**Littérature et art**

**🡪Synthèse de la relation entre histoire et art : relation qui change selon les âges et les siècles**.

**- L’art poétique**, (Ut pictura Poesis) Horace envisage déjà des analogies entre art et littérature qui font débat, c’est le point de départ.

**- Selon les chercheurs, la relation entre littérature et art** : le domaine s’est développée ces 30 dernières années (littérature comparée…). Depuis des années, un certain nombre de termes et de concepts se sont développés : interdisciplinarité (plus de disciplines de recherche des sciences humaines) et intermédialité (médias différents entre littérature et art), ainsi que les disciplines de sémiologie et de sémiotique (signes et perception des signes).

**L’évolution de cette approche**: on en parle depuis environ un siècle. 1917 : Oskar Walzel a créé une branche de la critique littéraire en parlant « d’éclaircissement mutuel des arts. » C’est un acte fondateur de ces recherches, ce domaine a longtemps été considéré avec méfiance, la question est de savoir si cette approche était sérieux ou non, car elle exige des compétences d’analyses dans plusieurs domaines.

**Il faut éviter la confusion** : on ne parle pas de littérature construire comme un art, mais des rapports. Si l’écrivain déclare s’être inspiré d’autres moyens d’expressions, il fait part d’une démarche particulière qui sera attestée par sa production. Exemple : Proust qui a déclaré que son cycle est inspiré par l’architecture des cathédrales, qu’il l’a construit selon leurs architecture. **Mais attention aux généralisations, tout écrivain ne s’inspire pas forcément d’autres domaines de l’art.**

**19ème:** Un Baudelaire ou un Hoffmann ont bien défendu l’idée que les sons, les couleurs et les paroles pouvaient se répondre, même **si Baudelaire**, dans un salon en 1848, **appelle à la prudence devant la volonté de trouver à tout prix des analogies dans les arts**. Il repère **le danger d’amener à des bévues**, (on trouve des réticences plus ou moins virulentes avant eux  et après eux : Paul Valéry : Pièces sur l’art : « l’horreur sauvé qu’un peintre comme Véga professe pour les littéraires. » Ou encore l’avertissement de la Bruyère dans les caractères.)

**Il y a des dénominations (classique, baroque…) qui s’emploient pour différents arts mais s’entendent-ils de la même manière ?** Un même courant, dans différents pays, ne se produit pas aussi en même temps.

**Clikso**n : Il évoque l’origine de l’étude entre littérature et art avec les comparatistes américains, en 1960. L’idée est reprise par Wellek et Warren, la théorie littéraire : il s’agit d’un schéma complexe de rapports dialectiques qui fonctionnent d’un art vers l’autre**. Les différents arts ont leur évolution propre avec une structure différente.** C’est une longue histoire marquée par une lutte pour la suprématie, la reconnaissance par le public et pour l’autonomie, (malgré les points communs, chaque art est individuel.)

**Les théoriciens Allemands** (Schlegel) de l’époque romantique croient à l’union des arts sous l’égide de la musique. Tout peut se muer en tout, mais la suprématie est accordée à la musique.

**En France, même époque, Brunetière** : tenant d’un classicisme rationaliste qui insiste sur l’autonomie des arts.

Il y a aussi toute une tradition de romans de peintres, dans lesquels la peinture entre dans la fiction (Balzac, Zola…), qui thématisent l’art et la création artistique.

**Aujourd’hui :** Si l’idée de l’autonomie des arts a permis leur développement on assiste plutôt à une collaboration entre eux, un artiste pratique souvent plusieurs arts : transdisciplinarité.

**🡪L’intermédialité** : outre l’intérêt sur la relation, on est dans un moment où les lettres s’ouvrent à la **transdisciplinarité.** C’est un terme qui se développe début des années 80, avec le professeur Müller qui vient d’études littéraires. (**Médium** : c’est un « dispositif véhiculaire » : une forme, technique de représentation et de transmission. (Peinture, TV, expo…)) L’intérêt est de pouvoir désigner qu’une œuvre entretient des relations avec d‘autres médias, d’autres arts. Donne un nom aux relations d’échanges. C’est un terme qui se situe dans une chaîne théorique qui consiste à ouvrir le texte, à le désenclaver de sa qualité.

**Intertextualité :** La notion développée par Julia Kristeva : tout texte a rapport avec d’autres textes, il n’est jamais seul.

**Inter discursivité :** Tout texte a aussi à faire avec d’autres discours (du pouvoir, médecine, droit…) La littérature est une modalité du discours qui va entrer en concurrence, en échange avec les autres. Logique littéraire de désatomisation du texte.

Si la notion d’intermédialité est récente, elle n’est pas contemporaine. Tout art a toujours été « intermédialitaire. »

**Mono-médial** : un texte n’est fait que de texte. Il n’est fait que d’un média, mais est en relation avec d’autres.

**Bi-médial** : Texte fait de deux médias : ex roman photo.

**Pluri-médial :** plus de deux médias : ex l’opéra.

Eric Méchoulan, revue intermédialité (en ligne). Dick Higgins « intermédium », an 60 : pour désigner la plurimédialité. Il va citer la performance, la poésie visuelle et l’exposition.

**L’exposition comme intermédia :** c’est un phénomène, une manifestation culturelle complexe, savante, qui regroupe, rassemble, donne à voir une gamme d’objets divers, augmente la visibilité qu’on veut donner aux choses. C’est une manière de montrer (musé, galerie, salon…) Un art tout court, un langage où on fait œuvre par la juxtaposition d’œuvres.

**Texte : A. Dumas fils :** **La Dame aux camélias :** roman qui s’ouvre par une exposition vente, une exposition en texte. C’est une scène d’exposition, et le visiteur, guidé par le narrateur. Elle est caractérisée par le parcours, (on est attiré par une affiche et on va suivre la profession, le récit est organisé et spécialisé, le propre de l’expo est la déambulation.), la déambulation, publicisation de l’espace privé, et l’inventaire, la description des choses.

Cela pose une question simple : et si l'exposition était un genre ?

L'exposition est marquée par le caractère public des événements. Avant, l'accès était limité à certaine personne pour certains endroits. La curiosité a changée, on passe de la curiosité des savants avec les cabinets des curiosités à une simple visite d'un intérieur d'une femme entretenue à la manière d'un cabinet de curiosités.

**🡪16e/17e**: « ut pictura (image) Poesis (littérature) : Horace dans épître aux Pisons ou l’art poétique. La formule signifie : « il en va de la poésie comme une peinture. **» Le texte d’Horace n’est pas normatif, la poésie ne doit pas être comme une peinture, c’est seulement un fait possible.** Dans le monde antique la culture est liée à la mimesis, l’imitation.

Ut : comme. Dans la formule, la peinture est le paradigme, l’exemplaire, le modèle, la valeur de représentation du réel.

**Du 16e au 17e la représentation de cette formule se modifie,** elle refait surface dans les textes sur l’art et est emblématique de la relation littérature et art à l’époque.

**Deux choses changent à l’époque :** **- le verbe prime sur l’image.** La peinture ne sert pas de modèle, c’est la littérature qui va imposer son modèle aux autres. L’orateur prime sur le peintre, avec les règles de composition du discours.

**- La codification va être beaucoup plus rigoureuse,** on va faire une relecture normative d’Horace, la peinture doit être comme la poésie. Adage qui va peser sur le monde des arts. (Plutarque Simonide : « Pictura lopuens muta poesis » : peinture parlante poésie muette. Chiasme qui montre l’interrelation entre les arts.)

**Les arts ont accepté ce régime ; au 14e le peintre ne fait pas partie du savoir haut mais manuel, ils sont artisans**, dans des corporations, on a changé progressivement le statut du peintre pour qu’il soit considéré comme un art libéral. Pour ça on fait de la théorie de la peinture. (Alberti : de pictura et de re aedificaturia : traité encore lu et enseigné dans certaines écoles d’architectures.) Des peintres vont revendiquer la capacité intellectuelle de la peinture (Michel-Ange, Léonard de Vinci)

**Renaissance : on passe d’une vision théologique à une vision oculaire** : changement de perspective avec une géométrisation du monde. La peinture est « casa mentale », une chose dans l’esprit. Des historiens vont s’y atteler, (Vasari, Vies (de peintures illustres) en 1550.) pour avoir une légitimité total les peintres vont accepter de suivre les règles de la littérature et y être comparés. Motif de L'Annonciation : représenter l'indicible, capacité des peintres à peindre une parole sacrée. Le visible et le dicible se touchent. La capacité métaphysique de la peinture est au plus haut point. Léonard de Vinci : la peinture est « cosa mentale », une chose de l'esprit.

**Le premier grand historien de la peinture est Vasari** qui publie un recueil Vies de peintres, où il écrit la vie des plus grands peintres. On reprend toutes les grandes figures de la Renaissance italienne. Pour avoir la légitimité totale pour passer aux arts libéraux, les peintres vont se ranger au régime littéraire.

**« Cinéma d'auteur » stratégie où l'on se sert d'un art pour en légitimer un autre.** La conséquence de la formule d'Horace va engendrer un système des arts qui va se codifier et qui va faire voir aux peintres leur art modifié, organisé sur le modèle littéraire. Les artistes vont être obligés à respecter certains aspects :

**\_ le peintre doit être érudit** (« pictor doctus »), doit avoir la connaissance des lettres car la peinture doit emprunter son sujet aux textes (pour les grands genres). La source picturale est d'origine littéraire. Les peintres vont aussi emprunter aux textes de l'Antiquité. Peinture d'histoire biblique, antique, grands hommes de la modernité.

**\_ « inventio » est codifiée.** **C'est le moment où l'on choisit son sujet : inventio littéraire**. Il faut peindre avec le respect des scènes tirées du textes, notamment si ce sont des scènes tirées d'un texte sacré. **Nicolas Poussin est le grand peintre du 17ème.** Il va aller puiser la source de ses peintures dans la littérature antique et biblique. Le texte a un poids sur la représentation picturale. **La hiérarchie des genres picturaux vont être alignés à la hiérarchie des genres littéraires.** Les genres d'observations sont au bas de la hiérarchie (portraits et natures mortes). On va retrouver des figures de styles dans la peinture. Certains théoriciens vont chercher les formes de discours dans la peinture. La peinture est comme la rhétorique. Le système des arts visuels se trouve sous le modèle des régimes littéraires.

**Chaque académie essaie de prouver la supériorité de son art sur un autre.** Création de l'académie royale de peinture en **1648** : des peintres dont Charles le Brun, s'organisent pour créer une académie de peinture sur le modèle de l'académie française de littérature. Enseignement des arts : lutte très forte entre les académies et les corporations de peintres. Les conceptions de la peinture s'opposent. C'est en **1665** que Colbert, ministre de Louis XIV, va augmenter le pouvoir de l'académie royale de peinture en lui donnant le monopole de l'enseignement. On va retrouver les mêmes grandes missions que l'académie française : enseignement et régulation/codification/hiérarchisation des arts. L'académie de peinture est légitimée par l'État pour légitimé l' « ut pictura poesis ». Le premier salon est réservé aux académiciens et est restreint. On va essayer de publiciser l'académie en exposant les œuvres en plein air devant le palais royal. **C'est en 1737 que les salons s'ouvriront largement au public mais en étant toujours contrôlés par les académiciens.**

**Poussin « L'inspiration du poète » 1629-1630 :** on voit une scène littéraire complètement mythique où Virgile reçoit l'inspiration du dieu Apollon entouré de ses muses (début de l'Énéide). C'est l'un des emblèmes de l'art du 17ème. C'est le grand mythe poétique de la parole inspirée du poète. Le peintre choisi volontairement un sujet qui est tiré d'un texte antique et qui fait la représentation de ce moment mythique de l'inspiration du poète. Cela nous la capacité de la peinture de peindre la communication qui se fait entre le dieu et le poète. La peinture s'installe dans l'ordre du dire et non l'ordre du voir. C'est une célébration de la peinture car cette dernière à la capacité de dire aussi l'inspiration de la peinture. Capacité de la peinture à dire et à montrer l'indicible de l'inspiration (doigts de Virgile et d'Apollon qui se touchent presque et cela renvoie au tableau de Michel-Ange de la création de l'Homme).

Le Bernin « Apollon et Daphnée » 1621 : sculpture. Le sculpteur prend aussi son sujet dans la source littéraire et est emprunté aux Métamorphoses. C'est un défi terrible pour le sculpteur de peindre le mouvement. Lorsque l'on tourne autour de la sculpture, on peut voir la métamorphose de Daphnée en laurier. Capacité de mettre de la temporalité dans l'art figé de la sculpture.

La comparaison ut pictura poesis est un outil formidable pour le peintre : on passe celui qui fait à celui qui pense.

Ut pictura doxens : la doxa, codification de la peinture avec des règles très strictes :

« pictor doctus » : le peintre savant, emprunté au texte, au dogme littéraire.

L’Ovide : « réservoir visuel du peintre du 16e t 17e.

17e: règle de Nicolas Poroim : « pictor doches » : il puise dans l’histoire religieuse : exégèse tableaux.

Dans ce sujet des arts, la hiérarchie des œuvres picturale va être indexé sur la hiérarchie des genres littéraires tels que l’épopée et la tragédie : peinture historique, peinture du genre : pastorale, scène comique. On essaie même de trouve des figures de style dans la peinture.

« Ut rhétorica pictura » : Jacqueline Lichtenstein : comparaison entre les artistes possibles avec leurs communs. Comparaison entre les arts, analogie, rivalité entre les arts avec la question de l’excellence.

1648 : création de l’académie royale de peintres sur le modèle de l’académie des arts. Elle essaie d’obtenir l’enseignement des arts. Lutte entre les comparaisons des peintres, l’enseignement est technique.

1665 : Colbert, ministre, augmente le pouvoir de l’académie royale de la peinture. Elle va avoir le monopole de l’enseignement, axe d’apprentissage similaire à l’académie des lettres.

Emergence des salons dont l’expression est réservée aux artistes :

1665 : 1er salon réservé aux académiciens.

1673 : 1er exposé en plein air.

1699 : 1er salon dans le carré du Louvre, appartements royaux.

1737 : le salon s’ouvre au public sous contrôle des académiciens.

Poussin : « l’inspiration du poète », 1629/1630.

🡪**La longévité de la pensée analogique peut s’expliquer selon le contexte,** l’héritage gréco-latin. Leurs traités ne concernaient pas la peinture mais la littérature, la poésie. Les théoriciens de la renaissance empruntent des concepts de la rhétorique pour les appliquer à la peinture. **Des critiques, ex Larue, reprochent à la renaissance d’avoir inversé la citation d’Horace, cette formule ne se contente pas de modifie l’image de la peinture, elle lui impose les critères de la poésie.** Les interprètes attribuent donc à la peinture une finalité narrative : raconte quelque chose. On met en valeur la peinture d’histoire qui a pour sujet des grands évènements de l’histoire. **Dans l’histoire de l’art la peinture d’histoire a longtemps été considérée comme le genre le plus noble de la peinture**.

**Cette analogie a perduré aussi pour l’architecture** : F. Boffrand, 1745, le livre d’architecture, en latin et en français il expose les principes de l’architecture, les principes de l’art poétique : « la peinture, la sculpture et la poésie sont sœurs. » Il se réfère à Horace pour traiter de cette idée.

**Très tôt des réserves se sont manifestées quant à cette analogie**. Dans le robert un article sur art et littérature (écrit par Lichtenstein), qui les manifestaient, et ce dès la renaissance. Léonard de Vinci, dans le cadre de Parangonne, établi un parallèle entre les arts mais préfère qualifier la poésie de peinture aveugle plutôt que parlante, essaie de maintenir une égalité tout en maintenant les différences. « La peinture est une poésie muette, et la poésie est une peinture aveugle. L’un et l’autre tendent à l’imitation de la nature selon leurs moyens. »

**Mais cette distinction s’efface vite et il faudra attendre Lessing. Le 1er à développer cette critique est Lessing (1728-1781), Laocoon**. Il insiste sur les limites et différences qui séparent les arts. 1ère publication en 1788, 1ère traduction française en 1802. **Marque un tournant important, on passe de la poétique à l’esthétique propre de chacun des arts.**

**Lessing :** représentant des lumières. Pasteur qui étudie d’abord la théologie avant de découvrir la littérature, l’art, et de s’installer à Berlin où il sera sous l’influence de Voltaire. Il devient un défenseur des concepts de raison, tolérance et humanité. Son œuvre est très hétéroclite, pièces les plus connues sont des drames bourgeois. Il a entreprit un renouveau du théâtre Allemand, très classique, épigones du 17e français, il estime que ces règles sont trop artificielles et introduit le drame bourgeois qui ne les respectent pas. **Il est considéré comme l’un des premiers intellectuels à vivre librement de sa plume, sans avoir besoin de la cour et des mécènes.** Nathan le sage, 1779 : plaidoyer pour la tolérance entre les religions et écrit théorique sur le théâtre.

Il s’est beaucoup consacré aux réflexions esthétiques et à définir les genres. Définition des genres poétique : le critère principal du classement était l’effet que doit produire chaque genre sur le spectateur. 1959 : il écrit des traités sur la fable dans lesquels il estime que ce genre ne se distingue que par son côté didactique. Il en déduit qu’elles doivent donc être brèves. Il vise la concision en évitant toute ornementation.

**Son texte le plus important est le Laocoon, 1766** : Il tente de préciser la frontière entre poésie et peinture. Si la poésie se déroule dans le temps et représente une action, la peinture doit représenter des objets saisis dans l’instant. Il déduit que la peinture doit se cantonner à la beauté corporelle et éviter l’excès de passion qui serait préjudiciable à la perfection plastique. La poésie doit éviter d’être trop descriptive mais doit représenter l’intensité des sentiments. Il prend le personnage antique du Laocoon comme exemple, avec sa sculpture qui ne crie pas alors que Virgile, dans son poème, exprime sa douleur.

**Laocoon :** prêtre troyen d’Apollon opposé à l’entrée du cheval de Troyes dans la ville : il propose de le brûler (le classicisme Allemand est situé à un demi-siècle de décalage avec la France). Winckelmann, contemporain de Goethe et théoricien du classicisme est aussi adepte de la pensée analogique dont Lessing polémique. Pour Lessing la sculpture n’est pas repoussante.

**Texte chapitre 3** : nécessité de l’instant unique ? Il réfléchit sur la particularité de chacune des formes artistiques et analyse les libertés et les contraintes de chacun de ces arts. Pour Lessing : un texte littéraire est une succession d’actions, une expression, une succession du temps.

**Chapitre 16 :** Il arrive au noyau de sa démonstration à peu près au milieu de son livre ; énonciation de sa thèse : c’est le point de départ de la polémique puis l’aspect pédagogique. Peinture : juxtaposition, littérature : successivité. Lessing n’admet aucun raccourcit, peinture est dans l’instant alors que la poésie est dans l’action. Pendant longtemps l’action sera le critère pour désigner une œuvre littéraire.

**Conclusion :** Anne Laure : « de ut pictura poesis à la fusion romantique des arts », dans la synthèse des arts ; **cet article montre que l’essentiel d’une œuvre d’art est le rapport d’adéquation entre ce qui est représenté** (le fond), **et la manière** (la forme). Chaque art à son but, ses moyens, ses effets et ses supports, ce qui réussira dans la pratique d’un art peut échouer dans un autre. On crie mieux et plus fort par écrit qu’en statuaire. La poésie peut se permettre des excès alors que la peinture doit être plus soft. La manière à une conséquence sur l’œuvre elle-même et à la réception. Du point de vue matériel à partir de Lessing, l’œuvre d’art n’est plus considérée comme une copie du réel mais comme un espace autonome. L’œuvre en elle-même trouve les lois de son propre fonctionnement. On porte une attention plus grande au médium, à la fabrication matérielle de l’ouvrage. La faculté de juger l’esthétique dépend de la faculté de repérer les moyens mis en œuvre par l’artiste.

**A postériori du Laocoon :** Il montre que la concordance des arts mène à une impasse pour la création artistique et la critique. En montrant leurs différences et spécificités, en délimitant leurs frontières, Lessing rend possible la collaboration entre diverses formes artistiques. Il introduit le terme majeur de la modernité postromantique.

**🡪19e: Avec la musique.**

Wagner et son idée de l'œuvre d'art totale, et à travers un texte de Charles Baudelaire écrit sur W.

**Une délimitation entre les arts n'empêche par une collaboration entre les arts**. Schlegel: les arts peuvent se retrouver dans un ensemble, sous la houlette de la musique pour les romantiques Allemands.

**Wagner:** Ce compositeur a vécu de 1813 à 1883. Il forge ce concept et essaie de le mettre en pratique, notamment en faisant construire à Bayreuth une grande maison d'opéra**. L’idée est ue synthèse des arts à l'intérieur d'une seule œuvre, pour W l'opéra.** (Danse, musique, chant, décors, sculpture...) W renoue avec une recherche de l'unité et de la transcendance. Il s'agit d'une conception, idéaliste, mystique et spirituelle de l'art. Il essaie aussi retrouver les aspects bibliques de l'art, leur dimension sacrée et la dimension que l'art avait au Moyen Age (théâtre de mystère).

**L'influence de W s"exerce en France à partir de 1860:** il donne trois concerts à Paris: (Tannhauser). Cette ouverture est un échec par rapport au public, il est sifflé: sans doute à cause de l'attente car la musique ne correspond pas aux goûts du clinquant, ostentation du second empire. Le public est peu enclin à l'émotion et préfère le superficiel. Mais en 1861 il fait tout de même monter l'ensemble de cet opéra qui provoque un scandal. Un critique, Baudelaire, condamné à cause des Fleurs du Mal.

**Texte de Baudelaire: seul texte critique musical. (1861)**

Il montre la grande clairvoyance critique de B qui a percu toutes les ressources de cette conception et création artistique qui rejoint celle qu'à B de l'oeuvre, La musique de W agit sur B comme une révélation, une confirmation de son propre système poétique, caractérisé par l'idée des correspondances. Deuxième paragraphe. Il parle de coïncidences. B distingue deux axes, l'axe vertical des correspondances qui oriente l'homme vers dieu, et l'axe horizontal qui fait communiquer les hommes entre eux.

**Deuxième section:** W prend comme point de départ la grecque ancienne et les tragédies classiques. B cite et analyse une lettre écrite par W a Hector Berlioz. Ce concept d'oeuvre d'art total remonte à l'antiquité grecque, c'est par l'alliance de tous les arts que provient la puissance exercée par le théâtre sur le public. Dit que ça le conduit à étudier les rapports des différents arts entre eux, et donc aussi la musique et la poésie. Acollaboration ne supprime pas l'autonomie de chacun de ces arts. Cette idée n'est pas une régression par rapport aux thèses de Lessing, n'est pas en contradiction mais les complète.

**Troisième colonne:** B insiste sur le fait que l'artiste a aussi le droit d'être critique, théoricien.Il estime qu'il n'y a pas d'incimpatibilité, tous les grands poèts deviennent fatalement des critiques.(Wilde, Pater, Ruskin.)

**Rappels méthodologiques:**

**🡪Il y a des âges de relations entre les arts.**

**Au 18e le système des arts institué du 17e se fissure** car il pèse trop lourdement sur l'activité des peintres, parce qu'au cours du 18e d'autres nations revendiquent de ne pas vivre sous le modèle du clacissime français. On enregistre une sorte de déconstruction théorique de l'ut pictura poesis: Lessing emet les arts à l'intérieur de leurs frontières, il territorialise les arts qui étaient pensés dans une grande analogie commune. Le Laocoom attaque le « ut », au principe de l'analogie pour séparer les arts. Ce qui aura des conséquences importantes au 19e siècle.

**🡪Ce qui est important est la question qui se pose après Lessing: les arts n'ont pas arrêté de collaborer, de s'entre parler.** Cette relation n'est pas moins vivante mais se fait selon d'autres modalités, dans un espace de réflexion qui a changé. Comment les arts peuvent-ils continuer à se parler dans la séparation?

**- La déhiérarchisation des arts:** On passe à une constellation de conception esthétique de la relation avec les arts, grâce à deux phénomènes: en 1840 le nombre des arts était à peu près fixé. Le XIXème a cependant enregistré la venue de deux nouveaux arts techniques: **la photographie et le cinéma: perturbation très forte du système de l'art**. La photo est à la fois une pratique courante, elle devient l'une des grandes fabrique de l'image, mais il va aussi falloir bcp de temps pour qu'elle soit reconnue comme un art à part entière.

**Elle va faire bouger les choses et les conceptions car elle va devenir l'une des grandes fabriques de l'image, qui était la peinture jusqu'au XVIIèm**e (journaux, photos de famille...) c'est un moyen de représentation nouveau qui va bousculer le monde de la peinture car elle introduit une exactitude du voir, du regard. (se manifeste un désir exacte de voir dans les années 1940 auquel répond la photo). La photo, si on lui conteste d'abord le statut d'art, servir d'auxilliaire aux peintres selon Baudelaire. Si la peinture est reléguée à l'arrière plan et que les photographes fabriquent l'image, la peinture peut alors explorer d'autres voies que la représentation du réel. On n'aurait pu avoir la peinture abstraite si le terrain du réel n'était accaparé par la peinture.

**Ce trouble dans la hiérarchie va tout bousculer.**

Ce mouvement par lequel la peinture se libère de la mimésis se retrouve dans la relation entre littérature et photographie.

Chez Breton, dans Nadja, la photographie lui permet de se passer de la description. L'idée que la photo libère aussi l'écriture du réalisme se retrouve également chez Paul Valéry.

**Le cinéma poursuit cette évolution, il répond à un désir de voir en mouvement**. Cependant il va très tôt intervenir et être marqué comme le lieu du divertissement. Il va être aussi très tôt accompagné d'écrits théoriques dès le début du XXème. (Eisenstein.) **Le cinéma va incarner l'art le plus moderne** (mécanique, électricité, prestige de la salle...) qui va attirer les écrivains et les pousser à incarner cette modernité. Il va être très tôt légitimé comme le 7ème art. **C'est un bouleversement des arts arts qui doivent se réassembler autour de lui.**

**On assiste a une véritable perturbation, qui est une véritable constante au XXème.** C'est une sorte de chantier permanent. Il y a quinze ans le cinéma était l'art majeur alors qu'il est inquiété aujourd'hui. **Cette hiérarhie peut sans cesse se modifier entre art majeur/mineur, bas/haut. C'est une question de mentalité.** Il faut sans cesse rebrasser les éléments. Autre exemple: années 60, le pop art américain , avec Warrol : met au format de la peinture les personnages de la BD. il fait rentrer des motifs mass médias. Roy Lichenstein : il fait de la peinture avec des comics.

- **Antagonisme et déterrioralisation. Deux mouvements de fond qui se chevauchent:**

**Tendance à l'autonomie de chacun**, on va exlorer sa propre spécificité, on se concentre sur soi-même. Chaque art se concentre sur lui-même, c'est le modernisme.

**1- Il y a une tendance inverse qui est le mélange, le passage des frontières, le cross-over**. L'autonomie des arts remonte à Lessing. Un des points d'orgue de cette tendance est ce qu'on appelle le modernisme. Il va retrouver dans les 50's un autre théoricien, Greenberg. C'est un critique d'art américain qui va défendre une conception moderniste de l'art. Dans son texte Towards a never Laocoon (Vers un nouveau Laocoon), 1949, chaque art a une spécificité mais se doit de l'explorer, doit progresser à l'intérieur de ses frontières**. Chaque art doit avancer vers la frontière de son essence**. Les conséquences sont très fortes car, par exemple, la peinture n'a d'autre sujet qu'elle-même donc elle ne va plus chercher ailleurs. Greenberg se pose en critique d’art en amont de ses artistes. Il reste sur ses positions alors que l’histoire de l’art lui prouve le contraire.

**Le nouveau roman :** « la jalousie » (Alain Robbe-Grillet): roman auto-expressif. **Le CH n’a pas d’autre sujet qu’elle-même.** « Ce n’est pas l’écriture d’une aventure mais l’aventure d’une écriture. » : Ecrit déconnecté du réel, Jean Ricardou.

**Dans les 20's, on voit une architecture apparaître et qui prend le contre-pied de l'art nouveau pour enlever à l'architecture tout ce qui n'est pas elle.** L'architecture doit se défaire de tout ornement pour augmenter la spatialité et de faire un espace habitable. Adolf Loos : « l’ornement est un crime. » On épure les bâtiments. L’architecture doit être fonctionnelle, géométrique, avec des lignes claires. Vandervoho : « less is more. »

**L'essor de la danse contemporaine (à partir des 60's) :** Merce Cunningham pense que la danse est un art à part entière. **Si la danse est un art à part entière, elle n'a pas besoin de musique. Il écrit de la danse sans musique.** La danse est à elle-même son propre rythme. Elle n'a pas besoin d'un autre support. Chaque art travaille dans son coin puis le spectacle se fait avec tous les arts alors qu'ils n'ont pas travaillés ensemble. La scène est le lieu de rencontre entre les arts. Par moment, cela provoque une disharmonie totale et quelque fois non. **On organise le spectacle de la séparation et du mélange**.

**2- La tendance contraire est la déterrioralisation totale des arts.** On le voit avec le surréalisme où les artistes explorer tous le foyer commun de production de l'image qui est l'inconscient. Le post-modernisme (70's) est un anti-modernisme. **Les artistes mélangent leur pratique :**

\_ Dan Flavin : Artiste des années 60/65 qui s’intéresse au néon. Le néon démontre sa fonctionnalité, il est dépendant de l’électricité. **L’œuvre n'est pas autonome car elle est branchée au mur, elle est dépendante au monde.** L'œuvre est sans fin car on ne sait pas où s'arrête le fil électrique. Elle pose la question de la limite de l’œuvre, une vision très post-moderniste

\_ John Armleder : 70 Il met en avant le paradoxe. Il fait de la peinture abstraite et vend son tableau avec du mobilier pour que tout aille ensemble. (Souvent les gens achètent des œuvres pour que ça aille avec le décor qu'il y a chez eux).

\_ Les grands architectes sont post-modernes. Une architecture est post-moderne lorsque tous les styles de toutes les époques sont mélangés (éclectisme, kitch, etc etc).

🡪**Depuis le déclin des 80/90, dans quel bain artistique vivons-nous ? Est-ce encore le post-modernisme ?**

Nous sommes dans une ère de post-production, mirage culturel, on assiste à une intermédiarité de la figure de l’artiste.

Est-ce une période propre, concrète du post-modernisme ? Est-ce qu’un nouveau Laocoon va voir le jour ?

On est au-delà du moderne et du post moderne, avec cette envie de progrès.

Est-ce que la mondialisation ne nous a pas mis dans un autre bain culturel ?

**Le contemporain a trois ingrédients : le post-moderne, le post-colonialisme et une période de massification culturelle, et nous vivons dans ce croisement.**

**On est dans une sorte de nouveau régime esthétique :**

Jacques Rancière : nous serions dans un régime du partage d'une expérience du sensible, on ne pense plus en terme de catégorie ou de genre. Nous vivons constamment entre plusieurs niveaux de culture différents.

**🡪Hyusmans passe souvent du naturalisme au symbolisme dans son roman.**

- **Le concept d'oeuvre d'art totale fait comprendre qu'il est possible de rapprocher les différents arts**. Ce qui est valable pour Wagner est aussi valable pour le symbolisme; Les peintres et dessinateurs symbolistes (gustave Moraux...) jouent un rôle important dans la présentation d'oeuvres d'art dans le roman. Identification de Des Essaintes avec Hyussmans, même s'il y a aussi des éléments de fiction.

- Remarques sur les rapport art/peinture dans la deuxièle moitié du XIXème pour ce qui du naturalisme et du romantisme: lien entre litté et art dans les rapports mimétiques de la réalité.

**Ecrivain français:** Champfleury: 1821/1889. **Il est l'un des fondateurs du réalisme littéraire en France**. Duranty: idem. Il s'est inspiré de graveurs et de dessinateurs comme Gavarni, Daumier, Bonvin. Ces écrivains s'intéressent aux peintres, et les notions de couleurs deviennent importantes en art.

Citation de...: idée de juxtaposition chez Hyusmans. La composition de ce roman est particulière.

**Courbet:** (voir feuille) 1819/1877: figure centrale qui cristalise les débats autours du réalisme et dans l'art dans la littérature. il prépare le terrain des futurs impressionnistes. Né à Ornens, près de Besançon. Il est fils de propriétaire terrain, fait ses études à Paris et se concentre tôt à la peinture sous l'influence du romantisme. Ses premiers tableaux sont des autoportraits romantisques; puis il s'intéresse au réalisme naissant, il peint et crée inspiré par son terroir et commence à créer un style qui lui sera propre et qu'on qualifie de réaliste. Ne après-dinée à Ornens: lui vaut une médaille et d'être remarqué par un des grands noms de l'art: Delacroix et Indres. Il peut désormais exposer à divers salons sans passer par des jurys. En 1850 il peint les paysans de flagey et un enterrement à Ornens: tableaux qui ont fait scandal car il peignait la laideur, des sujets bas (paysans), dans de grands tableaux (six mètres). A l'époque un tel tableau pour un sujet bas faisait scandal. Ces dimensions étaient réservées à de grandes scènes historiques ou religieuses. Idée de tranche de vie, anecdote de la vie quotidienne.

Les critiques de l'époque ne voulaient pas accepter qu'on puisse traiter de tels sujets avec la gravité d'un grand tableau.

**Extrait thomas scheless; citation champfleury**:

Courbet s'élève contre l'hpocrisie et l'académisme ambien. Il veut montrer le monde de la province, mais il ne cherche pas l'imitation exacte mais le rapport entre le réel et sa représentation par l'art. Un peu comme Lessing qui s'intéresse a l'effet de son tableau, Courbet s'intéresse à l'effet du réelle produit sur son public.

**Parmi ceux qui reprochent à Courbet d'avoir fait ces tableaux énormes, il y a Baudelaire, Théophile Gautier.**

**Mais il a aussi des défenseurs tels que Zola**.

**Zola et Huysmans ont participé à l'avènement de l'impressionnisme**. Le terme d'impressionnisme date de 1870. Avant, on parlait de Batignolles ou de peintres de plein air (car ont peint leur tableaux dehors). Les impressionnistes ont un goût pour le non-fini et pour éclaircir les couleurs. Rapport de l'œil à la fugacité du sensible fait que les tableaux des impressionnistes échappent à la fixité (le temps est important car l'éclairage change tout le temps donc les couleurs changent).

**Points communs entre peintres impressionnistes et Zola :**

\_ Goût contemporain pour les mêmes sujets (scènes de la vie quotidienne).

\_ Personnages d'ouvriers, de bourgeois, etc etc

\_ Scènes ni religieuse ni mythique ni aristocratique.

\_ façon de travailler (Zola prend des notes, fait des esquisses, prépare ses romans en faisant des dossiers. Il est aussi fasciné par la lumière. Il décrit comme un peintre le reflet de la lumière dans ses romans.)

**Huysmans a écrit des comptes rendus de salon d'exposition**. C'est un genre de critique d'art sur l’exposition. **Les historiens de la littérature considèrent Huysmans placé entre Baudelaire et Zola.** Huysmans explore les deux courants majeurs du 19e. Son roman marque un tournant décisif dans ses choix esthétiques. Entre 1876 et 1883-84 se situe la période naturaliste de Huysmans. Il fait la connaissance de Zola en 1876 et publie un an plus tard un article très élogieux dans une revue belge sur L'Assommoir.

**Roman expérimental** : Zola prend le docteur Claude Bernard comme modèle. Il faut appliquer aux faits humains et sociaux la méthode appliquée par les scientifiques. L'écrivain observe des types de personnages dans un certain nombre de situation. Il doit faire évoluer son histoire en fonction des réactions des personnages. L'intérêt du roman n'est pas l'action mais l'observation des comportements humains et leurs analyses. L'hérédité et le milieu sont important car ce sont les moteurs qui font fonctionner les personnages. Zola s'intéresse à toutes les couches sociales.

Zola : « Une œuvre d'art est un coin de la nature vue par le tempérament ». L'invention doit se faire sur la base de faits réels. Il faut que les écrivains produisent et dirigent les phénomènes pour montrer la part de génie, d'invention dans l'œuvre.

**🡪Question de l'exposition en relation avec à Rebours.**

**Introduction à la question de l'exposition:** prendre en compte ce qu'il arrive quand les œuvres se côtoient, se juxtaposent, avoir un regard expositionnel, un regard élargi où on se détache d'une œuvre singulière pour regarder la mise ensemble.

Pourquoi avons-nous un intérêt pour l'exposition?

**Roland Barthes, préparation du roman:** il envisageait d'écrire un roman et revenait sur la présence d'un matériau autobiographique. On n'a pas le roman, Barthes est mort avant, mais on a les cours de Barthes. Il y dit que le roman n'est pas un objet d'étude mais un fantasme. Le cours portera sur ce fantasme. "C’est un scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure l'accomplissement d'un désir." déf. On est encore au stade de pur fantasme.

Mais on ne peut en rester à ce stade, comment l'objectiver? Comment le faire passer au stade de l'objet?

**Voies d'objectivation de ce fantasme:**

- Une réflexion sur ce qu'est l'exposition, un dispositif de monstration.

- L'histoire de l'exposition.

- Du phénomène culturel à l'art de l'exposition.

**Ce fantasme fait l'objet d'une forte actualité universitaire, culturelle et artistique.**

**L'actualité artistique:** aujourd'hui l'exposition est le véhicule essentiel, le mode d'expérience de l'art. (Arts plastiques.) On n'a pas accès à une forme singulière mais à une forme massivement culturelle. Aujourd'hui l'histoire de l'art s'écrit par l'histoire des expositions. (Guernica...) On a affaire à des œuvres singulières qui vont incarner des points de rupture. Aujourd'hui ce sont plus les expositions qui sont ces marqueurs du temps et de l'évolution des arts, ce qui n'empêche pas qu'il y ait des œuvres marquantes. Exemple: 1989, paris: exposition des magiciens de la terre: grande exposition qui fut la première grande exposition occidentale qui va monter à égalité le nombre d’artistes occidents et extra-occidentaux. Elle marque l'ouverture de la géographie de l'art à la mondialisation. Aujourd'hui il y a une actualité très forte des expositions, des commissaires d'expositions (équivalent du metteur en scène). En retour ça ne fait qu'une quinzaine d'années que l'histoire de l'exposition est devenue l'affaire des historiens.

Littérature et exposition, c'est presque le désert, excepté Philipe Hamon Imagineria et exposition.

🡪**Le dispositif de monstration:**

**- L'exposition en est un.** C'est une manière de montrer et de voir. Sens même de l'étymologie: exponere: mettre en vue, donner à voir. Des expositions il y a en a partout, exemple les vitrines: avec vitrine, éclairage particulier... Musée, supermarché, dans chaque chambre (images...) mais on va parler de l'exposition dans le périmètre de l'art. Le cadre en peinture est un dispositif de monstration qui permet d'isoler la toile et la mettre en valeur et la délimiter.

Ce dispositif institué est d'abord un regard élargi, on considère la relation de coprésence de plusieurs œuvres dans un même espace. C'est un regard synoptique. Le BABA de l'exposition c'est l'appariement: on considère le côtoiement de plusieurs œuvres. On va s'intéresser à la totalité d'un espace, au mu, à la relation entre l'œuvre et son environnement. Le mur, la salle d'expo et l'architecture et même la ville: les expositions universelles. A rebours est aussi le roman d'une maison, le texte d'un environnement, de l'interrelation entre les œuvres et son contexte.

**- L'exposition est souvent un parcours d'exposition**.

Exposition : parcours d'exposition : dispositif de déambulation. Genre de la promenade. Liberté motrice donnée aux spectateurs.

-Exposition comme inter médium : exposition sur n'importe quel support. On s'intéresse à l'interrelation des œuvres. On passe de la totalité au fragment. Articulation de pièces dans une globalité. C’est un inter médium puisqu’on mélange les régimes d’arts différents. Il y a aussi une mise en scène de l’interrelation des œuvres, la manière dont elles jouent entre elles.

**🡪Histoire de l'exposition :**

* **Dans les lieux institués de l'art**

**Il y a toujours eu de l'exposition : vitraux et peintures dans les églises, etc.**

**Exposition comme modalité spécifique de l'expérience de l'art :** on en parle surtout à partir du 18e grâce aux manifestations culturelles où l'on a un art libre (tout le monde peut y aller). Avant l'essor des expositions publiques, les œuvres étaient déjà exposées (peinture églises...) **on parle de l'exposition comme modalité spécifique de l'art**, on assiste ainsi à l'essor de espace, manifestation culturelle qui donne accès à un plus large public. Avec la cessation des collections privées (Princières, large public), l'appellation musée arrive fin 18ème.

Pratique instituée de l'art : les collections privées s'ouvrent au public sous formes de musées (fin 18e). Depuis le 17e, il y a des salons d'expositions tous les 2 ans. Dans certaines catégories on organise des salons, des manifestations officielles tous les deux ans, qui seront le premier vrai modèle d'une exposition artistique dans le sens institué du terme.

**Publicisation des collections privées.** Ces salons permettent de constituer un public amateur d'art au 18e. Les œuvres font l'objet d'un débat : émergence des critiques d'art.

**Salons : politiques** : on montre les maîtres d'art de son pays. Dimension politique et nationale. On montre les artistes académiciens. Il y a un jury composé de membres de l'académie et qui choisissent les œuvres à exposer (jusqu'à la fin du 19e). Celui qui accroche les tableaux a un grand pouvoir car c'est lui qui, avec le jury, décide de la disposition des œuvres dans les expositions. Les artistes n'ont pas leur mot à dire. C'est le même cas pour les sculptures. Les salons vont rythmer la vie artistique car ce sont les lieux de visibilité des œuvres. C'est le lieu de la légitimation des œuvres. Il n'y a pas d'exposition personnelle.

**Les artistes académiciens sont exposés en premier lieu.** Un petit composant des peintres d'académie décide des œuvres qui vont être montrée jusqu'à fin 19ème.dans les espaces des expositions, les instances académiciennes choisissent leur emplacement. Puis c'est la guerre, le voisinage ... Dans le salon il n'y a pas d'art d'exposition, les œuvres sont côtes à côte.

**Le peintre A Turner =** il révisait les peintures la veille des accrochages. Il a même exposé au salon des œuvres encadrées et choisies du voisinage.

Au 19ème les salons vont rythmer la vie artistique.

1759/1780 = "les gazettes", les chroniques de Diderot. Constitution d'un public, les œuvres font débat, relai des œuvres par la gazette.

* **Phénomène culturel de l’art de l’espace:**

On va au salon à plusieurs. 1863 : salon des refusés. Napoléon III l'a décidé. Les tableaux impressionnistes font scandale. Les impressionnistes vont ensuite créer leur propre salon :

(En [1863](http://fr.wikipedia.org/wiki/1863), l'[empereur](http://fr.wikipedia.org/wiki/Empereur) [Napoléon III](http://fr.wikipedia.org/wiki/Napol%C3%A9on_III) décrète la tenue d'un [*Salon des Refusés*](http://fr.wikipedia.org/wiki/Salon_des_Refus%C3%A9s) regroupant les œuvres n'ayant pu être présentées au salon de Paris. C'est là qu'est présenté le [*Déjeuner sur l'herbe*](http://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe) de [Manet](http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Manet), qui fait scandale, car il représente une femme nue dans un contexte contemporain (les nus féminins mythologiques ou allégoriques sont légion dans la peinture de l'époque) met le feu aux poudres. Les critiques sont très violentes, une grande partie du public se déplace uniquement pour se moquer des œuvres exposées. Pourtant, les visiteurs des *Refusés* sont plus nombreux cette année-là que ceux du véritable Salon.

Devant les refus successifs, en [1867](http://fr.wikipedia.org/wiki/1867) et [1872](http://fr.wikipedia.org/wiki/1872), d'organiser un autre salon des Refusés, un groupe d'artistes parmi lesquels Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Cézanne, [Berthe Morisot](http://fr.wikipedia.org/wiki/Berthe_Morisot) et [Edgar Degas](http://fr.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas) décident de constituer la [*Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs*](http://fr.wikipedia.org/wiki/Soci%C3%A9t%C3%A9_anonyme_des_artistes_peintres,_sculpteurs_et_graveurs) en [avril](http://fr.wikipedia.org/wiki/Avril) [1874](http://fr.wikipedia.org/wiki/1874) pour organiser leur propre exposition, dans l'atelier du photographe [Nadar](http://fr.wikipedia.org/wiki/Nadar). Regroupant les œuvres de trente-neuf artistes, parmi lesquels le précurseur [Eugène Boudin](http://fr.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Boudin) dont l'exemple persuada Monet de tenter de peindre « sur le motif » en plein air[3](http://fr.wikipedia.org/wiki/Impressionnisme#cite_note-3) , l'exposition est la première des huit qui auront lieu entre 1874 et 1886.)

**Fin 19e :** crise du salon académique au profit d’autres modalités d'exposition/monstration : galeries d'art, multiplication des salons, expositions personnelles.

**Expositions universelles** : elles commencent fin de la première moitié du 19e : Angleterre, US, France. Leur idée est **de montrer la grandeur des productions d'un pays ou de la terre entière** (pas seulement des peintures : on montre aussi le génie industrieux comme la tour Eiffel). Ces expositions transforment les villes de l’art.

**Autres phénomènes** : l’essor des grands magasins sous le second empire, (Au bonheur des dames, Zola.)

Flaubert : « délire du 19e » pour le phénomène d'exposition.

**Le 20e est marqué progressivement par l'exposition.** Art de l'exposition avec deux grandes figures : **le scénographe** (architecte) **et le commissaire d'exposition** (à partir des années 60). C'est différent des salons car les scénographes sont des artistes qui s'occupent de la conception de l'exposition (comme Kiesler avec sa « vision magique »). C’est un artiste et un architecte qui prend en main la scénographie de l’espace. On va construire une architecture d’espace**. La « Sécession de vienne »** : œuvre d’art totale, architecte et artiste qui concurrencent un palais des arts. *(La****Sécession viennoise****(Sezessionsstil ou Wiener Secession en*[*allemand*](http://fr.wikipedia.org/wiki/Allemand)*) est un courant de l'*[*Art nouveau*](http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_nouveau)*qui s'est épanoui en*[*Autriche*](http://fr.wikipedia.org/wiki/Autriche)*, plus particulièrement à*[*Vienne*](http://fr.wikipedia.org/wiki/Vienne_(Autriche))*, de*[*1892*](http://fr.wikipedia.org/wiki/1892)*à*[*1906*](http://fr.wikipedia.org/wiki/1906)*.Afin d’atteindre leur but, ils créeront leur propre espace d’exposition, le*[*palais de la Sécession*](http://fr.wikipedia.org/wiki/Palais_de_la_S%C3%A9cession)*, sur les plans de*[*Josef Maria Olbrich*](http://fr.wikipedia.org/wiki/Josef_Maria_Olbrich)*.)* Hommage à Beethoven. Les artistes sont maîtres du lieu, de leurs œuvres et leurs emplacements.

**Commissaire d'exposition :** Harald Szeemann est le premier à revendiquer le statut d' « autorialité » (artiste qui signe lui-même), le premier qui va s’affranchir des musées. C’est un créateur. Il revendique la motion d’auteur d’espace : « C’est un poème dans l’espace. » 1969 : When attitude become forme, œuvre la plus importante.

**Depuis les années 90 des artistes ont vu l’exposition comme un art.** Ces artistes renouvellent les conventions de l’exposition. Ces artistes vont explorer le cap r…, faire des promenades, aller au pôle nord. On va exporter l’exposition. Ces artistes retravaillent le format de l’espace.

**Pierre Huyghe** : est un [artiste](http://fr.wikipedia.org/wiki/Art) [français](http://fr.wikipedia.org/wiki/France), [plasticien](http://fr.wikipedia.org/wiki/Plasticien), [vidéaste](http://fr.wikipedia.org/wiki/Vid%C3%A9aste), [architecte](http://fr.wikipedia.org/wiki/Architecte) et [designer](http://fr.wikipedia.org/wiki/Designer) français. Voire internet, expédition scintillante : Il est invité à faire une exposition, Au Centre d'Art de Bregenz en 2002, Pierre Huyghe investit le bâtiment avec un projet intitulé *L'expédition scintillante*et inspiré d'un livre d'Edgar Allan Poe. L'exposition est conçue comme une fiction fragmentée, dont chaque élément séparé permet de récréer une situation imaginaire. Aux différents étages de l'espace d'exposition, se trouvent un bateau de glace fondant au fur et à mesure des changements d'un microclimat contrôlé, la modélisation d'une montagne accompagnée d'une musique et d'un jeu de lumière originaux et une patinoire de glace noire. Ces éléments préfigurent une expédition future en Antarctique. Une exposition qui est en expédition.

**Les maisons d'écrivains, les intérieurs, l'aménagement, est-ce que l'intérieur est aussi une modalité d'exposition?**

🡪**Dans les intérieurs du XIXème on dispose des choses, des productions artistiques...**  **La notion d'exposition personnelle n'a pas cour.** On peut pointer cependant des modalités d'expositions personnelles. Quand un artiste décide d'exposer, c'est toujours en marge du salon, dans une sorte de contestation des officialités de l'académie.

**- Exemple: peintre David, entre 1799 et 1805 il a innové en présentant dans un ancien atelier une œuvre, l'enlèvement des Sabines**. Il a lui-même organisé cette exposition qui dure six ans. Elle est totalement indépendante, payante, et a attiré près de 50 000 visiteurs. David a ajouté un petit livret d'explication, note sur la nudité de mes héros, écrit par lui pour expliquer le choix de l'exposition. Il avait également installé un très grand miroir qui permettait de se croire intégrée dans l'œuvre.

David refera en 1824 une autre exposition de ce genre.

Certains critiquent cette exposition, (paiement...)

**- Exemple: 1855, l'exposition universelle.** Napoléon III mande à l'académie de consacrer des espaces particuliers à certains grands peintres de l'époque. Il y a donc des espaces personnels, réservés à un seul artiste (Delacroix, Horace Vernet, Deschamps, Ingres**). Ingres n'a pas voulu être avec le reste**, il a demandé une salle réservée, mais également de pouvoir choisir lui-même ses tableaux, les accrocher, c'est aussi la première fois qu'on fera venir des peintures exposées ailleurs, les décrocher pour les faire venir. Il va refuser que le jury visite l'exposition avant l'inauguration. **Il a autorité sur son espace.**

**- Ce sont des pratiques très rares, mais en 1855 Courbet va également organiser une exposition personnelle en marge du salon**, car le jury a refusé d'exposer sa toile. L'exposition se fait dans un bâtiment construit aux frais de Courbet et de son mécène, il rassemble des tableaux de son choix, dont ceux refusés, et il va donner un titre à ce pavillon: *le pavillon du surréalisme*

**- Turner, 1802, 1820, il va faire construire une galerie dans sa propre maison de Londres, concevoir un espace d'exposition à un public choisi**. Il va y porter une attention extrême aux conditions d'expositions des œuvres, espaces, lumière... **Il rouvre une deuxième espace en 1818/1829, pour en faire un lieu optimal pour la monstration et la visibilité des œuvres.** Il avait aussi dans une troisième maison un atelier interdit au public ainsi qu'une galerie dans laquelle il avait aménagé un trou dans un mur pour pouvoir observer et écouter les commentaires des visiteurs. Toiles de Georges Jones, 1822, deux petites huiles qui représentent la galerie de Turner, puis sa mort dans sa propre galerie (1852).

**🡪En marge du salon l'une des voies possibles de l'exposition est la maison privée**. Au XIXème l'atelier était déjà un espace relativement ouvert (marchand...) LA maison musée à ses exemples fin XIXème. Ce qui les pousse à l'exposition privée: l'intérieur modulable par le savant, et parce que le XIXème a été grand siècle de l'ameublement intérieur.

**Maisons d'artistes**: 1899, 1901, **maison de Victor Horta**, à Bruxelles. Elle a été construire par lui, architecte. Tout est ouvragé, elle fait la démonstration de tout le savoir-faire de l'architecte.

**Maison-musée Gustave Moreau**, Paris, l’a acheté puis conçu l'idée de concevoir cette maison comme son "petit musée." C'est à la fois un espace de vie. 1896. Doté à l'état français. C'est une maison cerveau, faite pour être étudiée. **Maison de Claude Monet à Giverny**, tenue par une fondation américaine. Elle se démarque par les collections intérieures (estampes japonaises) et le jardin. Le jardin est un laboratoire oculaire, le lieu où Monet regarde les variations lumineuses. Plus les Nymphéas, musée de l'Orangerie, Paris, Claude Monet: il essaie de reproduire l'environnement du jardin, comme un monde englobant la totalité du visiteur. 1914-1926.

**On a au moins un livre, avec A rebours, qui fait de la maison artiste un livre,** c'est un livre d'Edmond de Goncourt, 1881, la maison d'un artiste.

**Maison d’Emile Zola, à Médan**. On peut faire un parallèle entre Zola et Huysmans, parce que H était un écrivain qui a participé Médan. 1875 : Zola finance à son aise dès que ses débuts son difficile. Les finances vont biens grâce à ses succès d’écritures et son activité de critique. Un ami à lui lui trouve cette maison à Médan et Zola acquiert en 1878 ce qu’il appelle une « petite maison » (pavillon.) Il écrit à Flaubert le 09/08/78 en disant qu’il a acheté une cage à lapin. Il exprime le besoin de se retirer à la campagne tout en gardant la possibilité de se déplacer à Paris.

En contrebas de cette maison passe le chemin de fer, qui va inspirer à Zola un roman.

1898 : début de création d’un espace qui serait un lieu de repos pour un écrivain. Zola va écrire une grande partie de son œuvre dont les finances lui permettent de créer la bâtisse de sa vie. Il va y avoir la tour d’Ama à droite. Exemple avec l’atelier de l’écrivain ; pièce de 90m2, 5,5 de hauteur. Au milieu du cabinet il y a une grande cheminée.

<http://www.cahiers-naturalistes.com/histoire_de_medan.htm>

1885: tour de gauche, (composition tour de droite)

Besoin d’une pièce de réception : création de la tour de gauche avec chambre domestique qu’il appelle la tour Germinal. L’ensemble est une démonstration de sa réussite littéraire et surtout sociale et économique. Elle est le reflet des capacités monumentales de Zola. Il œuvre dans le massif. La maison présente des aspects artistiques avec vitraux qui proviennent d’une église. Aménagement au goût de l’époque. Les vitraux annoncent l’art qui s’ouvre devant l’industrialisation.

Lettre de Zola à Janolo : Ses exigences concernant ce qu’il veut faire, il ne fait pas dans la finesse.

Tour… : sur le mur on voit le blason qui rappelle sa pénélope, les armureries de Médan, de Paris, de Venise. Zola la photographie en 1890. De ses photos.

Maison de Pierre Loti, Rochefort : Dans sa maison il rassemble ses voyages. Exotisme de l’art : salon tradition sageoise ?, salle à intérieur gothique, salon turc, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_de_Pierre_Loti>

Au XIXème la…

**🡪A rebours:**

Inspiration de deux ouvrages, Daniel [Grojnowski](http://www.septentrion.com/fr/livre/?GCOI=27574100164470&fa=author&person_id=7708#content) Le sujet d'à rebours.

**La publication du roman**: Huysmans a travaillé dans la mouvance de Zola qui a considéré l'un de ses premiers romans comme un exemple de roman contemporain. (naturaliste). Mais quand Huysmans écrit à rebours, il cherche de nouveaux sujets à traiter sur le naturalisme, des exceptions rares, énormes (il pense sûrement déjà à à rebours.)

Quand il rédige à rebours, il a sûrement envie de brouiller les pistes et veut entremêler différents types d'écriture. Il veut se démarquer de Zola et du naturalisme. Publication dans la première moitié des années 1880: à l'époque il y a concurrence entre naturalisme, symbolisme et romans psychologiques. A rebours relève finalement d'option contradictoire de l'auteur. **Il est encore naturaliste par son soucis de documentation, par sa préocupation de peindre, mais il est aussi antinaturaliste par son refus d'observer la réalité sociale**, sa volonté d'observer l'intériorité d'un seul personnage. **Avec ce mélange de naturalisme et d'anti naturalisme, à rebours est une œuvre relativement unique de cette époque.** Lui-même appelle de ses vœux un "naturalisme mystique", ou encore un "réalisme surnaturel."

Le résultat donne un roman difficile d'accès, qui se dérobe aux approches du premier degré: une première lecture nous dit qu'on a affaire à un bandit aristocrate quelque peu névrosé.

**La conception du roman:** se compose d'une part d'épisodes de fictions, **chapitres qui marquent les étapes de ce périple intérieur**, qui relatent des sensations, souvenirs, rêves, impressions, **et d'autre part des essais sur l'art, la langue, le style.** Dans chaque chapitre ces deux évènements sont enchevêtrés. Ce roman commence également par une notice qui fait partie du roman, on en apprend sur le passé du protagoniste avant d'entamer le récit dans "un refuge situé hors du monde." (Daniel) en fait nous avons là une situation de laboratoire (cf l'idée du roman expérimental). A rebours pose une question sur le romanesque et la narration. **On s'aperçoit que le titre peut nous aider à apercevoir qu'on a affaire à un récit à rebours de l'usage de la narration.** Elle commence au moment où le protagoniste veut en terminer avec sa vie sociale. D'après Daniel ce roman serait "une saga de l'intimité, de l'intériorité" qui va à l'encontre de conceptions unanimement reconnues de la vérité. C'est un roman sans action principale.

Sylvie Thorel, la tentation du livre sur rien, 1994.

**H explique dans la préface écrite vingt ans plus tard qu'il avait procédé à un inventaire par chapitres, apparemment interchangeables**. L'histoire relate des expériences, satisfaisantes, décevantes, mais que le protagoniste a vécu et dont il nous fait part. Cette histoire est encadrée par la notice qui se termine par la recherche d'un refuse et le chapitre 16 qui marque le retour du protagoniste au monde réel.

**Des essaintes: à la fois protagoniste et sujet du roman,** son apparence physique est à peine évoquée, mais on en apprend bcp sur ses mœurs, son caractère, ses talents et ses défauts. En terme de rhétorique on parle d'éthopée, à l'inverse d'une prosographie (description des aspects physiques.) c'est un aristocrate névrosé qui vient d'une famille d'une très ancienne noblesse, épuisée par les mariages consanguins: il crée donc un personnage qui est conforme à la conception scientiste de la personnalité. En créant un personnage dont la vie est influencée par son hérédité H se conforme aux préceptes du roman expérience. H explique le comportement de son personnage par ses origines. À l'époque l'explication des pers par 3 éléments est en vogue: race, milieu, moment. Avant de se retirer à la campagne des essaintes a mené une vie de dandy et d'artiste, une vie assez typique. Il à le souci de la distinction, le plaisir de la singularité, et ses idées vont souvent à l'encontre de l'opinion courante, à rebours. Mais en s'installant à Fontenay il va sciemment se priver de spectateurs, se vouer au culte de soi-même.

**Son nom:** aristocratique, H a voulu se dégager des personnages et des noms ordinaires des romans naturalistes. C'est donc un nom avec des sonorités qui mettent en valeur son excentricité. Jeu de lettres et de sonorités. Jean: prénom opposé aux valeurs mercantiles, associé à l'évangéliste Jean. Floresas: porterait à travers le thème floral une empreinte féminine. Mais référence aux fleurs du mal de Baudelaire.

**Enjeux du roman**: **c'est le moi**. Le protagoniste est le seul et unique sujet du récit. La notice résume les trente années de la vie de Des Esseintes, elle nous explique les désillusions du "héros" devant la sottise humaine, qui expliquent sa décision de rompre avec les autres. Huysmans avait d'abord pensé à appeler son roman *Seul*. Le personnage à recours à se souvenir de certains moments de sa vie. Il s'investit dans l'imaginaire (rêverie devant certains tableaux etc etc), culte des objets et sensations de toutes sortes. Le personnage devient son propre public. Même s'il ne cherche plus à éblouir les autres, il tient quand même à son goût pour le raffinement (obsession pour un décor coloré, etc etc). Tout cela marque l'inconsistance de sa vie. Il stimule son existence en simulant des manières d'être. C'est par ces simulacres qu'il accède à lui-même.

**L'intention de Huysmans est d'interroger l'intériorité de son personnage**. Ce dernier est un cas clinique mais aussi un homme-machine qui fonctionne selon les lois de l'attirance et de la répulsion. Une sorte de pantin qui subit les effets du mal qui l'habite. Le corps du personnage n'est jamais perçu dans sa totalité. **C'est un témoignage de la crise de la notion de personne, une crise de l'identité.** Le Moi est un lieu de fluctuation au lieu d'être homogène. **Huysmans anticipe ce que certains philosophes de la fin du 19e expriment : le moyen de saisir l'identité.**

« Flacons rangés dans un casier ou des spécialités rangées dans une vitrine comme si le roman était conçu à des fins d'exhibitions » **métaphore qu'emploie Huysmans pour parler de la composition de son roman**.

Chapitres : alternance entre sujets drôles et sujets graves.

**Deux références littéraires dans le livre de Huysmans : Baudelaire (1821-1867) et Mallarmé (1842-1898).**

Les tout premiers écrits de Huysmans sont des poèmes en prose inspirés de ceux de Baudelaire. **Baudelaire est le plus mentionné dans le roman de Huysmans (17 fois).** Huysmans se distingue de Zola car il trouvait le romantisme de Baudelaire dangereux car diabolique. Dans la bibliothèque du personnage principal, Baudelaire tient une place à part. Les pages que Huysmans consacre à Baudelaire parlent de ses dons d'analyses et d'observations. Huysmans ne parle pas vraiment de Baudelaire mais il parle surtout des poèmes en prose. Huysmans procède à une interprétation par réseau de métaphores (psychologie morbide du personnage principal, nom du personnage en rapport avec le titre de recueil de Baudelaire, etc etc). Huysmans partage avec Baudelaire l'idée que les catégories de la morale traditionnelle ne suffisent pas et qu'il faut chercher les richesses qui se cachent sous la surface de la claire raison (pour expliquer les actions des personnages). **Modernité de fin de siècle : il faut aller dans les profondeurs de l'âme, exploiter les zones enfouies dans la pénombre des âmes pour expliquer le comportement des personnages**. Huysmans estime que ces zones enfouies sont le matériau que devrait exploiter la création littéraire.

Durant l'écriture de son roman, Huysmans a demandé à Mallarmé de lui envoyer des pages difficiles comme le poème d'Hérodiade pour que son héros puisse citer des vers à la saveur sublime. Ces extraits consacrent le culte du livre. Ils sont mis en valeur car le héros lit les poèmes à voix hautes et en fait une explication de texte. Cela donne une tonalité sacrée au roman de Huysmans.

**La littérature d'intérieurs:**

**Le récit d'intérieurs** (narratif comme les essais, poésie...), intérieurs au sens de logements, habitations, et non intériorité psychique, **commence au XIXème avec trois raisons: l'essor de l'individu**, du sujet individualisé, doté d'une psychologie spécifique, à **la montée en puissance de la bourgeoisie** comme une classe sociale nombreuse, qui va devenir de plus en plus centrale, l'intérieur est bourgeois (une bourgeoisie qui va essayer de miner les conditions princières d'antan), **et à la montée du réalisme**, régime de la description qui s'amplifie au sein de l'espace romanesque et va fournir un nouvel espace d'écriture.

**Autres littératures d'intérieurs**:

**Roman libertin du XVIIème**, le sofa, de Crébillon, une sorte d'esprit se retrouve enfermé dans un sofa et ne pourra en être délivré que si un couple couche ensemble dessus. Dans les romans libertins la description à l'intérieur ne relève pas du réalisme, et les objets sont des mobiles, ils sont rattachés à l'action et non à une description mimétique de l'intérieur. Le secrétaire de Cécile de Volange est l'indignation de l'épistolaire. Chez Homère l'ekphrasis était liée à l'action, c'est aussi le cas au XVIIème

**Au XIXème se constitue une articulation entre intériorité et individu.** Le premier récit d'intérieur pourrait être un récit de Xavier de Mestre, auteur de Voyage autour de ma chambre, et Expédition nocturne autour de ma chambre. C'est une parodie de récit de voyage. La chambre devient le lieu d'une expédition, d'une excursion où on va retrouver tous les motifs des récits de voyage (les reliefs, excursions en montagne...). Deux éléments sont communs à à rebours: une dimension de anti roman (notion qui vient du XVIIème) et un anti récit de voyage. "Ma chambre est située sous le 45ème degré de latitude, selon les mesures du père Beccaria, sa direction est du levant au couchant; elle forme un carré long qui a trente-six pas de tour, en rasant la muraille de bien près."

**Balzac:** on se retrouve avec quantité d'intérieurs, de descriptions d'intérieurs qui correspondent aux différentes hiérarchies sociales, les hôtels particuliers, on a un roman presque immobilier avec le père Goriot.

Lieux secrets ; le boudoir dans La peau de chagrin. Projet de la Comédie humaine, l'archéologue de Paris: intérieur, emplacement, adresse dans Paris. Ces descriptions d'intérieurs se modélisent sur la peinture : chez Balzac peintures hollandaises montrant des intérieurs ou Delacroix avec le boudoir, (Fille aux yeux d'or dédicacée à Delacroix). Le jeu des contrastes sociaux à l'intérieur des appartements : originaux et copies , beautés et laideurs → refléter la condition sociale des personnages. Fétichisme de l'objet au 19è. **Meubler son intérieur c'est une modalité de l'exposition, on expose des photos, affiches chez soi, on les arrange etc**. ces intérieurs sont aussi des expositions d'intérieurs. Certains artistes écrivains ont mis en vente l'intégralité de leur intérieur. Paralittérature d'intérieurs : les catalogues de ventes.

**Caractériser les litt d'intérieurs**: le régime descriptif, jeu entre fragmentation et totalité (focalisation sur un objet ou d'un environnement), notices, effet de liste. L'intérieur peut être en présence de l'occupant et en son absence, révélation du personnage par le biais des biens.

**Le 19e découvre le confort, notion bourgeoise de l'habitat**. Goût et prolifération de fabrique industrielle. Walter Benjamin Paris capitale du 19e : passage sur l'intérieur de Louis Philippe, l'intérieur comme un étui, une boite. **Vogue de l'intérieur bourgeois, les écrivains vont meubler leurs propres intérieurs littéraires →** maison de Victor Hugo pratique de l'écriture liée aux objets. Depuis Balzac le roman de mœurs que l'on va s'attacher à présenter de personnages dans des lieux familiers, le perso littéraire devient un habitant de la ville mais aussi un occupant des lieux, ça fait partie de la carte du perso au 19e, d'où des scènes d'emménagements (A rebours), de déménagements (Madame Bovary), romans en huit clos (A Rebours à huit clos dans une maison).

Le meuble est 1/ un objet fonctionnel comme le secrétaire, 2/ un objet esthétique qui relève d'un style +/- de bons/mauvais goût, objet soumis par la mode, 3/ objet symptomatique ou emblématique il caractérise un personnage, 4/ un objet atmosphérique, le sofa n'est pas une chaise, l'aquarium (en vogue au 19è, mettre la nature sous verre comme dans A-R), fonction narrative (le roman tourne autour de l'objet). Au 19è « l'homme est meublé » (Benjamin) : Des Essaintes, le Capitaine Némo où le salon est dans l'aquarium. Attention à la situation conjugale des personnages car perso célibataire, en couple, avec des gosses etc. Théophile Gautier Emaux et Camée : main du voleur posé sur un coussin, un recueil de poésie qui relève d'un récit d'intérieurs.

**Le lieu capital de toute cette littérature d'intérieurs : la chambre car le lieu privé, d'intimité, du repos.** Elle est faite de rituels : toilettes, habillements → mettre en scène le personnage. Les méditations à la fenêtre comme lieu de repos, on se retire de la sociabilité, la rêverie sur la lampe. Lieu des pathologies, des maladies, des convalescences, la mort. La chambre forme une restriction romanesque : le couple, le domestique, l'amante, le garde malade. Lieu de lectures. Lieu de parloirs : confidences, le monologue intérieur, le chuchotement, la scène de ménage. La chambre rose 1884 de Maupassant, Zola parlait de Nana comme roman de chambre. Chambre pathologique, déviance de Des Esseintes, sa névrose.

Fabrique du souvenir : intérieurs de souvenirs, bibelots souvenirs, objet mémoire.

**Moment de rupture avec le surréalisme, il va cultiver l'objet trouvé qui a perdu sa fonction, l'objet non bourgeois.** Du coup l'objet devient poétique quand il perd sa fonction première et gagne en bizarrerie.

**Autre aspect de rupture autour du niveau roman :** dénoncer l'hyper profit des objets, la charge de signification qui porte sur l'objet, le trop plein de signification dans l'objet littéraire → coupure entre l'objet et le sujet, une inadéquation entre l'objet et le sujet La jalousie de Robbe-Grillet.

Texte étranger l'essai de Virginia Woolf Une chambre à soi texte fondamentale, elle fait un pamphlet où elle déplore la place des auteurs féminins dans la litt. Elle attaque les conditions d'écriture qui rendent impossible d'être une femme de lettre → conditions pour elle : l'argent, une chambre à soi.

Georges Perec La vie mode d'emploi qui se déroule dans un immeuble, Espèce d'espace, Les choses rêveries sur des achats de meuble pour l'appartement.

**Littérature contemporaine** : Toussaint La salle de bain 1985 échos à la névrose de Des Esseintes. Roman d'intérieur, perso qui ne confine dans la sdb. Névrose contemporaine dans le minimalisme. La maison des feuilles de Danielewski. Le musée de l'innocence porte le nom du roman Innocence de Ohran Pamuk, musée d'une fiction. Intérieur de Thomas Clerc, il décrit son appartement (2013) croisement d'une litt personnelle et artistique. Lynn Chapton Pièces importantes (…) catalogue de vente, dont les objets appartiennent à deux personnages fictifs et on raconte l'histoire d'un couple moderne à travers l'inventaire de leurs objets.

**L'art de l'exposition au cours du XXème à l'extrême contemporain:**

Aujourd'hui beaucoup d'enseignants ont substitué le paradigme de roman et cinéma à celui de poésie et peinture (les "sisters arts**".) L'histoire de l'art s'écrit aujourd'hui par l'histoire des expositions**. Est-ce qu'on ne devrait pas réimporter la question de l'exposition, paradigme qui rend visible tous les arts, à cause de ce changement?

**- Les lieux d'exposition, "espèce d'espace":**

- (Rappel) **Fin XIXème la grande instance de légitimation des artistes est le salon**, d'où ces débats autour du salon, du salon des refusés etc, multiplication des salons et galeries. **Mais le salon est contesté dans son autorité, aussi d'autres manifestations voient le jour:** galeries... C'est dans ce contexte qu'apparaissent les maisons musées qui croisent à la fois d'un grand développement du XIXème vers l'individu, l'intérieur, et le désir de certains artistes de se doter d'un espace qui soit aussi un lieu de monstration, de médiation, de transmission. Les galeries d'art se développent différemment et fin XIXème de grandes galeries d'art (Durand, Ruel) se développent avec un système de galeries par auteurs. (Fin rappel)

- **Dans ce contexte, dans les années 20 on va assister à une autonomisation du lieu d'exposition:** L'idée est d'être maître de son espace, dans le choix des autres. On voit apparaître des environnements. Cessation de Vienne de 1902 (il s'agit de faire cessation avec le salon) donne des exemples de ces environnements.

**- Dans les années 30, création d'un espace par un artiste surréaliste, Kurt SCHWITTER**, un espace singulier qui est une sorte de maison sculpture dans laquelle il va entasser quantités d'objets qui viennent de la rue, de dehors et construire un environnement qui ouvre la voie sur la question de l'installation, l'idée de constituer des environnements. L'important est de se rendre maître, créateur d'un espace, l'artiste est producteurs d'espace. On sort du paradigme pictural pour entrer dans un paradigme qui est celui d'un regard élargit d'un environnement global. (voir image, on sort du régime pictural.)

**- Dans les années 50/60, le white cube, qui se met en place dans les années 40**, c'est cet espace non marqué, cette esthétique clean qui s'éloigne des esthétiques ouvragées pour donner un cube blanc qui va bientôt s'installer comme l'un des espaces de l'art au 20ème. C'est un lieu séparé et spécifique à l'art. L'art produit son propre espace spécifique. On le trouve sous différents format: galeries, musées... Se trouve dans le public comme dans le privé.

**L'espace est volontairement déchargé et rien ne vient parasiter le regard du spectateur.** Un laboratoire qui permet l'expérience artistique, à l'expérience séparée de l'art. Il affirme une spécificité systémique. C'est aussi une conception moderniste de l'art: où l'art n'est plus en dialogue avec le monde, il n'a pas d'autres sujets ou de source que l'art lui-même: tend vers un art abstrait. Le white cube est l'art parfait de l'éclosion de cette conception moderniste.

**- L'âge d'or des scénographes: 1920/1940:** dans les salons, des commissaires des salons et des artistes avaient la charge d'afficher les toiles: les tapissiers du salon, tous étaient des peintres de l'académie mais aucun ne revendiquaient la signature du salon. **Dans les années 20 on assiste à une pratique artistique qui va être revendiquée par ses auteurs: le scénographe,** celui qui va concevoir l'espace d'exposition, allant même jusqu'à le construire, le système de visibilité des œuvres. Ils proposent un espace pour l'art mais ne choisissent pas les œuvres. Le peintre Malewitch (*le carré noir sur fond blanc*), faisait aussi de la scénographie et avait été chargé d'organiser un musée à Petrograd en 1920. **Change beaucoup des salons dont les tableaux étaient bords à bords, avec leurs cadres représentatifs de l'ordre bourgeois. Ici pas de cadres, pas besoin d'être délimités**, cherchent à se défaire des conventions murales: tableaux dans des coins**. Dans les années 30/40 des expériences scénographiques étonnantes ont été menées,** avant que le white cube ne standardise notre manière de voir. C'est ça qui va permettre de constituer l'expo comme un art: on passe du salon à une exposition d'art. Ce n'est plus un évènement mais une pratique.

**- El Lissitzky:** d'abord graphiste/typographe, qui va pousser ses expérimentations sur papier à l'espace, les constructions d'espaces, élaboration de maquettes (l'espace Proun, 1924) "L'espace n'est pas un tableau: on peut vivre dedans." use des systèmes d'accrochages qui rompent avec les conventions. Il crée des espaces de démonstrations pour inclure le spectateur. Il va comparer la composition de ses espaces au cinéma: une des grandes métaphores de l'exposition.

**- Il y a un essor du scénographe qui fait penser à l'essor du metteur en scène**: au cours du 20 le scénographe est présent dans l'art plastique mais aussi le théâtre qui s'éloigne d'une convention littéraire.

**- Frederick Kiesler**: il va aussi construire des espaces, faire des propositions plastiques, des "visions machines": ce sont des machines a voir. Exemple: *la cité dans l'espace*, *Eight street movie theater*... Du point de vue de la scénographie il tente de casser les repères des spectateurs (ex: pour galeries surréalistes)

- **Edward Star...** Photographe qui va devenir un grand scénographe, expo *road to victory:* une exposition de photo dans laquelle il compose des assemblages de photographies murales, superpose les photos... L'exposition est un montage. "L’exposition est un film dans lequel vous bougez."

**- Philip Johnson;** Machine art: expo qui a considérablement marquée les esprits, New York: c'est une sorte de white cube très neutre. Tous les objets ne sont que des pièces industrielles, des machines (moteurs...)

On peut renverser le regard.

**- La poétique des auteurs d'exposition:**

**- L'exposition est un phénomène complexe qui regroupe plusieurs choses: un dispositif de monstration, un évènement socio culture**l (toutes les expositions ne sont pas d'art**), un art à part entière** (un média, le lieu d'une poétique spécifique revendiquée par un art.) une formule, revendiquée par un curateur, un commissaire d'exposition**, Harald Szeemann**, (le premier à revendiquer le statut de curateur indépendant), est celle **d'auteur d'exposition**. **L'exposition est donc un art**. Les auteurs d'expositions sont des artistes qui peuvent la concevoir seuls, des directeurs de musée, des conservateurs, mais aussi des philosophes.

**Cette notion fait écho à celle de cinéma d'auteur:** un cinéma qui voulait se distinguer du tout venant de l'industrie du cinéma, les expositions d'auteurs revendiquent un statut à part au sein des nombreuses expositions. Harald: "c'est un poème dans l'espace": il est auteur d'une poétique, il pense l'exposition. Expo: When attitudes become form, suisse, 1969, considérée comme l'une des plus importantes expositions de l'époque, gros rassemblement d'un art contemporain international. (Difficulté de réception des œuvres), cette expo à fait l'objet d'une recomposition, reconstitution à Venise à l'identique, jusqu'à reproduire le carrelage.

**Poétique surréaliste de l'exposition:** **les surréalistes ont cultivé l'exposition de manière très forte.** Il y a eu de nombreuses expositions, qui ont été un outil manifeste pour manifester leur esthétique, faire le point sur le groupe, (outil interne et externe). Jean Schuster*: l'acte de lyrisme collectif*: dès 1924 Breton organise des expositions surréalistes, signées par le groupe entier. 1925, expo *la peinture surréaliste* à Paris, préface par Breton et Eluard. 1926, le groupe ouvre la galerie surréaliste. Première expo en mars: *tableaux de Man Ray et objets des Iles,* c'est la première fois qu'on met des œuvres d'art occidentaux et des objets extra occidentaux dans une même exposition. A partir de 1935 s'ouvrent les expositions internationales du surréalisme: ont pour volonté d'étendre le surréalisme à une internationale, ces expos vont donc aussi avoir lieu à l'étranger (New York, Milan, Belgrade...) 1938: troisième exposition du surréalisme à Paris, organisée par Breton, Eluard et Duchamp. Dali et Max E... Font objet de conseillers spéciaux. Duchamp endosse le rôle du scénographe, le générateur arbitre. Il transforme la galerie des beaux-arts de paris en une grotte sombre avec de la paille au sol et un plafond recouvert de sacs de charbon. La galerie est aménagée comme un espace avec des rues baptisées: la littérature participe à la question de l'exposition. Surréalisme spatial, une organisation de l'espace qui se veut décadrée des conventions habituelles de l'art, dans lequel on trouve de nombreux objets de l'art surréaliste. Duchamp: *first paper realism*: avec des toiles tissées: cette manière de montrer l'art comme un âge poussiéreux, ancien. En 1947: *le surréalisme en 1947,* expo à Paris: l'espace a été construit par Breton comme une sorte d'initiation ésotérique. 1959, exposition international du surréalisme, eros, Duchamp compose l'espace, il tend du satin rose dès l'entrée.

**Le mur d'André Breton**: il avait chez lui un lur où il cartographiait ses voyages. Le mur était un défi aux musées d'art moderne tout en développant des sujets personnels, subjectifs, exposition d'intérieur.