rendre impropres à l'usage et la pratique de la vertu le corps, l'âme, l'intelligence des hommes libres. C'est pourquoi les arts de ce genre qui affligent le corps d'une disposition plus mauvaise, nous les disons dignes des artisans, et nous le disons de même des activités salariées. Car ils rendent la pensée besogneuse et abjecte.

1. Pourquoi Aristote juge-t-il le travail de l'artisan indigne de l'homme libre ?

2. Quel lien établit-il entre travail et vertu ?

➡ **Pistes de réflexion**

1. Repérez la distinction qu'Aristote fait entre les tâches qui conviennent à un homme libre et celles qui le rendent « sordide artisan ». Demandez-vous quel critère permet de distinguer les unes des autres.

**Sordide** : au sens du grec *banaisique* : vulgaire, indigne, dégradant moralement.

2. Cherchez dans le texte ce que le travail manuel dégrade selon Aristote (le corps, l'âme, l'intelligence). Demandez-vous pourquoi cette dégradation empêche « la pratique de la vertu ». **Vertu** : excellence morale et intellectuelle.

**G. W. F. HEGEL, *Esthétique* (1835)**

Les choses de la nature n'existent qu'immédiatement et d'une seule façon, tandis que l'homme, parce qu'il est esprit, a une double existence ; il existe d'une part au même titre que les choses de la nature, mais d'autre part, il existe aussi pour soi. Il se contemple, se représente à lui-même, se pense et n'est esprit que par cette activité qui constitue un être pour soi. (...)

L'homme se constitue pour soi par son activité pratique, parce qu'il est poussé à se trouver lui-même dans ce qui lui est donné immédiatement, dans ce qui s'offre à lui extérieurement. Il y parvient en changeant les choses extérieures, qu'il marque du sceau de son intériorité et dans lesquelles il ne retrouve que ses propres déterminations. L'homme agit ainsi, de par sa liberté de sujet, pour ôter au monde extérieur son caractère farouchement étranger et pour ne jouir des choses que parce qu'il y retrouve une forme extérieure de sa propre réalité.

On saisit déjà cette tendance dans les premières impulsions de l'enfant : il veut voir des choses dont il soit lui-même l'auteur, et s'il lance des pierres dans l'eau, c'est pour voir ces cercles qui se forment et qui sont son œuvre dans laquelle il trouve comme un reflet de lui-même.

1. Qu'est-ce qui distingue l'être humain du reste de la nature, selon Hegel ?

2. En quoi l'activité pratique (le travail) permet-elle à l'homme de se reconnaître dans le monde ?

3. Expliquez l'exemple de l'enfant qui lance des pierres dans l'eau. En quoi illustre-t-il la thèse de Hegel sur le travail ?

➡ **Pistes de réflexion**

1. Repérez les « deux manières » d'exister dont parle Hegel. Combien de manières d'exister ont les hommes, et a le reste des êtres naturels ? Demandez-vous ce que signifie « exister pour soi » par opposition à « exister immédiatement ».

**Être pour soi** : chez Hegel, avoir conscience de sa propre existence, se savoir existant (par opposition à l'existence « en soi » immédiate des choses naturelles, qui ne se connaissent pas elles-mêmes).

2. Relisez le second paragraphe. Cherchez ce que signifie « marquer les choses du sceau de son intériorité ».

3. Demandez-vous pourquoi transformer un objet extérieur permet de se reconnaître dans cet objet.

3. Demandez-vous ce que l'enfant cherche en lançant des pierres : est-ce l'utilité du geste, ou le plaisir de voir un effet produit par lui ? Comparez cette attitude avec celle du travailleur qui transforme la matière.

**Bertrand RUSSELL, *Éloge de l'oisiveté* (1932)**

Le fait est que l'activité qui consiste à déplacer de la matière, si elle est, jusqu'à un certain point, nécessaire à notre existence, n'est certainement pas l'une des fins de la vie humaine. Si c'était le cas, nous devrions penser que n'importe quel terrassier est supérieur à Shakespeare. Deux facteurs nous ont induits en erreur à cet égard. L'un, c'est qu'il faut bien faire en sorte que les pauvres soient contents de leur sort, ce qui a conduit les riches, durant des millénaires, à prêcher la dignité du travail, tout en prenant bien soin eux-mêmes de manquer à ce noble idéal. L'autre est le plaisir nouveau que nous procure la mécanique en nous permettant d'effectuer à la surface de la terre des transformations d'une étonnante ingéniosité. En fait, aucun de ces deux facteurs ne saurait motiver celui qui doit travailler. (...) Je n'ai jamais entendu d'ouvriers parler de la sorte. Ils considèrent, à juste titre, que le travail est un moyen nécessaire pour gagner sa vie, et c'est de leurs heures de loisir qu'ils tirent leur bonheur, tel qu'il est.

Pourquoi Russell affirme-t-il que le travail n'est pas la vraie finalité de la vie humaine ? Quels arguments utilise-t-il ?

➡ **Piste de réflexion.** Repérez les « deux facteurs » que Russell identifie comme source de notre erreur sur la valeur du travail. Demandez-vous à qui profite le discours sur la « dignité du travail ». Puis cherchez ce que Russell oppose au travail comme source réelle de bonheur.

**Bertrand RUSSELL, *Éloge de l'oisiveté* (1932)**

Si le salarié ordinaire travaillait quatre heures par jour, il y aurait assez de tout pour tout le monde, et pas de chômage (en supposant qu'on ait recours à un minimum d'organisation rationnelle). Cette idée choque les nantis parce qu'ils sont convaincus que les pauvres ne sauraient comment utiliser autant de loisir. (...) Le bon usage du loisir, il faut le reconnaître, est le produit de la civilisation et de l'éducation. Un homme qui a fait de longues journées de travail toute sa vie s'ennuiera s'il est soudain livré à l'oisiveté. Mais sans une somme considérable de loisir à sa disposition, un homme n'a pas accès à la plupart des meilleures choses de la vie. Il n'y a plus aucune raison pour que la majeure partie de la population subisse cette privation ; seul un ascétisme irréfléchi, qui s'exerce généralement par procuration, entretient notre obsession du travail excessif à présent que le besoin ne s'en fait plus sentir.

1. Comment Russell défend-il la journée de travail de quatre heures, et quelles sont les résistances à cette proposition ?
2. Pourquoi le loisir est-il rejeté au profit du travail ?

➡ **Pistes de réflexion**

1. Cherchez l'argument économique de Russell : combien d'heures de travail suffisent-elles ? Demandez-vous pourquoi cette idée « choque les nantis » (les privilégiés). Qu'est-ce que ça révèle des rapports de pouvoir entre classes sociales ?
2. Demandez-vous pourquoi le loisir est « le produit de la civilisation et de l'éducation », et si l'éducation réelle pousse à cultiver le loisir. Repérez l'expression « ascétisme irréfléchi » : en quoi cela remet en cause notre besoin de loisir ?

**Ascétisme** : discipline de vie austère, fondée sur la privation volontaire. **Par procuration** : s'en remettre à quelqu'un d'autre pour faire quelque chose que l'on devrait faire soi-même.

**3. Pourquoi avons-nous besoin d'art ?****Hannah ARENDT, *La Crise de la culture* (1961)**

Parmi les choses qu'on ne rencontre pas dans la nature, mais seulement dans le monde fabriqué par l'homme, on distingue entre objets d'usage et œuvres d'art ; tous deux possèdent une certaine permanence qui va de la durée ordinaire à une immortalité potentielle dans le cas de l'œuvre d'art. En tant que tels, ils se distinguent (...) des produits de consommation, dont la durée au monde excède à peine le temps nécessaire à les préparer (...). Du point de vue de la durée pure, les œuvres d'art sont clairement supérieures à toutes les autres choses ; comme elles durent plus longtemps au monde que n'importe quoi d'autre, elles sont les plus mondaines des choses. Davantage, elles sont les seules choses à n'avoir aucune fonction dans le processus vital de la société ; à proprement parler, elles ne sont pas fabriquées pour les hommes, mais pour le monde, qui est destiné à survivre à la vie limitée des mortels, au va-et-vient des générations. Non seulement elles ne sont pas consommées comme des biens de consommation, ni usées comme des objets d'usage : mais elles sont délibérément écartées des procès de consommation et d'utilisation, et isolées loin de la sphère des nécessités de la vie humaine.

1. Quelles différences Arendt établit-elle entre objets d'usage, produits de consommation et œuvres d'art ?
2. Pourquoi les œuvres d'art sont-elles « clairement supérieures » aux autres objets fabriqués par les hommes ?
3. Que peut-on en conclure sur la différence entre travail et art ?

➡ **Pistes de réflexion**

1. Cherchez dans le texte comment les critères de la durée et de la fonction permettent de les distinguer.
2. Demandez-vous en quoi la durée et la fonction des œuvres d'art les rendent radicalement différentes des autres artefacts humains, et en quoi « elles ne sont pas fabriquées pour les hommes, mais pour le monde ».
3. Reliez le texte d'Arendt à celui de Bazin (page suivante) : quel rapport entre l'idée de Bazin selon laquelle l'art doit « exorciser le temps » et celle d'Arendt selon laquelle l'art possède une « immortalité potentielle » ?

**André BAZIN, *Ontologie de l'image photographique* (1958)**

Une psychanalyse des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse. À l'origine de la peinture et de la sculpture, elle trouverait le « complexe » de la momie. La religion égyptienne, dirigée tout entière contre la mort, faisait dépendre la survie de la pérennité matérielle du corps. Elle satisfaisait par là à un besoin fondamental de la psychologie humaine : la défense contre le temps. Fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être, c'est l'arracher au fleuve de la durée, l'arrimer à la vie. Ainsi se révèle, dans les origines religieuses de la statuaire, sa fonction primordiale : sauver l'être par l'apparence.

Il est entendu que l'évolution parallèle de l'art et de la civilisation a dégagé les arts plastiques de ces fonctions magiques (Louis XIV ne se fait pas embaumer : il se contente de son portrait par Lebrun). Mais elle ne pouvait que sublimer, à l'usage d'une pensée logique, ce besoin incoercible d'exorciser le temps. On ne croit plus à l'identité ontologique du modèle et du portrait, mais on admet que celui-ci nous aide à nous souvenir de celui-là, et donc à le sauver d'une seconde mort spirituelle. La fabrication de l'image s'est même libérée de tout utilitarisme anthropocentrique. Il ne s'agit plus de la survie de l'homme, mais plus généralement de la création d'un univers idéal à l'image du réel et doué d'un destin temporel autonome. Si l'histoire des arts plastiques n'est pas seulement celle de leur esthétique mais d'abord de leur psychologie, elle est essentiellement elle de la ressemblance ou, si l'on veut, du réalisme.

Dans cette perspective, le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique. Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement.

1. Qu'est-ce que ce « complexe de la momie » qu'invente André Bazin ? Quel rapport établit-il entre ce complexe et l'origine de l'art ?
2. Quelle est la fonction de la peinture, et plus généralement de l'art ?
3. Qu'est-ce qu'ajoute le cinéma aux autres arts représentatifs comme la peinture et la photographie ? Et en quoi le cinéma est-il, selon Bazin, « la momie du changement » ?

**→ Pistes de réflexion**

1. Cherchez dans le premier paragraphe ce que Bazin entend par « complexe de la momie » : quel besoin psychologique fondamental est en jeu ? Demandez-vous pourquoi les Égyptiens embaumaient leurs morts et quel lien cela a avec la création de statues et de peintures.

**Embaumement** : technique pour conserver un corps mort et empêcher qu'il se dégrade, afin qu'il garde son apparence vivante. **Genèse** : origine, naissance (d'un phénomène ou d'une discipline).

2. Repérez, expliquez et reliez les expressions « sauver l'être par l'apparence », « exorciser le temps », « ressemblance », « réalisme ». Puis, demandez-vous en quoi cela peut être l'objectif de la création artistique.

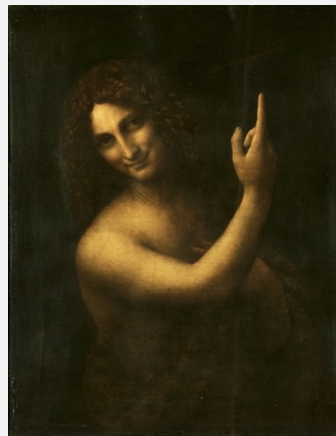
**Ontologique** : qui concerne l'être même des choses (et non seulement leur apparence).

3. Demandez-vous ce que le cinéma conserve que la photographie ne conserve pas. Réfléchissez à ce que signifie « la momie du changement » : que veut dire « embaumer » non plus un corps, mais le mouvement et la durée ?



**Annexes 1 – L'art et la technique**

**QUESTION** : En quoi la technique du sfumato illustre-t-elle la conception kantienne du génie ?

Le *sfumato* est une technique picturale apparue à la Renaissance, qui donne au sujet des contours imprécis et flous. Pour parvenir à cet effet, les peintres superposent sur les visages et les mains de leurs personnages de fines couches de peinture. On retrouve cette technique dans ses tableaux *Sainte-Anne* ou *La Joconde* de **Léonard de Vinci**. L'analyse de ce tableau par des scientifiques a conclu, en 2010, que le tableau est recouvert de dizaines de couches de 1 à 3 microns d'épaisseur.

**Sainte Anne (1503-1519)****Saint Jean-Baptiste (1513-1516)****La Gioconda (1503-1516)**

**QUESTION :** En quoi les documents suivants illustrent-ils les thèses de Nietzsche et Kant sur le génie artistique ?



<p><b>Manuscrit de <i>Madame Bovary</i> (G. Flaubert)</b></p>	<p><b>Jackson Pollock, <i>Number One</i> (1949)</b></p>
	<p><b>Jackson Pollock</b> (1912 – 1956) est un peintre américain, célèbre représentant du courant de l'expressionnisme abstrait. La technique <i>dripping</i> (laisser couler la peinture sur la toile), qu'il a beaucoup employé de 1947 à 1950, l'a rendu célèbre.</p> <p>Dans l'œuvre <i>Number One</i> de 1949, la matière s'échappe largement de la toile pour atterrir sans doute sur le sol du petit atelier ou même sur les toiles qui bordent les murs.</p> 

**QUESTION :** En quoi les deux artistes suivants remettent-ils en cause les distinctions classiques entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas ? **Voir l'introduction de la leçon.**

<p><b>Marcel Duchamp, <i>Fountain</i> (1917)</b></p>  <p><b>Fontaine</b> (en anglais : <i>Fountain</i>) est un ready-made de Marcel Duchamp consistant en un urinoir en porcelaine renversé signé « R. Mutt » et daté de 1917. <i>Fountain</i> fut refusée lors de la première exposition de la Société des artistes indépendants de New York en 1917 avant de disparaître. Il n'en existe que des répliques, certifiées par Marcel Duchamp et réalisées dans les années 1950 et 1960. Fontaine passe pour l'œuvre la plus controversée de l'art du XXe siècle et joue un rôle majeur dans le passage de l'art moderne à l'art contemporain.</p>	<p><b>Andy Warhol, <i>Brillo Box</i> (1964)</b></p> <p><i>Brillo Box</i> est un ensemble de sculptures fabriquées de bois. En éliminant l'aspect fonctionnel des boîtes et en les retirant de leur cadre habituel, Warhol nous force à les voir sous un nouveau jour et nous fait constater la capacité des techniques de commercialisation de transformer en une marchandise séduisante un objet banal et sans attraits. En même temps, il attire notre attention sur la signification de ces objets qui symbolisent la société de consommation, impersonnelle et commerciale, dans laquelle nous vivons.</p> 
--	---

**Annexe 2 – L'art et le réalisme, ou comment sauver les apparences**

**QUESTION :** Expliquez en quoi la peinture de Dürer illustre les thèses de Bazin et d'Arendt sur l'art qui tente de vaincre le temps.

<p><b>Albrecht Dürer (XVIe s.)</b></p>	
 <p><i>Lièvre</i>, (1503)</p>	<p><i>Le Lièvre</i> est une aquarelle et gouache réalisée en 1502 par l'artiste allemand Albrecht Dürer. Le dessin, effectué en atelier, est reconnu comme un chef-d'œuvre d'observation d'après nature du peintre, à l'égal de la <i>Grande Touffe d'herbes</i> réalisée l'année suivante. Dürer a d'abord légèrement esquissé les formes, puis a appliqué une sous-couche brune à l'aquarelle. Grâce à une grande variété de coups de pinceau bruns, sombres et clairs, à l'aquarelle et la gouache, il a ensuite patiemment figuré les différentes textures du pelage, des longues touffes soyeuses du ventre et des cuisses jusqu'à celles plus courtes de l'arrière-train. Ensuite ont été individualisés, un à un, les poils blancs du pelage, ainsi que les vibrisses du museau. Le pelage de l'animal adulte a finalement été renforcé par des traits de pinceau noir.</p>
	 <p><i>Grande Touffe d'herbes</i> (1504)</p>