

J'ai créé un petit manuel visuel pour mieux comprendre l'histoire de l'art occidental.
En 24 pages, ce guide propose une lecture structurée, avec des **notes de bas de page enrichies** (vidéos, lectures, liens), pour explorer autrement un récit souvent dense et éclaté.

Une **version plus détaillée et illustrée** prochainement disponible  <https://brunovannacci.com/>

A Introduction

Lorsqu'on parle d'**art**, une question surgit immédiatement : de quoi parle-t-on au juste ?

Ce qui rend l'art si fascinant, c'est la diversité des objets qu'il peut désigner : une pyramide égyptienne, un urinoir signé *Fontaine* par Marcel Duchamp, une icône médiévale de la Vierge, ou encore une toile abstraite de Kandinsky comme *Jaune, rouge, bleu*. Comment relier ces créations si différentes ? Qu'ont-elles en commun pour que nous les regroupons sous le même mot : **art** ?

En réalité, l'art – tel que nous l'entendons aujourd'hui – est une notion relativement récente.

B L'art chez les philosophes et anthropologues

« L'art est un fait de l'homme, et la beauté ne suffit pas à le définir, sinon l'art serait déjà dans la nature. Dans l'art, l'humanité se contemple elle-même contemplant, s'interroge interrogeant, se reconnaît connaissant. Cette réflexivité, mais incarnée, mais sensible, c'est l'art même. » — André Comte-Sponville.

Cette citation nous éclaire sur les enjeux profonds de l'art. Une œuvre ne cherche pas seulement à nous émouvoir ou à nous émerveiller ; elle nous renseigne aussi sur la manière dont une époque, à travers ses artistes, perçoit et donne à voir le monde. L'art devient ainsi un miroir sensible de l'humanité, une façon singulière de penser le monde en le représentant.

Selon la philosophe Carole Talon-Hugon, « l'art n'est pas seulement constitué d'œuvres, mais aussi de mots pour les dire, de concepts pour les catégoriser, de théories pour les penser. Car si la philosophie de l'art sans histoire de l'art est vide, l'histoire de l'art sans philosophie de l'art est aveugle. » Cette réflexion met en évidence la nécessité d'articuler regard sensible et pensée critique. L'histoire de l'art ne se réduit pas à une chronologie de styles ou d'écoles : elle s'enrichit lorsqu'elle est mise en dialogue avec la philosophie, qui interroge le sens même de ce que nous appelons « art ».

C'est dans cette perspective que je chercherai, tout au long de ce travail, à inscrire chaque période abordée dans un contexte philosophique. Il ne s'agira pas seulement de comprendre l'histoire de l'art à travers les faits, mais aussi d'en proposer une lecture réflexive, éclairée par des concepts.

J'ai observé que le terme « art » recouvre une diversité extraordinaire de sens à travers l'histoire et les civilisations. L'anthropologue Philippe Descola, par exemple, a montré comment l'Occident a regroupé une multitude d'êtres — animaux, paysages, minéraux, insectes — sous un mot unique : « Nature », opposé à la « Culture ». Ce mot, trop générique, simplifie à l'extrême la richesse du

réel. Il en va de même pour le mot « art » : derrière cette notion apparemment unifiée se cache en réalité une grande diversité de pratiques, d'objets, et de statuts.

Prenons ne serait-ce que le statut de l'artiste. Entre l'artisan grec, intégré à la société, et l'artiste moderne, indépendant, parfois marginal et perçu comme visionnaire, l'écart est immense. Dans les pages qui suivent, je m'efforcerai de contextualiser ces différentes modalités de l'art, ainsi que les figures de l'artisan et de l'artiste.

C Que cache le mot « art » ?

L'étymologie du mot art nous ramène au latin *ars* et au grec *technê*, deux termes qui désignent avant tout un savoir-faire. Mais ce savoir-faire implique aussi une autre dimension : celle de faire savoir, car toute opération technique peut produire du sens, du symbolique.

En remontant encore plus loin, on trouve la racine indo-européenne **AR**, oque l'on retrouve dans : (**ar**moire, **ar**ithmétique, **ar**ticulation, **ar**gumentation, **ar**mée...) qui signifie « ajuster », « assembler », « ajoindre ». Cette racine met en lumière l'idée fondamentale de l'art comme art de l'ajustement : bien agencer les parties pour former un tout harmonieux.



Prenons l'exemple des planches d'un bateau (comme dans l'Illiade d'Homère) : plus elles sont bien ajustées entre elles, plus la coque est solide et capable d'affronter les tempêtes, comme celles de la mer Égée en Grèce. Cette image est précieuse : plus l'**har**monie est soigneusement réalisée, plus l'ensemble est cohérent et résistant. Il en va de même pour nous : atteindre une forme d'**har**monie intérieure, c'est aussi devenir plus stable, plus

ancré, moins vulnérable face aux aléas de la vie.

L'artiste, tout comme l'artisan, maîtrise cet art de l'agencement juste. Il sait comment assembler, articuler les éléments de son œuvre pour créer un tout équilibré.

Enfin, le mot harmonia vient lui-même de **ar** (ajuster) et **monos** (seul), et renvoie à cette idée d'unification : assembler des éléments disparates pour former une unité solide, cohérente, et sensible.

Aller plus loin :

Lire : de Ernst Gombrich « Histoire de l'art ». Édition Phaidon. Meilleur livre d'histoire de l'art de tous les temps à mon sens.

À lire : Carole Talon-Hugon « Histoire philosophique des arts ». Edition Puf. Ouvrage très pédagogique sur la philosophie de l'art.

À écouter : « A quoi sert l'art ? » Par Bernard Stiegler <https://www.youtube.com/watch?v=-3mrwqeFGao&t=324s> Une merveille d'intelligence, ce philosophe nous partage sa vision singulière de l'art.

À écouter : Bernard Stiegler : Critique des industries culturelles <https://www.youtube.com/watch?v=3HI3RVb5rZM> Un cycle de trois conférences qui permet de mieux saisir les enjeux des politiques culturelles associés au marché du capitalisme. Ces trois conférences nous ouvrent les yeux, à écouter dix à vingt fois !

I Paléolithique de 3 millions d'années à 10 000 ans avant J.-C. « La naissance de l'homme et de l'artiste »



Un geste fondateur : aux origines de l'art et de la culture

L'art accompagne l'humanité depuis ses débuts. On peut imaginer qu'il y a environ trois millions d'années, quelque part en Afrique subsaharienne, un premier *Homo habilis* saisit deux galets trouvés au sol et les frappa l'un contre l'autre. Par ce geste, il façonna le tout premier outil. En percutant ces pierres, il « percutait », en un sens, l'importance de ce qu'il venait de découvrir : en combinant deux objets naturels, il en inventait un troisième, marquant ainsi le passage d'un monde simplement *subi* à un monde désormais *façonné* par l'homme.

Ce moment marque l'origine d'une longue aventure technique, celle d'un être qui, pour survivre, ne cesse d'imaginer, de créer et de transmettre. À partir de là, l'homme inventera des outils, développera des techniques, puis des technologies, donnant naissance à ce que nous appelons aujourd'hui *la culture*. On peut dire qu'au commencement, l'homme s'est *créé en créant* — et il n'a cessé, depuis, de répéter ce geste inaugural.



Ce geste de création naît sans doute aussi d'une nécessité : celle de s'adapter à un environnement nouveau.

Contraint de quitter la forêt dense pour les grandes savanes, l'homme se retrouve plus exposé aux prédateurs. L'outil devient alors un prolongement de son corps, un moyen vital de défense, d'adaptation, de survie. Ce changement de milieu, provoqué par des bouleversements climatiques, pousse l'espèce humaine à inventer pour ne pas disparaître. Je rejoins ici pleinement l'idée de l'anthropologue Yves Coppens lorsqu'il écrit :

« Le grossissement du cerveau, s'il a fini par permettre à l'homme de s'affranchir de son environnement, n'a été au départ qu'une des multiples parades trouvées par la sélection naturelle pour contrer une agression climatique. » — Yves Coppens

La création est donc née d'une contrainte vitale, mais elle porte en elle une dimension symbolique : en façonnant son environnement, l'homme commence aussi à se façonner lui-même.

Aller plus loin :

À écouter conférence d'Yves Coppens : « Le sacré et la science » : https://www.youtube.com/watch?v=a_iW-QDWRRk
Devrait être obligatoire dans tous les collèges du monde dès la classe de 6^{ème} !

Aurochs (taureaux), peinture rupestre des Grotte de Lascaux (vers-18 000 ans).



L'art au Paléolithique : entre mythe, rituel et représentation

Vers -50 000 ans, Homo sapiens commence à peindre sur les parois des grottes.

Les œuvres d'art du Paléolithique sont précieuses non seulement pour leur valeur esthétique, mais aussi pour ce qu'elles révèlent de la créativité, de la spiritualité et

de la vie sociale des premières communautés humaines.

Les peintures rupestres découvertes dans des grottes comme celles de Lascaux, en France, ou d'Altamira, en Espagne, comptent parmi les plus célèbres témoignages de cet art ancestral. Loin d'être de simples décorations, ces œuvres doivent être comprises comme une manière de mettre en image des mythes fondateurs, et de renforcer la cohésion du groupe à travers des rituels collectifs. L'art rupestre apparaît ainsi comme un langage esthétique au service du sacré.

Concernant les artistes eux-mêmes — hommes ou femmes —, il est probable qu'ils possédaient une habileté particulière pour fixer le mouvement des animaux sur les parois, en tirant parti du relief même des grottes. Ces parois servaient de supports rituels, à la manière de sanctuaires. Elles n'étaient certainement pas des habitations décorées : les Homo sapiens de cette époque étaient des chasseurs-cueilleurs nomades, contraints de se déplacer sur de longues distances pour subvenir à leurs besoins.

Il est d'ailleurs peu probable que ces représentations soient de simples scènes de chasse, comme on l'a longtemps cru. Alors, que représentent-elles vraiment ?

Les récents travaux de l'anthropologue Jean-Loïc Le Quellec m'ont particulièrement marqué. Il interprète certaines peintures rupestres comme des représentations mythologiques, et notamment comme des figures de l'émergence primordiale : un mythe expliquant la création des hommes et des animaux sur Terre. Il est très possible que des rituels d'initiation aient été pratiqués devant ces images — permettant, par exemple, à un enfant de franchir une étape symbolique pour devenir adulte. Ainsi, dès ses origines, l'art semble indissociable du mythe, du rite, de la transmission et de la pensée symbolique.

Aller plus loin :

A écouter « Mythes, contes et religions » par Jean-Loïc Le Quellec

<https://www.youtube.com/watch?v=vcmuhiyTw98> Très riche pour comprendre le pourquoi de la peinture pariétale.

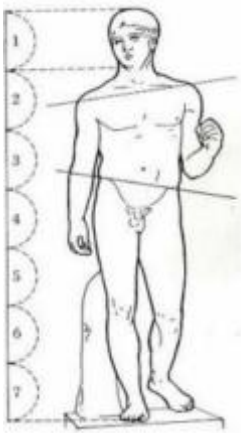
III L'antiquité vers (-3300 ans avec le début de l'écriture à 476 chute de l'Empire romain d'Occident)

L'œuvre d'art comme reflet du cosmos dans la Grèce antique

Dans l'Antiquité grecque, chaque œuvre d'art offrait à la cité l'occasion de contempler une représentation de l'harmonie du cosmos. L'œuvre n'était pas seulement décorative ou esthétique : elle était conçue comme un **microcosme**, un petit monde à l'image du **macrocosme**, c'est-à-dire de l'univers tout entier.

Le mot *cosmos*, en grec, désigne à la fois le monde et l'ordre. Il implique un agencement harmonieux, un ordonnancement du réel. C'est d'ailleurs cette même racine que l'on retrouve dans le mot *cosmétique*, qui signifie littéralement : « mettre de l'ordre » — ici, sur un visage, à travers le maquillage.

Ainsi, une œuvre d'art dans la Grèce ancienne symbolisait l'ordre juste et harmonieux de l'univers. Par sa précision, son équilibre, son exactitude, elle reflétait la **justice divine** du cosmos. Elle incarnait une idée de perfection, à la fois esthétique et morale, et participait à l'harmonie de la cité.



Histoire Prenons l'exemple de la statue du Doryphore (vers 440 av. J.-C., « Porte-lance »), la célèbre œuvre du sculpteur grec Polyclète. L'original en bronze est perdu, mais plusieurs copies antiques nous sont parvenues, dont un marbre romain conservé au musée archéologique de Naples, en Italie.

Polyclète, un « artiste » qui je précise ce dit un *technites* en grec, ce qui signifie beaucoup plus un technicien habile, a formulé son idéal des proportions humaines dans son ouvrage intitulé «

Le Canon » (« La Règle »), malheureusement perdu et dont il nous reste quelques extraits, établissant ainsi une norme artistique qui a guidé de nombreux sculpteurs de l'Antiquité dans la recherche de la beauté et de l'harmonie anatomique idéales. Les dieux grecs seront également représentés sous les traits d'hommes et de femmes à la beauté idéale.

L'héritage invisible mais puissant de l'art grec classique

On ne mesure pas toujours l'ampleur de l'influence exercée par l'art grec sur notre manière contemporaine de voir, de représenter et de créer. J'enseigne dans une école d'arts appliqués à Paris. Et souvent, avec un clin d'œil, j'appelle mes étudiants mes « Athéniens ». Car qu'ils le sachent ou non, ils héritent d'une longue tradition née il y a plus de 2000 ans dans la Grèce antique.

L'art grec, particulièrement à l'Âge classique (environ 507 à 323 av. J.-C.), a porté à son sommet la recherche de la ressemblance avec le réel. Il s'agissait de représenter fidèlement, en sculpture



comme en peinture (hélas peu conservée), l'anatomie humaine, dans ce qu'elle a de plus vivant, de plus exact, mais aussi de plus idéalisé.

Les artistes grecs n'imitaient pas le réel de manière brute, mais le traduisaient dans une forme harmonieuse, équilibrée, presque parfaite — comme un reflet du cosmos, justement. Cette quête du réalisme idéal a profondément marqué toute l'histoire de l'art occidental.

À tel point que chaque Renaissance — celle de l'Italie du XVe siècle, le néoclassicisme du XVIIIe, ou d'autres mouvements encore — peut être

vue comme une renaissance de l'art classique grec. On y revient toujours. Le geste de copier le réel, de le comprendre pour mieux le représenter, s'inscrit dans cet héritage.

Ce qui me frappe, c'est que tous les étudiants en art que je connais passent, à un moment ou un autre, par cette volonté d'imiter le réel — souvent sans même réaliser que ce geste s'enracine dans une culture vieille de plus de deux millénaires.

L'artiste contrairement à ce que l'on pourrait croire, la figure de l'artiste telle que nous la connaissons aujourd'hui — libre, créatif, reconnu pour sa singularité — n'existe pas dans l'Antiquité. Il faudra attendre presque le XIXe siècle en Europe pour que le mot « artiste » désigne un créateur à part entière, valorisé pour son originalité.

Dans la Grèce antique, bien que les œuvres soient admirées, on s'intéresse rarement — voire jamais — à l'artisan qui les a produites. Pourquoi ? Parce qu'à cette époque, le modèle de l'homme accompli, c'est l'homme libre, souvent aristocrate, qui ne travaille pas de ses mains. Le travail manuel est vu comme contraint, pénible, et donc indigne de ceux qui aspirent à la vie philosophique ou politique. Le sculpteur ou le peintre est donc un travailleur, un artisan, dont l'activité relève des métiers manuels, contrairement aux arts libéraux, plus valorisés car liés à l'esprit. On admire la statue, pas celui qui l'a façonnée.

Le philosophe Platon porte un regard critique sur l'art de son époque. Il admire cependant l'art égyptien, qu'il considère comme un modèle de rigueur et de stabilité. Pourquoi ? Parce que cet art repose sur des codes précis, fixés dans le temps, au service non pas de la séduction visuelle, mais d'un objectif spirituel et symbolique.

Les représentations funéraires égyptiennes, en particulier, ne cherchent pas à copier le monde visible tel qu'il apparaît à nos yeux. Leur but est d'accompagner le défunt dans son passage vers la vie éternelle, dans le royaume d'Osiris, le dieu des morts. L'image y est sacrée, rituelle, destinée à garantir la survie de l'âme dans l'au-delà. Elle permet au défunt de poursuivre éternellement la même vie à l'identique dans l'eau delà pour l'éternité.

Un exemple frappant de cette intention est la fresque du Jardin de la tombe de Nebamun, datant du XVe siècle av. J.-C. et conservée au British Museum. Cette peinture représente Nebamun

chassant dans les marais du Nil, accompagné de sa femme et de sa fille. On y voit une nature foisonnante — oiseaux, poissons, lotus — organisée selon des conventions précises : les corps sont vus de profil, les yeux de face, les hiérarchies sociales sont traduites par la taille des personnages (Nebamon est plus grand que les autres). Rien n'est laissé au hasard : tout est signifiant. Ici, la chasse n'est pas une simple activité quotidienne, mais une métaphore du passage vers l'au-delà, une victoire symbolique sur le chaos, sur la mort.

C'est précisément cette fonction de l'image, codifiée et spirituelle, que Platon apprécie. À l'inverse, il se méfie de l'art mimétique, c'est-à-dire de l'art qui cherche à imiter le réel de manière trop fidèle. Pour lui, ce type d'art peut tromper le spectateur : en flattant les sens, il donne l'illusion de vérité, alors qu'il ne montre qu'une copie imparfaite du monde sensible.

Or, pour Platon, la vérité ne s'atteint que par la pensée, par un travail intellectuel qui dépasse les apparences. Il ne s'intéresse pas à la beauté d'un objet particulier, mais à l'idée du Beau en soi, qui est inséparable du Vrai et du Bien. Dans cette vision, le Beau est encore métaphysique, lié à l'éclat de la perfection de l'être. Il n'a pas encore d'existence autonome comme objet d'admiration esthétique. Il faudra attendre le XVIII^e siècle, avec la naissance des Beaux-Arts et de l'esthétique comme discipline, pour que le Beau commence à être pensé pour lui-même, indépendamment de toute vérité morale ou cosmique.

Avec Aristote (élève de Platon), la vision de l'art change. Contrairement à son maître, il ne condamne pas l'imitation, bien au contraire. Pour lui, imiter est naturel à l'homme, dès l'enfance. C'est par imitation que l'on apprend, que l'on comprend le monde, et que l'on développe son intelligence.

Aristote reconnaît aussi à l'art — et en particulier à la tragédie — une fonction cathartique : en assistant à une œuvre dramatique, le spectateur vit des émotions intenses (peur, pitié) et peut ainsi les purger, les dépasser. L'art contribue donc au développement moral et intellectuel de l'individu.

Artiste et les philosophe une quête commune : On peut enfin rapprocher l'artiste Polyclète, célèbre sculpteur de l'Âge classique, du projet philosophique de Platon : tous deux cherchent à atteindre une forme idéale, une harmonie parfaite, que ce soit dans le corps humain (chez Polyclète) ou dans la cité idéale (chez Platon, dans *La République*). Tous deux incarnent une vision de l'excellence, fondée sur l'ordre, l'équilibre et la mesure.

Aller plus loin :

À écouter Carole Talon-Hugon « La beauté » <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/l-art-doit-il-etre-beau-7590068> Excellent podcast pour un aperçu de son livre sur la philosophie de l'art !

À regarder Qu'est-ce qu'un concept ? Par François Jullien https://www.youtube.com/watch?v=PI16R_V3l2I Magistral pour comprendre « Concept »

À regarder <https://www.rts.ch/archives/dossiers/3478335-les-grands-entretiens-avec-jeanpierre-vernant.html> Sur la mythologie grecque, celui qui a changé ma vie.

Aussi à lire d'urgence de Jean Pierre Vernant : « L'Univers, les Dieux, les Hommes ». Ed. Seuil

IV Le Moyen Âge : L'Art sacré et la hiérarchie médiévale de (476 chute de l'Empire d'Occident à 1492 découverte de l'Amérique)

Dans l'Antiquité grecque, les dieux faisaient pleinement partie de la vie quotidienne. Il existait une multitude de divinités, chacune liée à une force de la nature ou à une qualité humaine : Zeus représentait le feu céleste, Poséidon les océans, Aphrodite la beauté, Athéna la sagesse... Leur présence était partout : dans les temples, dans les récits mythologiques, dans les fêtes religieuses. L'art servait donc à incarner le divin, à lui donner une forme tangible, proche de l'humain.

Mais avec l'émergence du judaïsme, puis du christianisme, une transformation radicale s'opère. On passe d'un monde peuplé de dieux présents dans la nature à un Dieu unique, tout-puissant, mais aussi invisible. Un Dieu qui n'habite plus le monde, mais les cieux, et qui se retire du visible.

Le christianisme bouleverse profondément le rôle de l'image. Il ne s'agit plus de rendre Dieu visible, mais au contraire de respecter son invisibilité. L'art ne doit plus montrer, mais suggérer, évoquer, laisser place au mystère. Nous sommes désormais loin de l'Antiquité, où le monde était perçu comme vivant, divin en lui-même. On parlait d'une religiosité de l'immanence : le réel était sacré.

C'est un basculement fondamental : l'artisan ne représente plus un dieu parmi d'autres, mais tente de rendre sensible l'invisible, sans trahir la foi. Ce mouvement va profondément marquer l'art chrétien, de l'icône byzantine aux vitraux des cathédrales, et nourrir pendant des siècles une réflexion sur le pouvoir et les limites de l'image.

Le christianisme et la question des images : un long débat

Avec le christianisme, le divin devient transcendant, extérieur au monde. L'icône, dans ce nouveau cadre, incarne la présence d'un Dieu invisible, un Dieu dont la loi est donnée dans l'Ancien Testament et la parole transmise par son fils dans le Nouveau.

Ainsi, pour les croyants, l'icône n'est pas une simple image : elle devient une ouverture, une fenêtre vers l'invisible. Elle n'est pas une représentation au sens courant, mais un tremplin vers ce que les Pères de l'Église appelaient en grec *aleptos* — l'incompréhensible, l'insaisissable.

Ce rapport complexe à l'image est au cœur de **la querelle des images**, un débat théologique majeur. Il portait sur l'usage des images dans le culte chrétien, et sur la frontière entre vénération et idolâtrie. Le Second Concile de Nicée, en 787, met fin à une première phase de ce conflit en affirmant que les images peuvent être utilisées dans les églises, à condition qu'elles ne soient pas adorées, mais honorées comme supports d'enseignement et témoignages de la foi.

Cependant, la controverse ne s'apaise réellement qu'en 843, lorsque l'impératrice Théodora, régente de l'Empire byzantin, proclame officiellement le rétablissement du culte des images et institue une fête annuelle en leur honneur. C'est la fin de la querelle des images. À partir de ce moment, les icônes deviennent une partie intégrante et pleinement reconnue du culte chrétien orthodoxe.



Les premiers portraits individualisés de l'histoire, réalisés entre le I^{er} et le IV^e siècle en Égypte, dit « portrait du Fayoum » sont le fruit d'un croisement culturel unique, à la jonction de trois grandes civilisations :

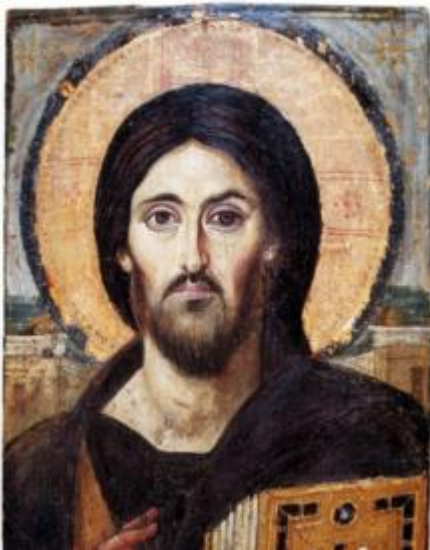
- Une **technique grecque**, transmise en Égypte après la conquête d'Alexandre le Grand en 332 av. J.-C. Les artistes utilisent des méthodes issues de la tradition hellénistique, comme l'**encaustique** ou la **tempera**, permettant un rendu subtil des volumes, des ombres et de la lumière.

- Une **esthétique romaine**, puisque ce sont désormais les Romains qui règnent sur l'Égypte. Cela se reconnaît dans les vêtements, les coiffures et le souci du réalisme. Ces portraits suivent les modes de l'élite romaine d'Égypte, à une époque où la province est intégrée à l'Empire. On y perçoit une grande attention aux détails individuels, aux expressions, aux bijoux, traduisant un fort ancrage social et culturel.

- Une **croyance égyptienne, profondément enracinée** : ces portraits étaient placés sur les momies, une pratique funéraire adoptée par les Romains vivant en Égypte. Leur

fonction était de fixer le regard du défunt pour l'éternité, afin d'assurer la reconnaissance de son âme dans l'au-delà. L'image n'était donc pas décorative, mais avait une **fonction spirituelle** : permettre au défunt d'accéder à la vie après la mort. Contrairement à la tradition égyptienne classique, où le mort rejoignait l'au-delà avec les traits d'Osiris, les portraits de Fayoum montrent **le visage singulier et individualisé du défunt romain**, marquant ainsi une évolution profonde.

« Et cette peinture connaît un regard qui n'est pas l'hypnose de Byzance, mais souvent une veilleuse de la vie éternelle — ce par quoi le mort s'accorde à l'au-delà. » Malraux, dans « Les Voix du silence » de (1951)



Cette tradition a profondément influencé les premières icônes chrétiennes, en particulier à l'époque byzantine. L'un des exemples les plus célèbres est le Christ Pantocrator du monastère Sainte-Catherine du Sinaï, réalisé au VI^e siècle. On y retrouve la même frontalité, les grands yeux profonds et le même usage de l'encaustique que dans les portraits funéraires de Fayoum.

Mais un glissement s'opère : on passe d'un art destiné à accompagner les morts dans l'au-delà à un art tourné vers le sacré, destiné à la **prière et à la contemplation du divin**. Le visage n'est plus celui d'un individu disparu, mais celui du Christ, figure universelle. Ainsi, le christianisme ne rejette pas les formes héritées de l'Antiquité, mais les réinterprète spirituellement, en leur donnant une nouvelle finalité : rendre présent l'invisible.

L'image au Moyen Âge : entre théologie, mystère et pouvoir. Avec le christianisme, le rapport à l'image change profondément. Pour qu'une image soit acceptable dans le cadre religieux chrétien, elle doit éviter toute forme de beauté trop incarnée, trop séduisante, qui risquerait de détourner le regard du croyant vers la matière. L'icône, en particulier, doit garder une certaine distance avec le sujet représenté. Elle ne cherche pas à donner l'illusion d'une présence physique, mais à inviter à une contemplation intérieure.



Un exemple marquant de cette esthétique spirituelle est le Christ Pantocrator, représenté en mosaïque dans le monastère de Daphni, en Grèce, au XI^e siècle. Le Christ y est montré dans toute sa gloire divine : son visage est frontal, austère, presque sévère. Cette absence d'expression humaine pousse le fidèle à se détourner de l'image elle-même pour se recentrer sur sa signification spirituelle. Le fond doré, sans décor terrestre, symbolise la lumière divine et le royaume céleste. L'icône ne cherche pas à représenter le monde, mais à suggérer une réalité invisible, inaccessible aux sens.

C'est ici que se joue une opposition fondamentale entre deux conceptions de l'image :

– Dans l'Antiquité grecque, les dieux sont présents dans la nature, et l'art cherche à **incarner cette présence** (immanence). La statue grecque rend visible un dieu qui **habite le monde** : le divin est accessible, sensible, intégré à la matière.

– Dans l'art chrétien, au contraire, Dieu est **transcendant** : il est séparé du monde, invisible, infigurable. L'image ne montre pas sa présence physique, mais **rend présente son absence**. La figure du Christ, n'est-elle pas justement, d'une certaine manière, **la présence incarnée d'un Dieu absent** ?

C'est pourquoi l'art du Moyen Âge ne correspond en rien à notre conception moderne de l'art comme expression personnelle. Les œuvres ne sont pas créées pour elles-mêmes, mais comme outils théologiques, destinés à instruire, guider, élever l'âme.

L'artisan médiéval était perçu comme un technicien du sacré. Il répondait à des commandes religieuses. Son rôle n'était pas d'exprimer une vision personnelle, mais de servir la foi et l'ordre collectif. L'image servait à stabiliser les croyances autant que la société.

Ainsi, pour les croyants, l'icône n'est pas une simple image. Elle devient une fenêtre vers le divin. Elle ne représente pas ce qui peut être vu, mais renvoie à ce que les Pères de l'Église appelaient en grec *aleptos* : ce qui est insaisissable, incompréhensible, au-delà de toute représentation.

Aller plus loin :

À regarder : <https://www.youtube.com/watch?v=Fw67pUYE-V8&t=198s> Petite vidéo sur l'empire byzantin

À lire : <https://histoirebnf.hypotheses.org/5642> Un texte assez complet sur la querelle des images

V La Renaissance, ou « Les Temps moderne ». De l'icône au génie

Au Moyen Âge, ce qui est vénéré dans une œuvre n'est jamais l'image elle-même, mais le sujet représenté. Ainsi, la figure de la Vierge ou du Christ dans une icône n'est qu'un support de dévotion. Jean Damascène, l'un des premiers théologiens à défendre l'image sacrée, distingue l'idolâtrie, qui adore l'œuvre (la peinture), de la vraie vénération, qui passe par l'image pour atteindre le Créateur.

Avec la Renaissance, un glissement s'opère. Ce n'est plus seulement le sujet représenté qui est admiré, mais aussi l'œuvre elle-même, et surtout son créateur. Le regard se tourne vers l'artiste, dont on commence à reconnaître la singularité et le génie créateur. En voici un exemple :



Michel-Ange est surnommé « le Divin » de son vivant, tant son génie artistique impressionne ses contemporains.

Pourtant, ce titre soulève une question profonde lorsqu'on considère l'un de ses chefs-d'œuvre les plus célèbres : la voûte de la Chapelle Sixtine, peinte entre 1508 et 1512. En représentant **Dieu le Père** touchant la main d'Adam dans la scène de la Création, Michel-

Ange ose **donner forme au Dieu invisible**, dans un geste d'une audace théologique et artistique sans précédent.

Ce choix esthétique s'explique aussi par le **contexte humaniste de la Renaissance**, marqué par la redécouverte de l'Antiquité, notamment de la statuaire grecque. En 1506, à Rome, Michel-Ange assiste à la mise au jour du groupe sculpté du Laocoon, une œuvre monumentale de la période hellénistique. Il en est profondément marqué. Le réalisme anatomique, l'expressivité dramatique, la tension des corps noués par la douleur : tout cela nourrit son propre style. À travers cette redécouverte, Michel-Ange puise dans l'art grec une manière de représenter la puissance divine en s'appuyant sur la majesté du corps humain, élevant la forme corporelle à une dimension quasi sacrée.

Ainsi, s'il représente Dieu, c'est aussi en s'inspirant de la grandeur formelle des dieux antiques. Le Dieu de Michel-Ange, bien qu'unique et chrétien, porte encore en lui les échos des Zeus et Apollon de marbre, réinterprétés à la lumière de la foi et du génie de la Renaissance.

Mais ne risque-t-il pas alors de **figer l'invisible dans une forme humaine** ? De réduire le mystère en lui donnant un visage, un corps, une posture ? En représentant Dieu comme un vieillard puissant, barbu, (presque une image de Zeus), Michel-Ange inscrit l'absolu dans le langage des hommes. Cette représentation, d'une force plastique indéniable, peut-elle encore laisser place au mystère ?

La Renaissance : redécouverte de l'humain, rupture avec le cosmos grec

Ce basculement dans la perception des œuvres d'art s'inscrit dans un contexte plus large : celui de la Renaissance, marquée par des bouleversements scientifiques, culturels et spirituels.

La terre n'est plus le centre du monde. Le cosmos harmonieux, beau et clos de l'Antiquité s'effondre. Avec Copernic, Galilée, Kepler, l'univers devient infini, instable, inquiétant. L'art ne peut plus s'appuyer sur un ordre divin préétabli : il doit désormais reconstruire du sens à partir de l'humain.

L'artiste devient une figure centrale de cette reconstruction. À travers la peinture, la sculpture ou l'architecture, il cherche à représenter le monde visible de manière rationnelle, notamment grâce à la perspective linéaire, théorisée par Brunelleschi et Alberti. La redécouverte des œuvres antiques (sculptures, traités grecs, textes philosophiques) et la fuite des intellectuels byzantins vers l'Italie après la chute de Constantinople en 1453 alimentent un vaste mouvement de renaissance des savoirs : l'humanisme.

Philosophie : d'Aristote à Platon, un déplacement des influences

Au Moyen Âge, la pensée chrétienne est largement structurée par la **scolastique**, une démarche intellectuelle qui cherche à réconcilier foi et raison. Au cœur de ce système, on trouve **Aristote** qui domine le Moyen-Âge, en gros : (Théologie chrétienne + Aristote) = Scolastique.

Mais à la Renaissance, un changement profond s'opère. Les penseurs et les artistes redécouvrent **Platon**, notamment à travers le courant du néoplatonisme, très influent à Florence grâce à des penseurs comme Marsile Ficin ou Pic de la Mirandole. Contrairement à Aristote, Platon met l'accent sur **la séparation entre le monde sensible et le monde intelligible**. Le monde que nous percevons est imparfait, trompeur ; seul le monde des **Idées**, invisible et éternel, est véritablement réel.



Cette influence platonicienne se lit jusque dans le langage lui-même. En grec ancien, le mot **sôma** signifie « corps », tandis que **sêma** désigne le « tombeau ». Ce jeu de sonorités n'est pas anodin : il exprime l'idée que **le corps est une prison pour l'âme**, un tombeau vivant dont l'âme cherche à se libérer. Pour Platon, l'âme est éternelle et aspire à rejoindre le monde des Idées, tandis que le corps l'attache au monde sensible, imparfait et périssable.

Michel-Ange, profondément marqué par cette pensée, traduit cette tension dans ses œuvres. Dans **L'Esclave mourant**, (Musée du Louvre), par exemple, le corps semble à la fois souffrir et se libérer. Le marbre se fait chair, mais aussi mouvement, presque respiration : le corps pèse, mais l'âme s'élève. C'est une manière pour l'artiste de rendre visible cette lutte intérieure entre **la matière et l'esprit**, entre **le poids du monde et l'élan vers l'idéal**.



Cette **opposition entre Platon et Aristote** est représentée de manière saisissante par **Raphaël** dans sa célèbre fresque *L'École d'Athènes*, peinte entre 1509 et 1511 dans la Chambre de la Signature du Vatican, à la demande du pape Jules II.

La scène représente les grands penseurs de l'Antiquité grecque réunis dans une vaste architecture inspirée de la Rome classique.



Raphaël, fidèle à l'esprit de la Renaissance, mêle aux visages antiques ceux de figures contemporaines : Héraclite ressemble à Michel-Ange. Par ce jeu d'identification, Raphaël affirme que la Renaissance est l'héritière directe de l'Antiquité, et que les artistes sont aussi des penseurs, capables d'incarner la philosophie dans la peinture. Au centre, deux figures dominant : **Platon**, le doigt levé vers le ciel, vers le monde des Idées, et **Aristote**, la main tournée vers la terre, vers le monde concret. Ce geste résume toute leur divergence :

Platon pense la vérité dans le ciel des Idées, Aristote la cherche ici-bas, dans l'expérience sensible.

La Renaissance ne rejette pas Aristote, mais elle rééquilibre l'héritage antique en redonnant toute sa place à l'intériorité, à la contemplation, et à une vision plus spirituelle et symbolique de la réalité. L'artiste, désormais,

n'est plus seulement un artisan du monde visible, mais un passeur entre le visible et l'invisible, entre la matière et l'Idée.

L'artiste : du maître artisan au créateur inspiré. À la Renaissance, l'artiste commence à se distinguer de l'artisan. Cette distinction n'est pas encore généralisée : une grande majorité restent soumis aux commandes religieuses ou princières et reste considérés comme des artisans. Mais certains, comme Léonard de Vinci, Raphaël ou Michel-Ange, sont perçus comme des créateurs géniaux, porteurs d'une vision personnelle et novatrice.

C'est **Giorgio Vasari** qui formalise cette idée. Il est le premier à utiliser le terme *Rinascita* (« Renaissance ») et rédige, en 1550, les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, une

œuvre fondatrice de l'histoire de l'art. Mais il ne s'arrête pas là : en 1563, il fonde à Florence la première académie d'art de l'histoire, *l'Accademia del Disegno*, sous la protection des Médicis. Ce modèle d'institution, qui tend à reconnaître l'artiste comme un intellectuel et non plus un simple artisan, va essaimer dans toute l'Europe ou presque. Cette institution marque un tournant : elle vise à séparer le métier d'artiste de celui d'artisan, et à légitimer les arts visuels comme disciplines intellectuelles.

Les artistes de la Renaissance avaient déjà pressenti cette bascule. Dans leurs œuvres, ils accordent une place centrale à l'individu, au regard, à la subjectivité. Par la maîtrise de la perspective, du corps, de la lumière, ils affirment une vision du monde où l'homme devient le point de vue privilégié, celui par lequel tout s'organise. Bien avant que Descartes n'en fasse une théorie, les images disent déjà que c'est à l'homme de construire du sens par lui-même.



On retrouve cette nouvelle image de **l'homme de la Renaissance**, à la fois noble, cultivé et maître de lui-même, dans le célèbre *Portrait de Balthazar Castiglione* peint par **Raphaël** vers **1514-1515** (inspiré de la célèbre Joconde de Léonard de Vinci). Son regard est posé, son habit sobre mais élégant, et la douceur contenue de ses traits incarnent parfaitement l'idéal humaniste de l'équilibre entre savoir, mesure et distinction intérieure.

D'une certaine façon, on peut dire que les grands artistes de la Renaissance ont eu 150 ans d'avance sur ce que Descartes exprimera dans son *Discours de la méthode*, publié en 1637. Le philosophe français y formule la célèbre phrase : « Cogito, ergo sum » — *Je pense, donc je suis*. Par cette affirmation, Descartes affirme une rupture radicale

: puisque ni Dieu, ni l'univers ne placent l'homme au centre du monde, comme on le pensait au Moyen Âge, alors l'homme ne peut plus compter que sur sa propre raison. Après la découverte que la Terre tourne autour du Soleil — et que l'homme n'est plus au centre de l'univers mais en orbite, en périphérie, comme la Lune autour de la Terre — il faut désormais chercher un nouveau fondement de certitude : ce sera la pensée elle-même, la raison.

Aller plus loin :

À regarder : Michel Guérin sur « l'art et la culture » <https://www.canal-u.tv/chaines/utls-lycee/art-et-culture-michel-guerin> Une voix passionnante, enthousiasmante, écouter tout : <https://www.radiofrance.fr/personnes/michel-guerin>

À écouter : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-histoires-de-peintures-par-daniel-arasse> Sans aucun doute le meilleur historien de l'art sur la Renaissance, doué d'une voix enthousiasmante ! Ici la série entière de ses podcasts.

VI De la Renaissance à l'Art moderne : Un monde en mutation (1500–1850)



La Renaissance est souvent perçue comme une période longue et stable, mais en réalité, elle ne dure qu'un court moment d'équilibre, une quarantaine d'années, comme le rappelle l'historien de l'art Daniel Arasse. Ce bref âge d'or s'ouvre avec les chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci et de Raphaël, et se referme avec sa mort en 1520, à l'âge de 37 ans. Avec Raphaël s'éteint l'idéal classique d'harmonie, de clarté et de maîtrise hérité de l'Antiquité. En voici un parfait exemple avec sa « **La Vierge au chardonneret** » de 1506

Cette période coïncide avec de profondes révolutions culturelles : l'invention de l'imprimerie (vers 1450), la montée des grandes familles de mécènes comme les Médicis à Florence, la redécouverte des textes antiques, la diffusion rapide des images et des idées. L'art devient un vecteur de pensée : il ne sert plus seulement à décorer ou instruire, mais

à interroger, à exprimer des tensions nouvelles.



Or, à partir des années 1530, cet équilibre commence à se fissurer. Les artistes italiens, influencés par la crise religieuse, politique et esthétique de leur temps, abandonnent la sérénité des formes classiques. Leurs figures s'allongent, se tordent, les compositions se densifient, les couleurs deviennent plus artificielles. Ce n'est plus un (réel idéal) qu'ils cherchent à représenter, mais la manière dont l'esprit humain le transforme. C'est le maniérisme qui s'installe : une manière d'interpréter le monde plutôt que de l'imiter.

Ici **Le Parmesan**, La Vierge au long cou (1535-1540)
→ Corps déformés, perspective troublée : une esthétique de l'ambiguïté.

La Réforme, la Contre-Réforme et le choc du Baroque

Au XVI^e siècle, l'Europe est secouée par une crise religieuse majeure. En 1517, **Martin Luther** lance la Réforme : il rejette le pouvoir de l'Église catholique et affirme que seule la foi et

la lecture de la Bible comptent. Martin Luther, écrit en 1520 une phrase clé, qui résume sa pensée :

« *Un simple profane armé de l'Écriture est plus grand que le plus puissant des papes sans elle.* » ; ce qui signifie en gros : Tout homme avec une Bible à la main est plus qu'un Pape !

Cette déclaration bouleverse le rôle des images. Dans les régions protestantes, Allemagne du Nord, la Suisse (avec Zwingli et Calvin), les Pays-Bas, une partie de l'Angleterre et de la Scandinavie. Les œuvres religieuses sont supprimées. On détruit les statues, on blanchit les fresques. L'art sacré est jugé trop proche de l'idolâtrie. À sa place, se développent des scènes de genre, des paysages, des portraits, des natures mortes : des formes compatibles avec une foi plus intériorisée, centrée sur la lecture de la Bible et la vie quotidienne.

En réaction, l'Église catholique lance la **Contre-Réforme**, lors du **Concile de Trente** (1545–1563). Elle redonne à l'image une place centrale : **émouvoir, impressionner, reconquérir**. C'est la naissance du **Baroque**, un art spectaculaire, chargé, lumineux, souvent dramatique. Il s'adresse au cœur, plus qu'à l'esprit.



Caravage, illustre parfaitement cette transition dramatique, en 1602–1604 il peint « la mise au tombeau » pour une église romaine qui illustre parfaitement la logique baroque post-concile de Trente :

- **Réalisme** bouleversant des corps et des visages
- **Chiaroscuro** (clairs-obscur) dramatique pour focaliser l'attention, lumière inventé par Caravage.
- **Composition** descendante, avec le poids du Christ presque tangible, **incarnation du sacrifice**
- L'émotion des personnages entraîne le spectateur dans une participation spirituelle directe. **Ce n'est plus un art de l'idéal, mais un art de l'impact : faire croire en frappant les sens.**

Ainsi, l'art devient le reflet d'un affrontement spirituel : d'un côté, **la sobriété protestante**, de l'autre, **la puissance visuelle du catholicisme**. Deux manières de croire, deux manières de représenter.

Le XVIIe siècle : un âge d'or de la peinture européenne

On désigne souvent le XVIIe siècle comme le « **Siècle d'or** » de la peinture, car jamais encore l'Europe n'avait vu une telle diversité de génies. En **Espagne**, **Diego Velázquez**, peintre à la cour de Philippe IV, donne à la peinture une liberté inédite. Comme l'écrit Michel Foucault dans *Les mots et les choses*, Velázquez propose une peinture « où ce n'est plus l'objet qui se donne à voir, mais le regard lui-même qui devient visible. »

Aux **Pays-Bas**, dans un climat protestant plus bourgeois, **Johannes Vermeer** peint l'intime, le quotidien, avec une lumière douce et une attention aux gestes suspendus. Dans *La Laitière* ou *La Jeune fille à la perle*, on sent le silence, la concentration, la lenteur du monde. L'art devient introspection visuelle, loin des grandes scènes historiques ou religieuses.

En France, sous Louis XIV, l'art devient instrument du pouvoir absolu. Le roi impose un art qui reflète la hiérarchie, la clarté, la maîtrise. Charles Le Brun, peintre officiel, impose le classicisme français à travers l'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée en 1648. L'artiste devient

un fonctionnaire du goût, formé, contrôlé, guidé. L'idéal artistique est désormais celui de la grandeur morale et politique.



Mais c'est sans doute aux **Pays-Bas**, dans une culture protestante, bourgeoise et introspective, que l'on voit naître une forme singulière de cette nouvelle ère. L'autoportrait comme lieu de la conscience. En **1660**, **Rembrandt** peint son Autoportrait à la palette, à 54 ans. Son visage, marqué par les années et les épreuves, ne cherche ni l'idéal ni la gloire. Il se montre dans sa vérité nue, sans fard, sans décor. L'artiste n'est plus un héros, mais un homme qui doute, qui interroge sa place, son destin. Cette œuvre résonne avec une mutation philosophique majeure : la naissance du sujet moderne. Le philosophe **Pascal**, écrit : « *Le moi est haïssable* », soulignant que cette conscience de soi, loin d'être pure lumière, est aussi source d'angoisse et d'instabilité.

Entre Descartes et Pascal, entre la certitude du « je » et le vertige de l'introspection, Rembrandt incarne une subjectivité réflexive : il se regarde se regarder, et nous regarde. Il n'est plus seulement peintre d'autrui, mais témoin de sa propre intériorité. Comme le souligne le philosophe Michel Guérin, Rembrandt ne peint pas la question « Qui suis-je ? », mais plutôt « Que suis-je ? » — non pas une identité sociale ou biographique, mais la condition humaine elle-même, exposée dans toute sa fragilité, sa profondeur et sa vérité.

Vers l'art moderne : la rupture intérieure



Au fil des siècles, l'art a quitté les temples, les palais et les cathédrales pour se rapprocher de l'individu. Après avoir servi la foi, la monarchie et l'ordre académique, l'artiste commence à regarder en lui-même. Les bouleversements du monde — guerres, révolutions, bouleversements sociaux et scientifiques — nourrissent une quête intérieure, une nouvelle subjectivité. Des figures comme **Goya**, (ici « Le Colosse » de 1806) avec ses visions sombres et tourmentées, annoncent un tournant : l'art ne cherche plus à embellir le monde (en respectant souvent un modèle de beauté classique), mais à le comprendre, parfois à le dénoncer. Le réel devient instable, l'idéal s'efface, le doute s'installe. Le regard de l'artiste devient interrogation.

Bientôt, cette tension entre forme et expression, entre réel et subjectivité, conduira aux grandes ruptures de l'art moderne : Romantisme, Réalisme, Impressionnisme, jusqu'à l'abstraction.

Aller plus loin :

A écouter ! Michel Guérin <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/le-moi-dans-tous-ses-etats-1-4-je-peins-donc-je-suis-les-autoportraits-de-rembrandt-2491207>

VII Le XIXe siècle et l'Art moderne

L'art moderne naît d'une série de ruptures avec l'académisme du XIXe siècle. À cette époque, la tradition impose encore des règles strictes : sujets mythologiques, perfection du dessin, hiérarchie des genres, beauté idéalisée. Mais dès le milieu du siècle, une nouvelle génération d'artistes commence à questionner ces conventions, à chercher d'autres manières de voir et de peindre.

Plusieurs révolutions techniques et sociales vont favoriser cette émancipation : l'invention du tube de peinture en 1841 à Londres permet de peindre en plein air ; l'essor de la photographie vers 1870 capte « l'exacte réalité », libérant les peintres de la mission de reproduire le monde. L'expansion du chemin de fer facilite les déplacements, tandis que la période de prospérité entre 1870 et 1914 attire des artistes du monde entier vers Paris, qui devient le laboratoire artistique du monde.



En 1863, deux œuvres exposées la même année illustrent parfaitement la rupture d'Édouard Manet avec l'art académique. D'un côté, La Naissance de Vénus d'Alexandre Cabanel, présentée au Salon officiel, incarne l'idéal de beauté classique hérité de l'Académie fondée en 1648, où la perfection des formes et l'inspiration antique dominent.



De l'autre, Le Déjeuner sur l'herbe de Manet, de 1863 également, exposé au Salon des refusés, choque par sa représentation réaliste de personnages contemporains, dont une femme nue au regard direct, en rupture totale avec les canons esthétiques et moraux de l'époque. Là où Cabanel idéalise, Manet confronte, marquant un tournant vers la modernité et l'émancipation de la peinture des conventions académiques.

Aller plus loin :

À écouter **Deleuze** sur Spinoza (parenthèse peinture, les trente premières minutes passionnantes où il parle de Cézanne) https://www.youtube.com/watch?v=Y3Zwi1wCd_M

En 1872, **Claude Monet** peint *Impression, soleil levant*. Raillée par le critique Louis Leroy, cette



œuvre donnera son nom au mouvement impressionniste, qui révolutionne la peinture en captant la lumière fugace, les vibrations du présent, la vie moderne dans ce qu'elle a de mouvant, d'éphémère, de perceptif. Les impressionnistes, comme le voulait Baudelaire, sont les peintres du temps qui passe : « *Il y a dans la vie moderne, et la métamorphose des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale rapidité d'exécution.* »

À l'aube du **XXe siècle**, l'art moderne s'oriente vers l'avant-garde avec des artistes comme Braque et Picasso, qui, inspirés par les arts primitifs d'Afrique, inventent de nouvelles formes d'expression comme le cubisme. Ce dernier rompt avec la



perspective traditionnelle en faveur d'un espace polyfocal, où les objets sont représentés sous plusieurs angles simultanément. Enfin Kandinsky et Kupka avec l'abstraction, dynamiseront plus de 50 000 ans de figuration.

Exemple ici « Maisons à l'Estaque », huile sur toile réalisée par Georges Braque en 1908

Contexte et Philo C'est Kant qui exprime le mieux cette nouvelle esthétique, dans une formule de 1790, « Le beau est universel et sans concept ». Elle signifie que la beauté ne se justifie pas par des règles ou des concepts définis, mais par une appréciation immédiate et intuitive. En proclamant « C'est beau ! », l'observateur moderne affirme sa confiance en son propre jugement esthétique, libéré des contraintes académiques et des justifications traditionnelles.

C'est Baudelaire qui exprime parfaitement la Modernité : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »

Aller plus loin :

À regarder : <https://www.youtube.com/watch?v=5l-SXv-VeJE> Philosophie très clair, excellent pédagogue !

À écouter : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/kant-peut-on-discuter-des-gouts-et-des-couleurs-4112994>

À lire : <https://www.idarriulat.net/Auteurs/Baudelaire/Baudbeautemod/Crisemod.html> Le site est très complet sur toute la philosophie de l'art !

VII. La postmodernité et l'art contemporain comme genre (1950 à nos jours)

Un art sans frontières fixes

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'Europe est à terre. Paris, longtemps capitale de l'avant-garde, voit son influence décliner. En revanche, **New York** s'impose peu à peu comme le nouveau centre mondial de l'art. La stabilité politique, le soutien des institutions (notamment le MoMA) et l'arrivée d'artistes exilés d'Europe créent un terrain propice à l'émergence de nouvelles formes artistiques.

C'est dans ce contexte que naissent des mouvements comme l'expressionnisme abstrait (avec Jackson Pollock ou Mark Rothko), puis le Pop Art (Warhol, Lichtenstein), qui mettent en crise les anciennes catégories. L'art devient spectacle, culture de masse, dérision, provocation, mais aussi réflexion sur le rôle même de l'image dans une société saturée de signes.

Le **soutien institutionnel** : musées, galeries, fondations, biennale, jouent désormais un rôle central. L'art devient un fait culturel, économique, médiatique. L'artiste n'est plus seulement un créateur isolé : il s'insère dans un système mondialisé, où le réseau, la visibilité, le discours et le contexte comptent autant que l'objet lui-même.



Duchamp : le geste qui change tout

Pourtant, la rupture fondatrice de l'art contemporain a lieu bien avant, en 1917, quand **Marcel Duchamp** expose à New York un simple urinoir renversé, signé « R. Mutt », sous le titre provocateur : Fontaine. L'œuvre est rejetée, mais la révolution est lancée.

Duchamp n'invente pas une forme, il invente un statut : il désigne un objet industriel comme une œuvre d'art, simplement parce qu'il le décide. L'artiste ne fabrique plus, il choisit. Il crée un choc, une interrogation.

Duchamp affirme : « *C'est le regardeur qui fait l'œuvre.* »

Cette phrase renverse tout : ce n'est plus l'objet en lui-même qui fait œuvre, mais l'acte de le penser comme tel, le contexte qui le rend visible, le discours qui l'accompagne. L'art devient alors conceptuel : il repose sur l'idée plus que sur la matière, sur la tension qu'il crée avec le réel, sur le débat qu'il ouvre.

Un monde sans atelier, sans limite

Depuis les années 1950, l'artiste contemporain évolue dans un univers déhiérarchisé, globalisé, où les matériaux, les formats et les supports sont illimités : vidéo, installation, performance, photographie, internet, art numérique, etc.

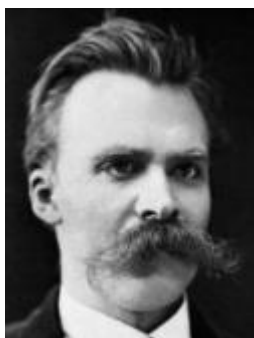
L'atelier n'est plus nécessaire. L'artiste peut travailler dans l'espace public, dans un aéroport, à distance, ou ne rien produire du tout. Ce qui compte, ce n'est plus le faire, mais le dire, le penser,

le montrer autrement. Le monde de l'art contemporain est nomade, internationalisé, souvent anglophone, porté par des institutions globales : biennales, foires, musées, résidences.



Être artiste contemporain, trouve sa place dans un monde globalisé, où les voyages, les résidences à l'étranger, la maîtrise de l'anglais et la circulation internationale des œuvres font partie intégrante de la pratique artistique. Les artistes évoluent dans un marché mondial, porté par les galeries, les biennales, les foires internationales. Les frontières géographiques, matérielles et esthétiques de l'art sont sans cesse redéfinies. La création contemporaine explore l'immatérialité, la photographie, la vidéo, l'installation, l'environnement, la performance, ou encore des formes participatives et éphémères.

Un exemple emblématique est *Desert Spirit 1* (2013) de **Spencer Tunick**, met en scène des centaines de corps nus dans le désert du Nevada. L'œuvre, photographiée depuis les airs, **n'est ni objet, ni tableau**, mais **expérience collective, visuelle et politique**. L'art devient **événement, trace, mise en scène du corps social** dans l'espace réel.



Philosophie : Nietzsche et l'art comme transgression

Le philosophe **Friedrich Nietzsche**, bien avant l'émergence de l'art contemporain, en avait saisi l'élan profond. Dans *La naissance de la tragédie*, il oppose **Apollon** (la mesure, l'ordre, la beauté classique) à **Dionysos** (le chaos, l'ivresse, la perte de soi). L'art contemporain, dans ses formes les plus subversives, relève pleinement de ce geste dionysiaque : transgresser les valeurs établies, briser les repères, dépasser le bon goût, le beau, le convenu.

Comme l'écrit Nietzsche : « *Vouloir le vrai, c'est s'avouer impuissant à le créer.* » L'art devient alors affirmation, expérience radicale, jeu avec les limites. Mais paradoxalement, cette liberté s'exerce au sein même des institutions : les œuvres les plus provocantes sont exposées dans des musées, vendues sur le marché international, légitimées par des discours savants. L'art transgressif devient lui-même un genre codifié, reconnu, attendu.

L'art contemporain peut être beau ou laid, matériel ou invisible, éphémère ou permanent. Son seul point commun ? Faire émerger un regard, une pensée, une position.

À travers cette radicalité, l'artiste contemporain n'affirme plus une vérité unique : il produit du sens en le déplaçant, en l'interrogeant, parfois en le dissolvant. Ce qui compte n'est plus la réponse, mais la puissance de la question.

Aller plus loin : À regarder : Nathalie Heinich - L'art contemporain : une révolution artistique ? <https://www.youtube.com/watch?v=xhclwyYYbtY&t=2s> Excellent !

À lire : Marc Sherringham « Introduction à la philosophie esthétique ». Ed Payot & Rivages. Superbe ouvrage, la plus complète des introductions !

À regarder : Yves Michaud - L'art, c'est bien fini : essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères https://www.youtube.com/watch?v=H4TB-9giO_I

VIII. Pourquoi passe-t-on de l'artisan à l'artiste, puis à l'hyper-artiste ?



Deux baisers pour comprendre.

L'histoire de l'art occidental peut se lire comme un glissement du sacré :

- d'abord dans le **sujet représenté**,
- puis dans **l'œuvre elle-même**,
- et enfin dans **l'artiste**.

♦ **Au Moyen Âge**, l'artiste est un **artisan anonyme**. Le fidèle **embrasse une icône**, non pour l'image, mais pour le divin qu'elle manifeste. Le baiser est un **acte de foi**, parfaitement admis.

♦ **À la Renaissance**, l'artiste devient un **génie célébré**. Michel-Ange, surnommé « le Divin », incarne cette reconnaissance nouvelle. On **admire**, mais on ne touche plus.



♦ **Aujourd'hui**, c'est l'œuvre qui est sacralisée... au point de devenir **intouchable**. En 2007, l'artiste Rindy Sam embrasse une toile blanche de Cy Twombly, laissant une trace de rouge à lèvres.

« J'ai fait juste un bisou, un acte unique et fusionnel », dira-t-elle.

Mais le scandale éclate : **l'acte artistique heurte le sanctuaire de l'œuvre**. Le baiser est devenu une **performance**, l'artiste une **hyper-présence**, et le geste un **acte de transgression** autant que de visibilité.

- Le **baiser de foi** : adressé à Dieu à travers l'image.
- Le **silence d'admiration** : l'œuvre sublime, l'artiste célébré.
- Le **baiser performatif** : qui abîme, mais revendique l'œuvre comme lieu d'action.