

L'HISTOIRE des ARTS

Une place spécifique
dans le nouveau programme de 4^{ème}

Un thème transversal :
les arts, témoins de l'histoire des XVIII^è et XIX^è siècles

Enjeux/finalités

- Préparer les élèves à l'épreuve d'HDA du DNB
- Poursuivre l'approche d'éducation aux arts commencée en 6^{ème}
- Contribuer à la transmission d'histoire culturelle
- Faire acquérir des repères historiques essentiels
- Participer à une éducation au patrimoine
- Acquérir des compétences méthodologiques d'analyse d'œuvres d'art

Problématique à privilégier...

... en lien avec le fil conducteur du programme
d'histoire :

« Ruptures et continuités »

Démarches (1)

- Choisir un itinéraire composé d'au moins une œuvre et/ou un artiste significatif pour chacune des parties du programme
- Ou mettre en perspective des œuvres autour d'une problématique : « Arts, Etats et pouvoir », « Art, espace temps »....
- Travailler conjointement avec les autres disciplines (approche et convergence pluridisciplinaire)

Capacités

- Etape 1 : Identifier la nature de l'œuvre (faire le lien avec le thème)
- Etape 2 : Situer l'œuvre dans le temps et dans son contexte et en expliquer l'intérêt historique (tous les faits dont l'œuvre témoigne, qui ont déterminé l'œuvre)
- Etape 3 : Décrire l'œuvre et en expliquer le sens (sens attribué à l'œuvre, signification voulue à la conception)
- Etape 4 : Distinguer les dimensions artistiques et historiques de l'œuvre d'art

Capacités (2)

- Si un itinéraire est choisi par rapport à un artiste, veiller à montrer les évolutions de ce dernier en rapport avec le contexte de son époque et ses propres choix artistiques et personnels

Un itinéraire autour d'un artiste: Jacques Louis DAVID

La peinture et la vie de *Jacques Louis DAVID* présentent l'intérêt pédagogique de couvrir toute la période qui va de la fin du siècle des Lumières jusqu'à la Restauration. Elles peuvent permettre les développements pédagogiques parmi lesquels on trouvera simultanément un fil conducteur pour le repérage dans la complexité de ces temps et quelques thèmes de l'histoire des arts.

L'histoire des arts comme histoire des styles traduisant le goût d'une époque

Le *Serment des Horaces* dont l'accueil enthousiaste au salon de 1785 le consacre comme représentant majeur d'un nouveau style qui rompt avec les sujets légers des Boucher, Watteau, Chardin ou Fragonard et que l'on appellera plus tard le néo-classicisme. Comme tel, l'artiste marque toute la période. Girodet, Gérard, Gros et Ingres furent parmi ses nombreux élèves.

Les liens des œuvres avec l'esprit du temps

Le *Serment des Horaces* était déjà un manifeste de la peinture morale souhaitée par les philosophes des Lumières (Diderot). C'est toutefois avec *Les licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils* (1789, musée du Louvre), que l'enjeu politique devient évident. L'œuvre exalte le sacrifice des sentiments paternels que Brutus, fondateur de la république romaine, fait à la Cité en ordonnant l'exécution de ses fils conspirateurs contre Rome. Commandé royale des temps lumineux de 1787, elle inquiète des monarchistes qui craignent de la voir comprise comme un discours de civisme au roi Louis XVI invité à être ferme face à son entourage dans le contexte conflictuel de 1789. David transige, gomme quelques aspérités (les têtes des fils de Brutus sur des piques) et, soutenu par une vive campagne de presse, il voit son œuvre accéder puis triompher au Salon.

L'art mis au service de l'engagement politique

Dans l'enthousiasme des premières années de la Révolution, David envisage une immense toile célébrant le Serment du Jeu de Paume (1790). Le projet n'aboutira en 1791 qu'à un dessin (musée du château de Versailles), parce que la souscription lancée pour la financer est insuffisante, mais surtout parce que les événements divisent peu à peu les révolutionnaires et rend caduc le projet de célébration de l'unanimisme initial. Dès 1791 David s'éloigne des modérés dont il était proche (Barnave, Bailly, Condorcet). Il signe la pétition demandant la déchéance du roi qui débouche sur la fusillade du Champs de Mars. Il est élu député de Paris à la Convention, siège à la Montagne et vote la mort du roi. Il peint alors les martyrs de la Révolution (Le pelletier de Saint Fargeau, Bara et surtout *Marat assassiné* (1794, musée de Bruxelles). Il prend alors sa part dans la radicalisation du gouvernement révolutionnaire. Président du club de Jacobins, membre du Comité de sûreté générale, président de la Convention, il fait partie du groupe robespierriste qui met en pratique la Terreur et met en scène le spectacle vivant de la *Fête de l'Etre Suprême* en juin 1794.

L'artiste, son art et les circonstances politiques, jusqu'à la manipulation

Son heureuse absence lors de la séance du 9 thermidor et les soutiens que lui vaut sa renommée artistique lui permettent d'échapper à l'épuration qui frappe les partisans de Robespierre, malgré deux arrestations de quelques mois en 1794 et 1795. Dans ce contexte, *L'enlèvement de Sabines* (1795-1799, musée du Louvre) apparaît comme un hymne opportun à l'unité et à la concorde retrouvées sous le Directoire.

Il se rapproche alors de Bonaparte pour lequel il esquisse un portrait (musée du Louvre) avant de peindre en 1800 le *Bonaparte franchissant le Grand Saint Bernard* (plusieurs versions au musée de la Malmaison). Il devient le « premier peintre » de l'empire en réalisant les œuvres de commandes de l'empereur comme *Le sacre de Napoléon* (1804-1807, musée du Louvre) et *La Distribution des Aigles* (musée du château de Versailles, terminée en 1810). Les deux œuvres présentent la commune et moderne originalité d'avoir été retouchées sur ordre de l'empereur (apparition de Laetitia Bonaparte dans le premier, pourtant absente de la cérémonie, et éviction de Joséphine de Beauharnais dans le second, après sa répudiation).

Eloigné du pouvoir après 1810, David peint *Léonidas aux Thermopyles* qu'il expose en 1814. Mais sa fidélité à Napoléon lors des Cent Jours le vole à la persécution dans laquelle la seconde restauration englobe les anciens régicides. Il quitte la France pour s'installer à Bruxelles où il peint ses dernières œuvres en retrouvant les sujets de la mythologie. Il meurt en 1825, ayant refusé le pardon des Bourbons qui n'auront pas l'élégance d'autoriser le retour de sa dépouille en France.

Vers une modernité de la diffusion de l'art

L'enlèvement de Sabines (1795-1799, musée du Louvre) La présentation de l'œuvre, dans la première exposition payante de l'histoire de la peinture et dans un scandale suscitant l'attention (la nudité et le soupçon sur la moralité des modèles), est un très grand succès qui fait entrer le commerce de l'art dans une modernité d'où il n'est plus sorti.

Capacités et mise en œuvre (option)

- Une pratique rare mais essentielle : le croisement d'œuvres (tableaux ou tableau/texte littéraire...)

« la mise en réseau permet de rapprocher, d'associer, de comparer, d'opposer etc. La confrontation d'objets artistiques révèle beaucoup plus que ne peut le faire l'analyse d'un seul », d'après l'historien Paul Veyne

MISE EN ŒUVRE (exemples)

...une statue...
...dimensions...
...en métal...
*...absence presque totale d'intérêt
d'une telle « identification »*

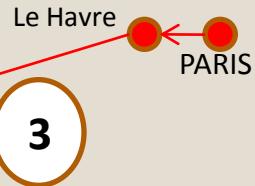
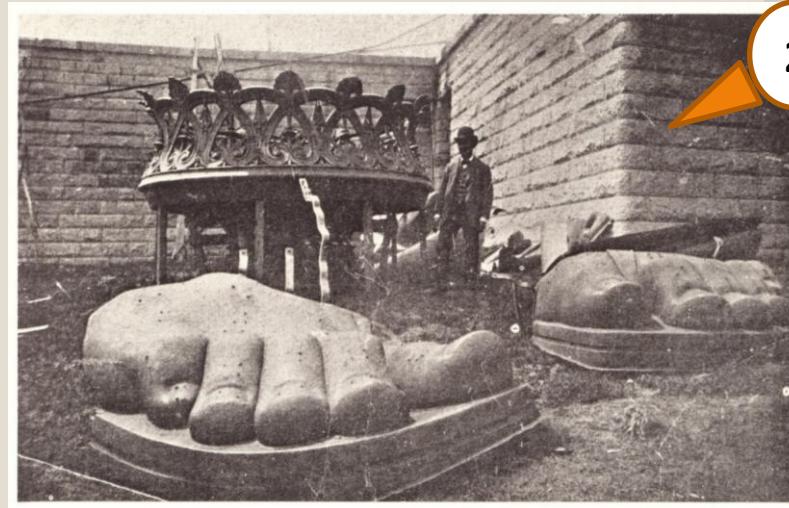
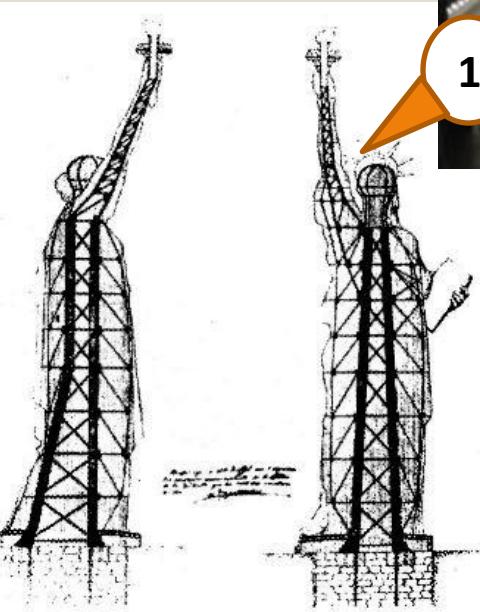


Etape 1 : identifier la nature de l'œuvre



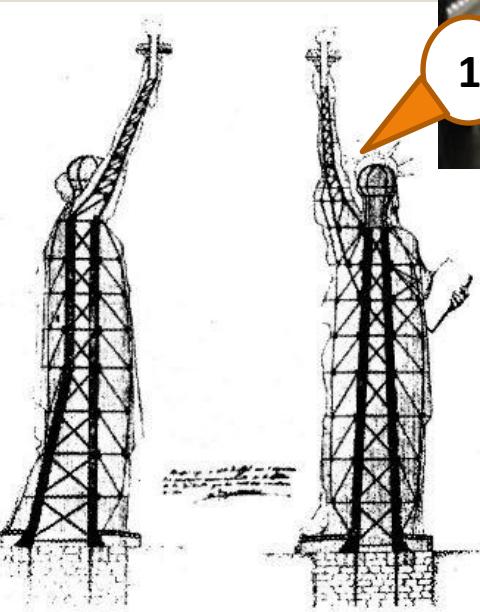
identifier la nature de l'œuvre

La nature de l'œuvre ne présente d'intérêt que si elle est en relation avec la compréhension de l'œuvre.



identifier la nature de l'œuvre

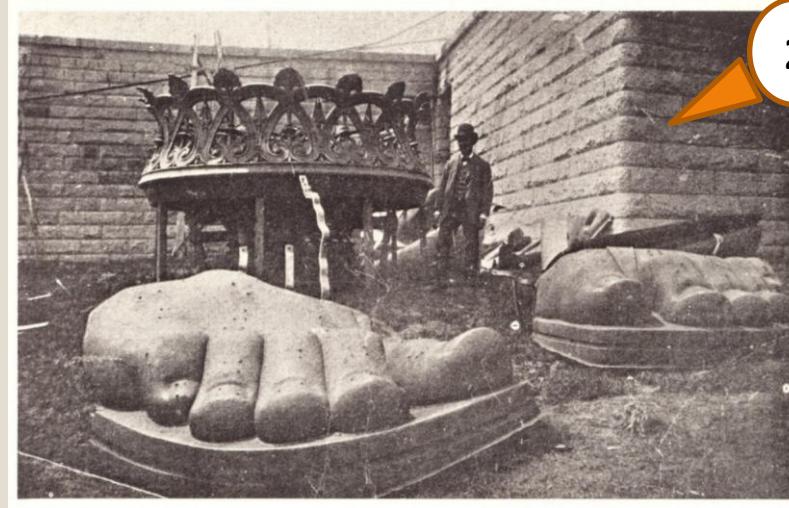
La nature de l'œuvre ne présente d'intérêt que si elle est en relation avec la compréhension de l'œuvre.



1



L'art de l'âge industriel



2



Le Havre → PARIS

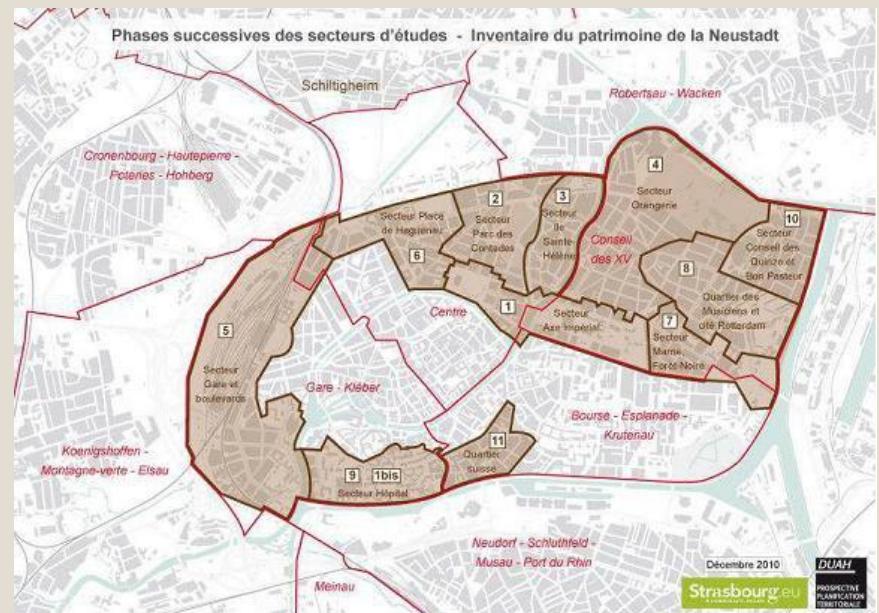
3

NEW-YORK

Etape 2 : Situer l'œuvre dans le temps et dans son contexte et en expliquer l'intérêt historique

- Ne pas se contenter d'accorder une date à une œuvre...
- Mais trier, dans tous les faits historiques qui définissent le contexte, :
 - ceux dont l'œuvre témoigne...
 - ceux qui l'ont plus ou moins déterminée.
- C'est la mise en relation de l'œuvre avec tels ou tels éléments du contexte historique qui est éclairante.

Neustadt : un condensé de l'histoire de l'architecture du XIX-XXè s. (début)



Source : Communauté urbaine de Strasbourg

Neustadt (nouvelle ville)

- Ancien quartier impérial construite entre 1880 et 1918
- Extension planifiée par la ville et les autorités allemandes à la suite de l'annexion de Strasbourg en 1871.
- Deux enjeux majeurs :
 - répondre à un besoin croissant de logements et d'équipements dans ce qui devenait la capitale du Reichsland d'Alsace-Lorraine
 - , et créer une vitrine du savoir-faire allemand en urbanisme et en architecture, à destination de l'étranger et de la population locale, qu'il s'agissait de gagner à la cause germanique.
- Ce quartier est souvent considéré comme le plus grand quartier d'architecture germanique conservé au monde, suite aux bombardements de la IIème Guerre mondiale qui a détruit 95% des centres-villes des grandes villes allemandes et donc toutes leur richesse.

Etape 3 : Décrire l'œuvre et en expliquer le sens (1)

La description de l'œuvre doit concourir pas à la mise en évidence de sens et de significations.

Il ne sert à rien de lire les « lignes de force » d'une peinture si l'on n'en fait pas quelque chose, si l'on n'en tire pas un raisonnement permettant de comprendre son intention ou sa signification pour son auteur, son commanditaire ou le public à qui elle est destinée.

Le *Tres de mayo* de Francisco GOYA (1814),
Une structure symétrique.

Au centre du tableau ; elle place les baïonnettes, l'expression du désespoir et une église. elle confronte la ligne rigide et géométrique du peloton d'exécution au groupe désordonné des victimes en opposant ici les couleurs froides et grises, les têtes baissées sur les crosses, les visages invisibles et là, la lumière des couleurs chaudes, la volonté d'expression des bras plus ouverts que levés et des visages expressifs et tendus...



Etape 3 : Décrire l'œuvre et en expliquer le sens (2)

Le *Tres de mayo* de Francisco GOYA (1814),

Cette description n'aide que si elle ouvre sur une interprétation qui oppose l'humanité à la violence, la liberté à l'oppression et la lumière à la nuit.

Rien de nationaliste dans cette œuvre du début du siècle des nations qui ne montre aucun symbole national, mais **plutôt le message humaniste des Lumières auquel Goya adhérait**. C'est d'ailleurs ce sentiment qui le fit d'abord plutôt pencher du côté de la modernité incarnée par Napoléon et Joseph en 1808, avant que ne l'en sépare l'horreur du conflit (*Les désastres de la guerre*, 1810) et que la réaction engagée par Ferdinand VII ne l'oblige à se dédouaner habilement de la possible accusation d'avoir été un *afrancesado*, six ans plus tôt, par le Dos et le Tres de Mayo.



Etape 4 : Distinguer les dimensions artistiques et historiques de l'œuvre d'art (1)

Les œuvres d'art ne sont pas seulement « d'époque ». Conçues dans un contexte précis qui a engendré leur intention initiale, elles poursuivent leur histoire tant qu'elles ont un public.

Or les contextes dans lesquels elles sont reçues par ces publics successifs changent. Les contextes culturels successifs de leur réception, notamment esthétiques, idéologiques, politiques, philosophiques et éthiques ont changé selon les rythmes de l'histoire.

La presque totalité des œuvres des musées n'ont pas été conçues pour la fonction culturelle de masse qui est devenu leur sort contemporain.

A titre d'exemple, des textes de Voltaire parmi les plus critiques pour les mythes fondateurs des trois monothéismes ont triomphé au théâtre dans les années quatre-vingt du siècle dernier tant ils étaient reçus par le public comme l'expression d'un esprit libre. Ils seraient aujourd'hui pourvu d'un « sens » bien différent par d'autres publics, par les militants de tel ou tel engagement spirituel ou politique et par les représentants d'institutions liées par la contrainte du « politiquement correct ».



Etape 4 : Distinguer les dimensions artistiques et historiques de l'œuvre d'art (2)

Il faut penser ensuite que ce « sens » n'est pas dans l'œuvre, ni celui de l'œuvre. Il est attribué à l'œuvre par ceux qui la rencontrent. Ce pourquoi il est changeant, relatif aux personnes, à leur culture et au contexte dans lequel elles vivent.

Construit par le sujet spectateur de l'œuvre, il est fondamentalement marqué par une subjectivité que l'on mesure mieux si l'on observe que ce n'est certainement pas le sort des Hellènes qui émeut en premier les adolescents découvrant *La Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi* de Eugène Delacroix (1826, Bordeaux, musée des Beaux-arts).

Un projet pédagogique d'histoire des arts, même s'il tire opportunément de la subjectivité du sens la force d'un puissant levier pour faire entrer des enfants en relation avec les œuvres d'art, ne saurait en rester là. Car, même pourvue de multiples sens par la diversité des publics et des siècles, l'œuvre d'art n'en a pas moins une signification objective, dans son temps et de par les intentions de ses auteurs et commanditaires.

Passer du sens à la signification est au fondement du projet de l'enseignement de l'histoire. A titre d'exemple, on songera à *la Place de la Concorde* qui, de sa conception initiale pour comme place royale pour Louis XV et par Ange-Jacques GABRIEL (1754-1763) jusqu'à la célébration du bicentenaire de la Révolution en 1989 illustre cette durée des œuvres dans les mutations des sens et des significations induites par la succession des contextes historiques.

Etape 4 : Distinguer les dimensions artistiques et historiques de l'œuvre d'art (3)

La *Place de la Concorde* est un bon exemple des avatars du sens et de la signification des œuvres d'art

Sous le nom de place Louis XV, elle est d'abord l'une des places royales du XVIII^e siècle qui, servant d'écrin à une statue équestre du roi, manifestent la présence royale dans les villes du royaume comme Rouen, Bordeaux, Nantes ou Montpellier. A partir de 1754, l'architecte *Jacques Ange GABRIEL* conçoit la place octogonale et largement ouverte sur deux axes cardinaux, autour du lieu destinée à la *statue de Louis XV* qui est commandée depuis 1748 au sculpteur *BOUCHARDON* et inaugurée en 1763. Les façades des deux hôtels nord sont achevées en 1775 (notamment par *SOUFFLOT*) sur des dessins de Gabriel. La statue, détruite sous la Révolution, est connue par des dessins et des modèles réduits en bronze (musée du Louvre) qui indiquent que, rompant avec la tradition baroque, elle s'inscrit dans le courant de retour au classicisme antique.

Le 10 août 1792, Louis XVI et la famille royale quittent le château des Tuileries en traversant le jardin pour se réfugier auprès de l'Assemblée législative qui siège dans la salle du manège, à deux pas de la place Louis. La déchéance du roi est prononcée dans la soirée. La statue de Luis XV renversée le lendemain. La place prend peu après le nom de *Place de la Révolution*. Louis XVI est guillotiné sur la place le 21 janvier 1793. Une effigie de la liberté remplace la statue royale détruite et pendant une année, elle est lieu des exécutions ordonnées par le gouvernement révolutionnaire. Marie-Antoinette, les Girondins, Danton puis Robespierre et ses partisans y sont exécutés.

Pour neutraliser ces souvenirs, les Thermidoriens et le Directoire la rebaptisent *Place de la Concorde* et le Premier Consul fait retirer l'effigie de la Liberté en 1800. C'est dans cette période que les chevaux de Guillaume COUSTOU sont ramenés de Marly pour en compléter la décoration (1795). Les Bourbons restaurés et surtout les ultras veulent en faire le lieu de la commémoration d'un roi-martyr en la nommant *Place Louis XVI*. La Révolution de 1830 interrompt un projet architectural de chapelle expiatoire. Louis-Philippe qui souhaite clore le combat symbolique au profit de sa branche dynastique lui rend le nom de *Place de la Concorde* et choisi un monument politiquement neutre pour orner son centre en y faisant en 1836 dresser l'un des obélisques de Louxor offert par Méhémet-Ali cinq ans auparavant. Il fait adjoindre les statues allégoriques des grandes villes françaises (Lille, Strasbourg, Lyon, Marseille, Bordeaux, Nantes, Brest et Rouen) qui symbolisent l'unité du territoire autour de Paris. L'ancienne place royale puis place des exécutions révolutionnaire est alors devenue l'expression politique du sentiment national que rend sensible à tous les regards le drap noir qui voile de la Statue de Strasbourg de 1871 à 1918.

Etape 4 : Distinguer les dimensions artistiques et historiques de l'œuvre d'art (4)

Que ce soit dans le cadre de son programme ou dans celui d'un projet pluridisciplinaire, le professeur d'histoire doit aussi prendre en charge la dimension sensible et esthétique des œuvres et la construction du goût des élèves.

Cette dimension est complexe parce qu'elle relève de la relation intime du sujet et de l'œuvre. Elle fait partie du domaine du sens, celui du ressenti et des émotions qui, entre le déferlement de l'exaltation et la plénitude de l'apaisement, font naître **le sentiment du beau** ou qui, entre l'indignation et l'adhésion, font naître **le sentiment d'implication**.

Cette relation ne va pas de soi, notamment quand la distance culturelle entre l'œuvre et son public est forte au point de ne susciter ici ou là que la désinvolture ou l'hébétude. Elle doit alors être construite par un acte pédagogique et notamment par la verbalisation qui amène les élèves à exprimer ce qu'ils ressentent, à chercher pourquoi ils ressentent cela et à mesurer en quoi la construction de la signification a pu enrichir leur relation sensible à l'œuvre d'art.

C'est dans ce dévoilement que va se réaliser la découverte du talent de l'artiste et, parfois, de son génie.

Pièges à éviter

- L'itinéraire suivi doit être chronologique
- Privilégier des approches uniques
- Ne pas intégrer l'œuvre comme un objet propre de la connaissance historique (éviter l'instrumentalisation)
- Ne pas évoquer la vision singulière et subjective de l'œuvre (critique du document)