

3/ le changement du rapport au RÉEL des artistes

DES ARTISTES TÉMOINS DE LEUR TEMPS : GOYA, GERICAULT, DELACROIX

<https://www.youtube.com/watch?v=KfKzh1sWxlA>



Les tableaux *Dos de mayo* (« Le deux mai 1808 à Madrid ») ou « *La Charge des mamelouks* ») et de *Tres de mayo* (« Le trois mai 1808 à Madrid ») ou « *fusillades du 3 mai* ») exposés au Museo Del Prado, à Madrid.

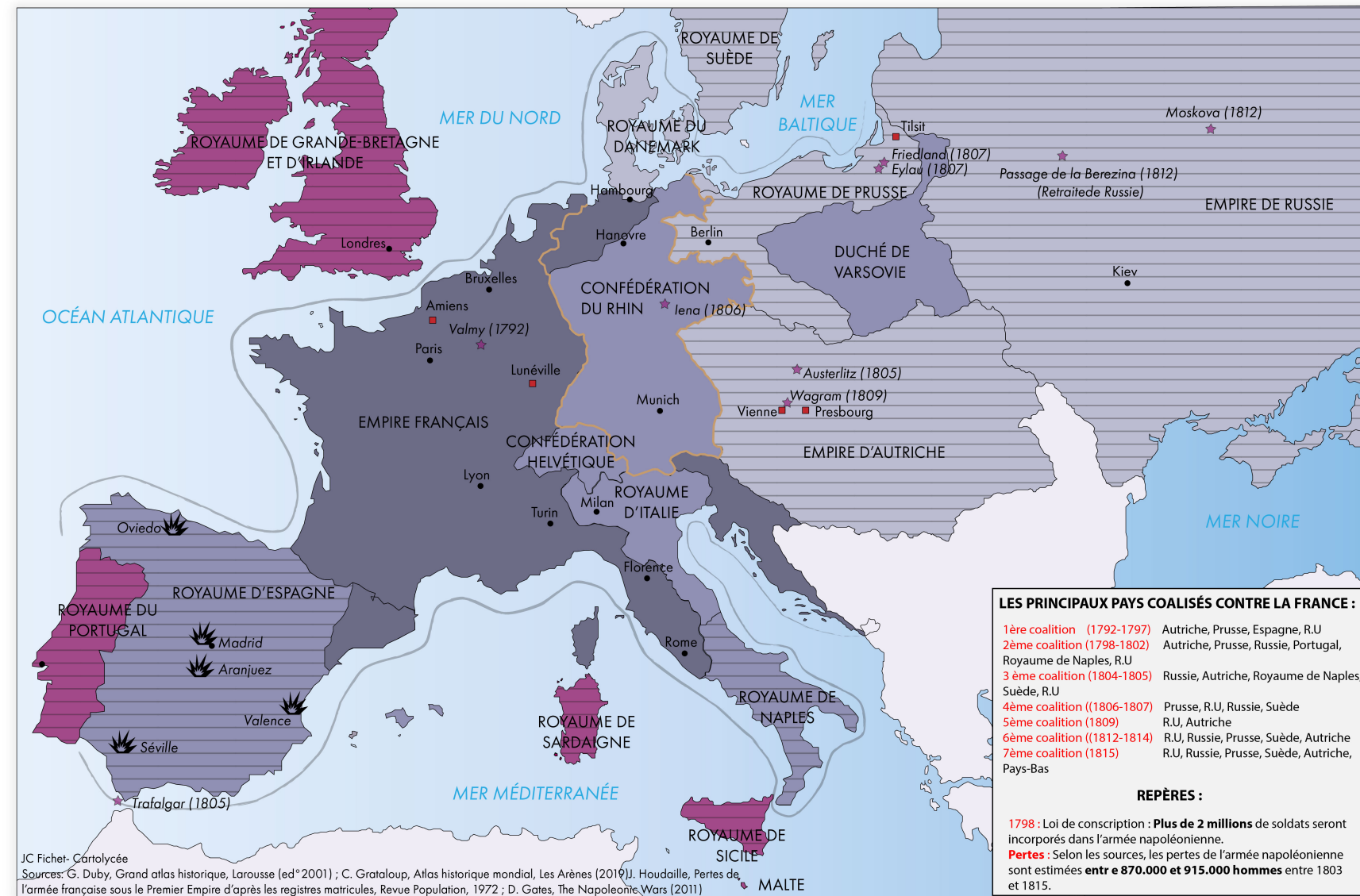
Les **mamelouks** (en **arabe** : مملوك, (singulier) mamlūk, مماليك (pluriel) mamālīk, *possédé* ; en **turc** : Memlūklüler) sont les membres d'une milice formée d'**esclaves**¹ affranchis, d'origine non musulmane, au service de différents souverains **musulmans**, milice qui a occupé le pouvoir² à de nombreuses reprises.



GOYA
El dos de Mayo 1808
Ou : *la charge des Mamelouks*
Peint en 1814
(268,5 × 374,5 cm)
Musée du Prado, Madrid

L'Europe napoléonienne en 1812

L'EMPIRE NAPOLEONNIEN À SON APOGÉE EN 1812



NAPOLÉON I^{er} (Consul puis empereur des Français de 1799 à 1815) envahit l'Espagne **en 1806** et **place son frère au pouvoir.**

Une guerre civile commence immédiatement, cette guerre oppose l'armée française à des armées espagnoles favorables aux **Bourbons d'Espagne** détrônés, à l'armée anglaise qui débarque au Portugal mais aussi à la population qui mène une guérilla.



L'Autriche et la Russie ont été vaincues en 1805 après la bataille d'Austerlitz, la Prusse en 1806 après la bataille d'Iéna, la Pologne est occupée et partagée avec la Russie.



GOYA *El tres de mayo de 1808 en Madrid ; 1814, huile sur toile, musée du PRADO, MADRID*

DOCUMENTER OU AUGMENTER LE REEL ?





GOYA *El tres de mayo de 1808 en Madrid* ; 1814, huile sur toile, musée du PRADO, MADRID

Le Tres de Mayo de Francisco de Goya (1814) est une œuvre profondément **ancrée dans son époque**.

Contrairement aux peintures dites « classiques », qui s'inspirent souvent de la mythologie, de la religion ou de grands récits historiques, **Goya choisit ici de représenter un événement contemporain**, survenu à peine quelques années auparavant : *la répression des Madrilènes par les troupes napoléoniennes, dans la nuit du 2 au 3 mai 1808.*

Cette peinture ne cherche pas à idéaliser le sujet, ni à le rendre héroïque selon les codes antiques. Elle **montre la guerre telle qu'elle est, brutale, immédiate, presque documentaire**.

En ce sens, *Le Tres de Mayo* peut être vu comme une œuvre **moderne avant l'heure**, annonçant une peinture engagée, tournée vers le réel et non plus vers un idéal figé.

Cette toile est considérée comme **romantique** car elle ne cherche pas à être neutre, équilibrée ou didactique : elle exprime avant tout l'horreur, l'émotion et la révolte.

L'émotion avant tout : le visage du condamné, illuminé au centre, exprime la peur et le désespoir. Le spectateur est invité à ressentir la violence de la scène.

L'engagement de l'artiste : Goya prend parti. Il ne montre pas une bataille héroïque, mais la cruauté et l'inhumanité des soldats anonymes.

Un goût pour le dramatique et le sublime : les contrastes de lumière (clair-obscur) renforcent l'intensité de la scène et frappent l'imagination.

Contrairement à l'art classique, qui cherchait l'équilibre et la beauté idéale, le romantisme privilégie le **tragique, le pathétique et la subjectivité**.

Goya en fait ici un manifeste visuel : un tableau qui dénonce, qui choque et qui reste gravé dans la mémoire.



Comparaison entre le « Tres de mayo » et « le serment des Horaces », une peinture néo-classique



L'ŒUVRE DE GOYA
parvient, en plus d'être
un témoignage
poignant de l'actualité,
à devenir une **ICONE** :
une image dont la force
tend à l'**UNIVERSEL** et
à l'**INTEMPOREL**.



GOYA *El tres de mayo de 1808 en Madrid* ; 1814, huile sur toile, musée du PRADO, MADRID



« L'Exécution de Maximilien », d'Edouard Manet, peint en 1867 en référence à l'exécution de Maximilien de Habsbourg par un peloton d'exécution républicain à Mexico.



Pablo PICASSO, *Massacre en Corée*, 1951, 110 x 120 cm, Paris, musée Picasso
Dans ce tableau le plus évidemment politique, Picasso affirme avec éclat ses convictions communistes. « Il crée une science-fiction : un peuple de femmes enceintes et d'enfants, face à des guerriers robotisés » écrit Pierre Daix



yue min jun the execution 2005 ; 150 x 300 cm ; coll. privée
C'est pour cela que le fait de sourire, de rire pour cacher son impuissance a [une grande] importance pour ma génération.
Citation extraite de « Yue Minjun Biographie », 2006
"Je ne veux pas que le public pense à un lieu ou à un événement »



Yue Minjun - " The Execution " - Private Collection

Huile sur toile, 150 cm × 300cm, 1995



Yue Minjun - " The Execution " - Private Collection



Exécution représente deux tireurs sans armes mimant le geste d'abattre quatre personnes en slip, pliés de rire, devant un mur rouge ressemblant à celui de la Cité interdite des empereurs chinois, située au nord de la place *Tiananmen*. Cette toile fait référence au massacre de la place du même nom, qui a eu lieu en 1989, et ressemble fort à une représentation grinçante de la répression.



Yue Minjun - "The Execution" - Private Collection



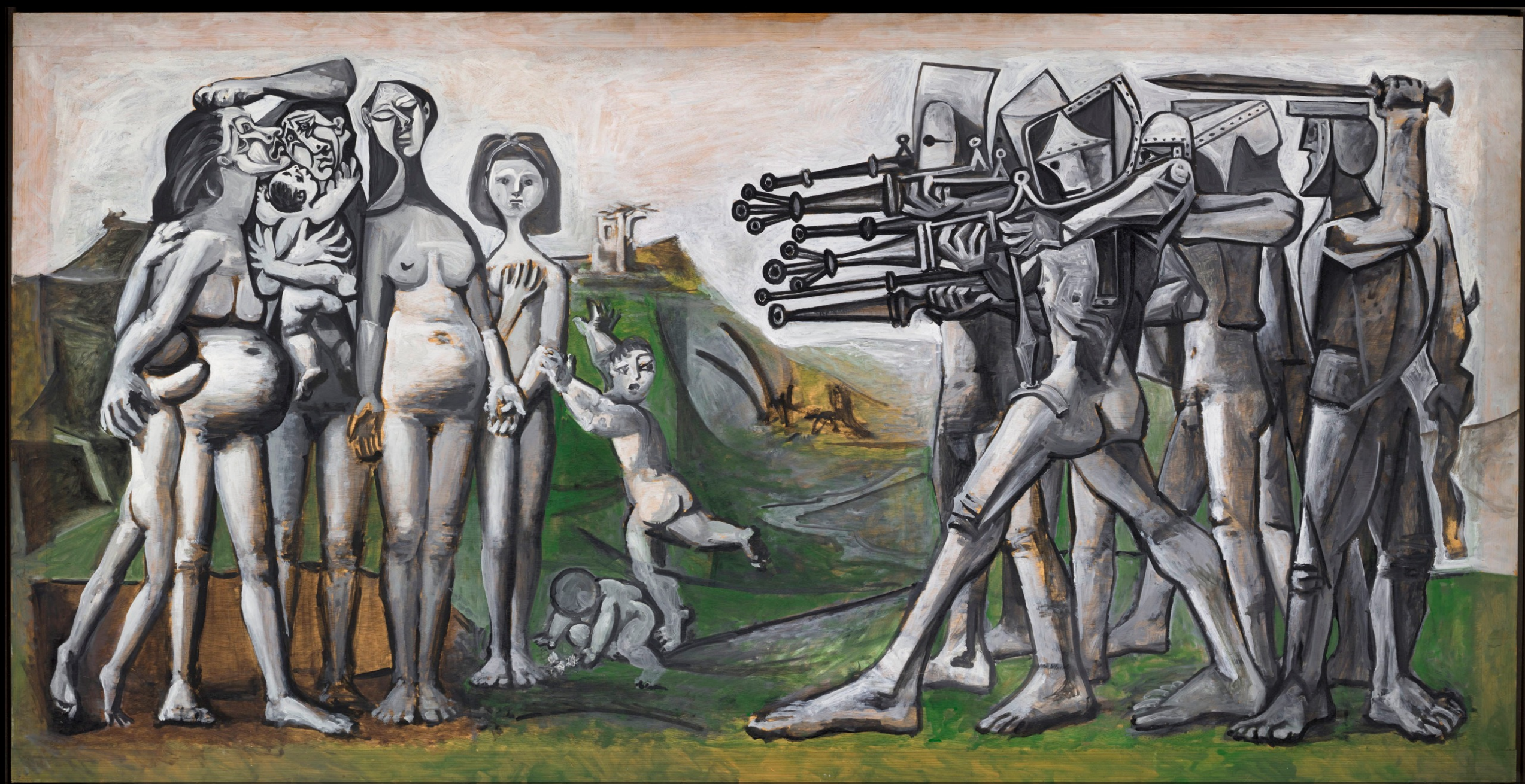
Bloodline - Big Family

Zhang Xiaogang

Date: 1995

Cette œuvre est associée au mouvement du "**réalisme cynique**" en peinture, une des tendances de l'art contemporain chinois.

Le réalisme cynique est un terme utilisé pour la première fois en 1992 par le critique d'art Li Xianting pour décrire un groupe d'artistes de Pékin qui peignaient des tableaux réalistes sociaux satiriques. Le groupe cherchait à dépeindre le tourment psychologique ressenti en Chine alors que le pays luttait avec de nouvelles idéologies politiques.



Pablo Picasso (1881-1973), *Massacre en Corée*
© Musée national Picasso-Paris, RMN-Grand Palais

Pour réaliser cette toile, Picasso s'inspire de la Guerre de Corée, et plus précisément du massacre du pont No Gun Ri en

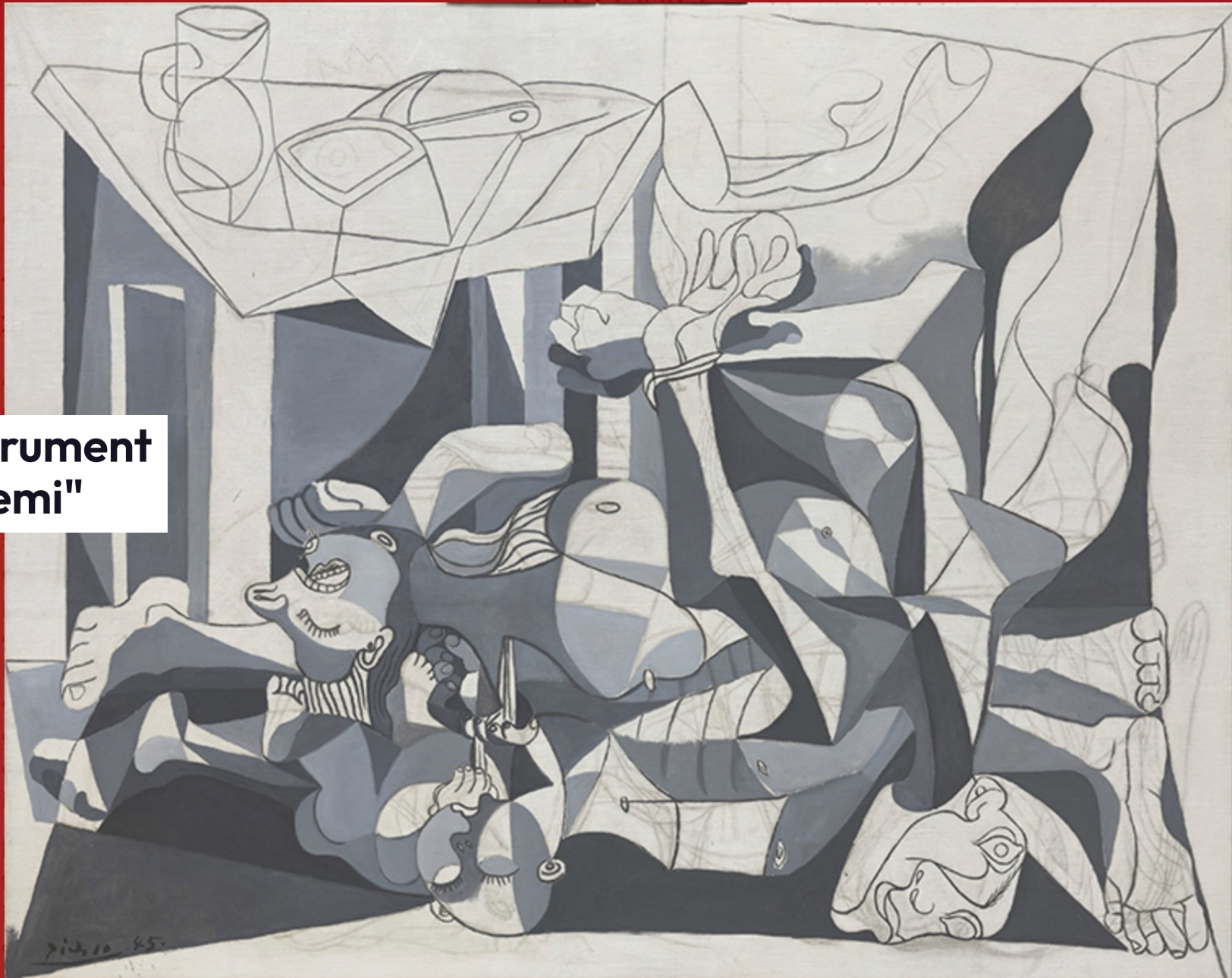
Pour réaliser cette toile, Picasso s'inspire de la Guerre de Corée, et plus précisément du massacre du pont No Gun Ri en 1950 où 400 civils furent tués par les soldats américains.



Pablo Picasso (1881-1973), Massacre en Corée
© Musée national Picasso-Paris, RMN-Grand Palais

Selon les historiens de l'art, *Le Charnier* serait inspiré par les images de la libération des camps de concentration nazis par les Alliés.

Picasso : "La peinture est un instrument de guerre offensive contre l'ennemi"



Picasso, *Le Charnier*, 1944-1946 Huile sur toile, MoMA, New York

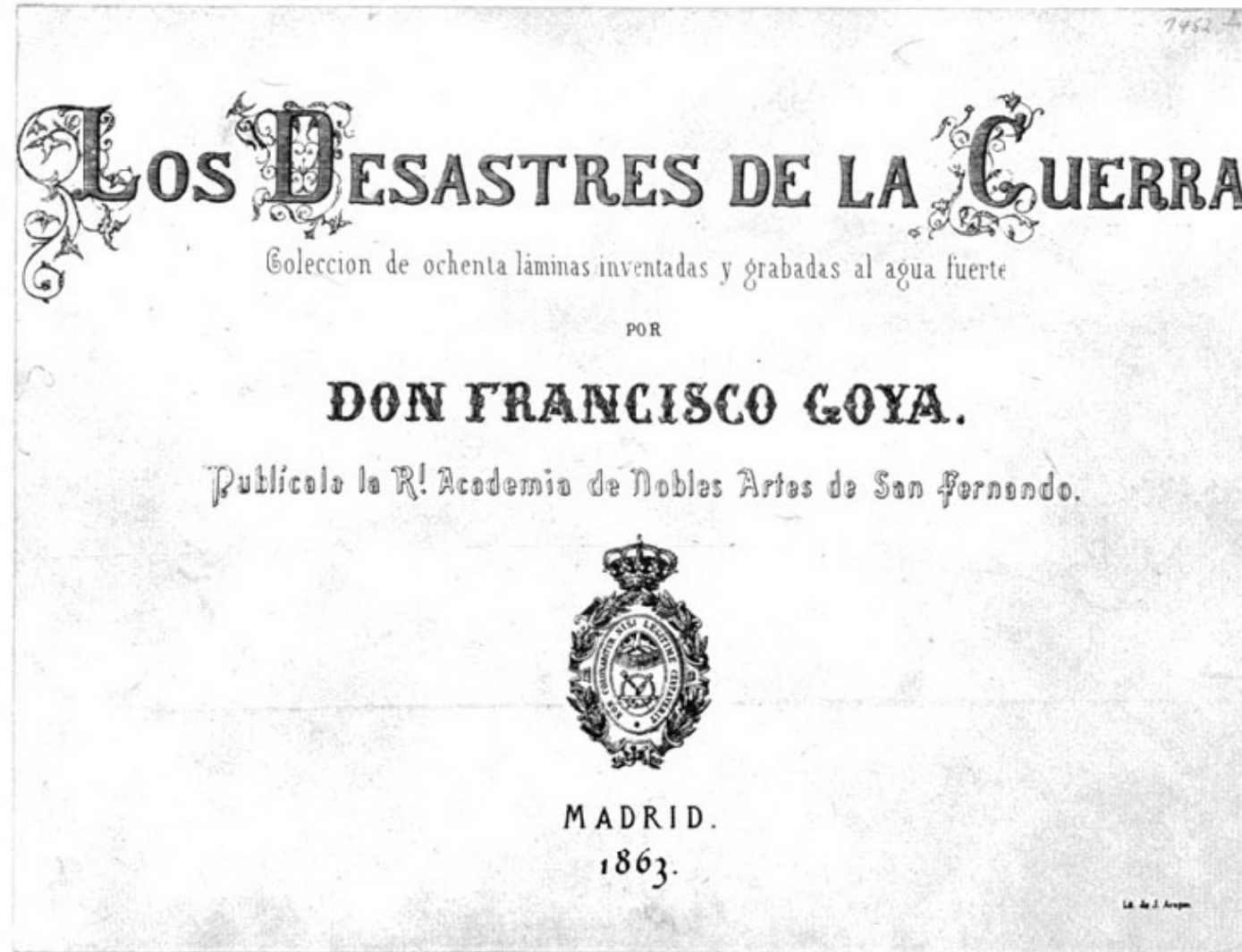
EUROPE

Colin Powell préférerait ne pas voir "Guernica"

Le 5 février 2003, un pudique voile bleu cachait la célèbre toile de Picasso.

Une immense reproduction orne les murs du siège du Conseil de sécurité de l'ONU. **D'ailleurs, le symbole dérange parfois : la dénonciation de la guerre par Picasso est tellement puissante que lorsqu'en 2003 le gouvernement américain annonce à l'ONU son intention d'envahir l'Irak, une toile est tendue pour masquer le tableau...** Difficile en effet pour les États-Unis de convaincre de la nécessité de bombarder un pays avec en toile de fond l'illustration fracassante des horreurs causées par les bombes !





GOYA *Les désastres de la guerre* ; une série de quatre-vingt-deux gravures réalisées entre 1810 et 1815

SOUS-TITRE : « Les conséquences dramatiques de la sanglante guerre menée en Espagne avec Bonaparte »

Les planches des *Désastres de la Guerre* semblent avoir été gravées à partir de 1820, alors que GOYA s'était retiré à Bordeaux — par peur de l'Inquisition espagnole.

On possède de nombreux dessins qu'il dut exécuter immédiatement après les scènes atroces auxquelles il avait assisté — « j'ai vu cela », écrivait-il souvent en marge — et qui lui servirent de documents pour ensuite graver le métal. Toiles de cauchemar, dont jamais on n'avait vu les équivalentes dans la peinture, des cauchemars bien réels, avec une sorte de caractère à demi-caricatural qui double l'horreur de la scène.



Dessin préparatoire à la série « les désastres de la guerre »



Yo lo vi. « j'ai vu cela »

No se puede mirar (l'on ne peut regarder)
dans [Les Désastres de la guerre](#), série de gravures complétée entre 1810 et 1815.





No se puede mirar (l'on ne peut regarder) dans [Les Désastres de la guerre](#), série de gravures complétée entre 1810 et 1815.





Y no hay remedio (« On ne peut plus rien y faire »).
Des prisonniers sont exécutés par des soldats

37



Esto es peor.

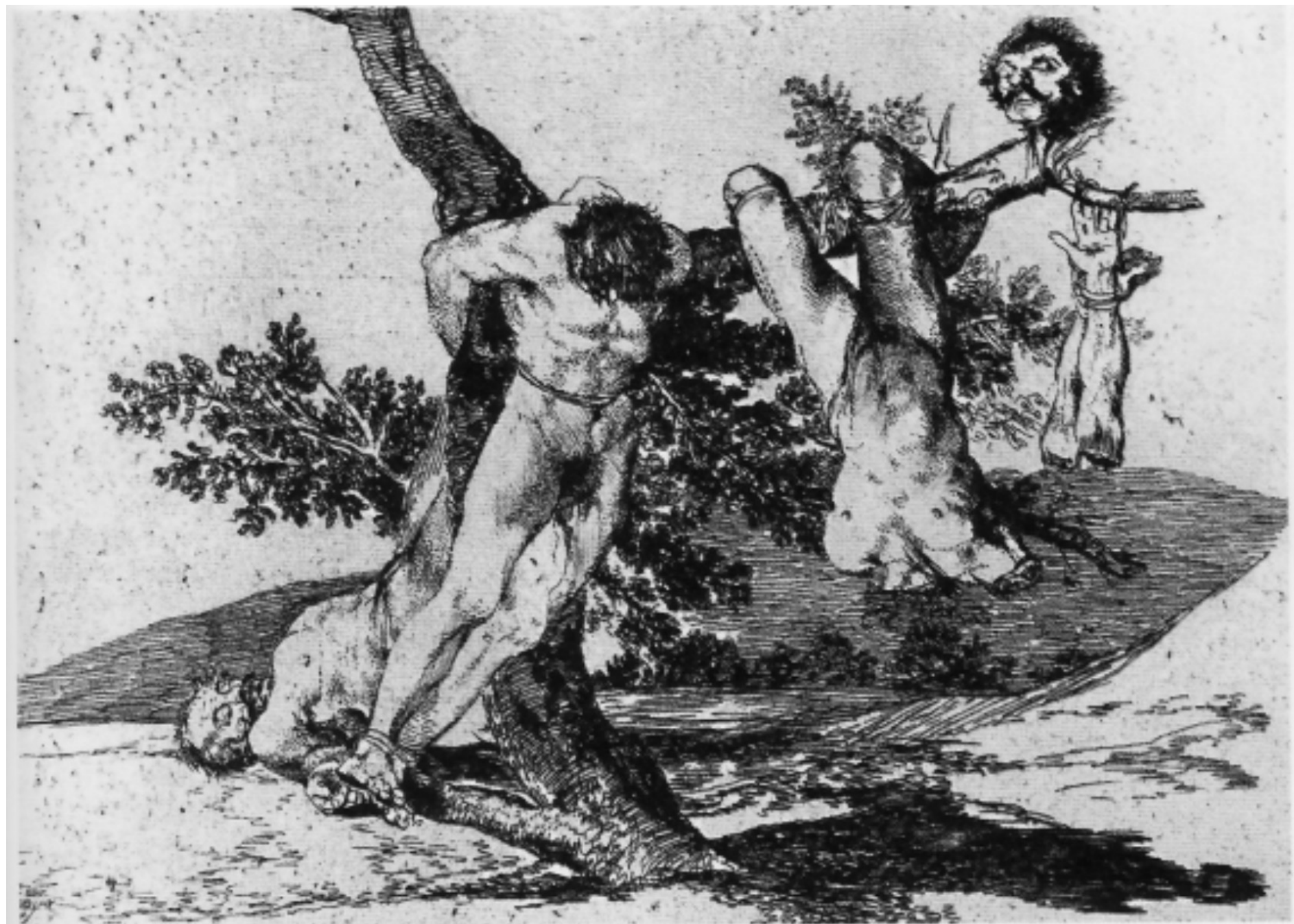
Esto es peor (« Ça, c'est pire »)

9



No quieren.

No quieren (« Elles ne veulent pas »).
Une vieille femme brandit un couteau pour défendre une jeune femme qui se fait agresser par un soldat



Bonaparte haranguant l'armée avant la bataille des Pyramides, 21 juillet 1798

de Antoine-Jean Gros

Héroïsation
Clarté de la composition
Théâtralité
Idéal classique



CONCLUSION : Ce qui frappe dans « *les désastres de la guerre* », c'est la brutalité des images : exécutions, famines, tortures, cadavres abandonnés. Goya ne cherche pas à embellir la guerre ni à glorifier les vainqueurs. Au contraire, il montre les victimes, civiles ou soldats, avec une force qui rappelle le travail des reporters de guerre modernes. Il ne peint pas des héros, mais des hommes et des femmes pris dans la violence absurde.

À travers ses gravures, Goya ne se contente pas de “faire de l’art” : il **documente le réel**. Ses images sont une mémoire visuelle des horreurs, une manière de témoigner de ce qu’il a vu ou entendu. En ce sens, Goya est précurseur : bien avant l’invention de la photographie, il se fait observateur, témoin et dénonciateur, comme le feraient plus tard les **photographes de guerre**.

L'IMMONTRABLE ?

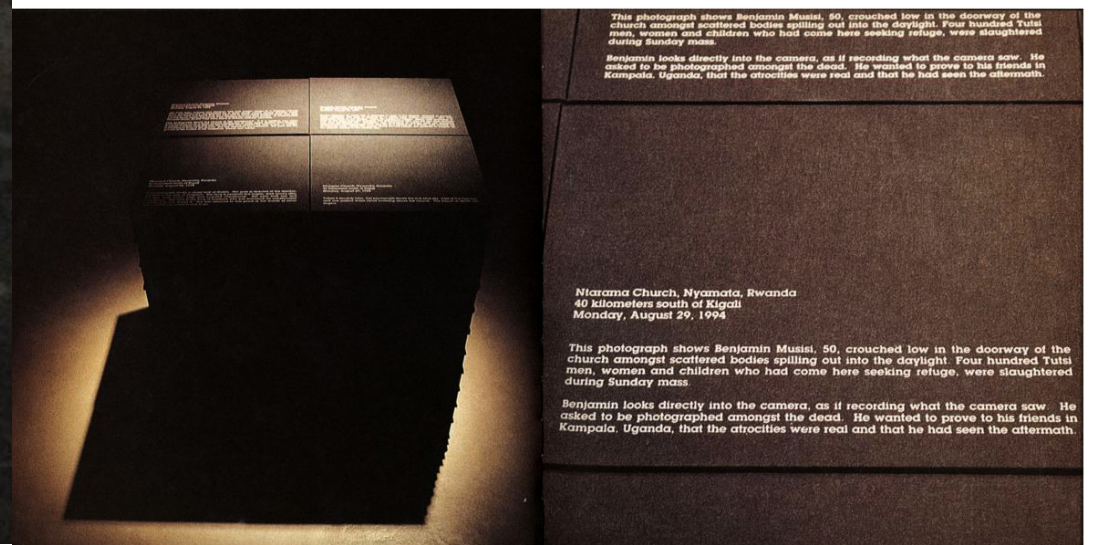
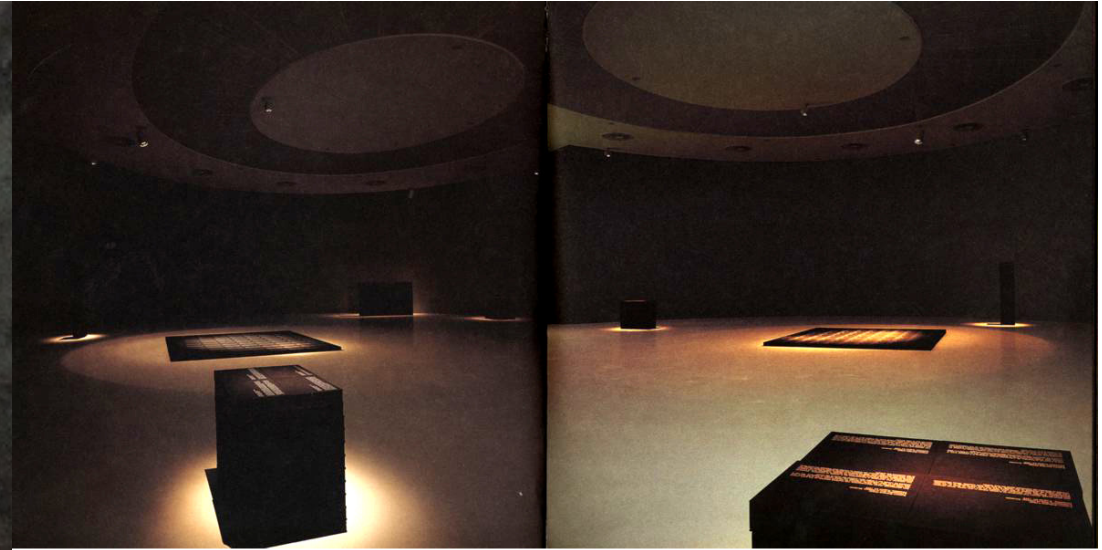
ALFREDO JAAR
The Rwanda project 1994



INFORMATIONS
HISTORIQUES SUR LE
RWANDA

<https://www.youtube.com/watch?v=wWc3cHNJQs>

Alfredo Jaar
souligne que
les médias
occidentaux
ont presque
ignoré la
tragédie.



ALFREDO JAAR
The Rwanda project 1994

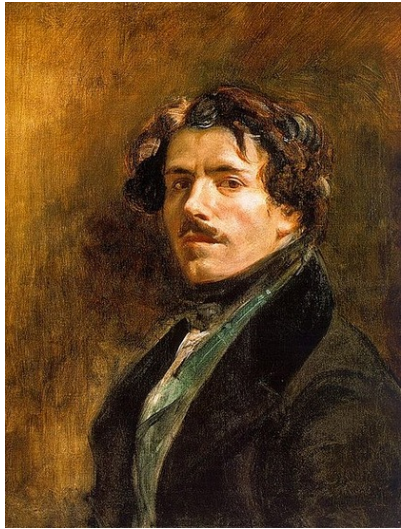
UNE STRATÉGIE DU RETRAIT ?

Entre 1994 et 2000, Alfredo Jaar a réalisé une installation intitulée *The Rwanda Project*, en réaction au génocide des Tutsis.

L'artiste chilien, qui s'était rendu sur place après les massacres, a choisi de montrer non pas l'horreur directement, mais **l'impossibilité de la représenter**.

Au lieu d'exposer frontalement des cadavres, il demande au spectateur de réfléchir à sa propre position de témoin ou de voyeur. Ainsi on ne voit que les descriptifs des images et non les images elles-mêmes.

The Rwanda Project n'est pas une simple « illustration » historique. C'est une réflexion sur la responsabilité collective, sur la façon dont l'art peut encore porter la mémoire de ce qui a été occulté.



2

EUGÈNE DELACROIX



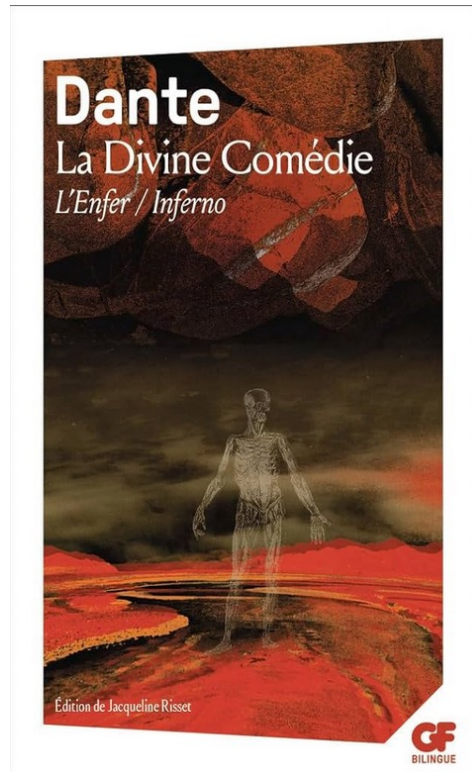
Eugène Delacroix, après avoir raté le prix de Rome, suite à ses résultats médiocre à l'école des Beaux-Arts, s'était affranchi de la formation académique pour aller chercher une première reconnaissance au sein de l'exposition publique du Salon.

> Mais il bouleversait aussi les règles définissant la hiérarchie des genres et le choix des sujets qui les fondaient.



EUGENE DELACROIX, DANTE ET VIRGILE AUX ENFERS ; 1822 ; 189 × 241,5 cm

Delacroix s'inspire d'un texte méconnu des français de l'époque (L'ENFER de Dante) et un format réservé à des sujets religieux, mythologiques ou historiques pour une peinture à sujet littéraire.

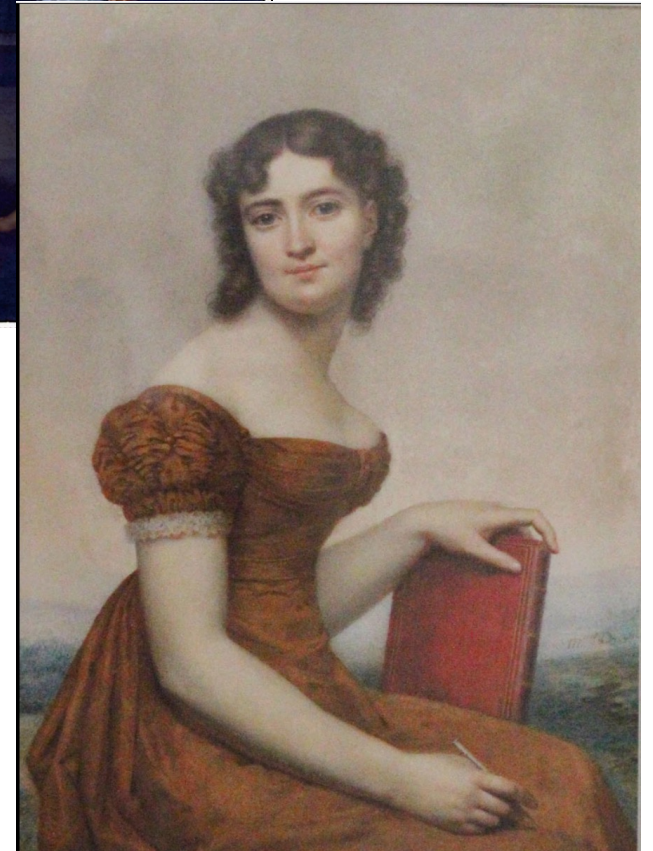
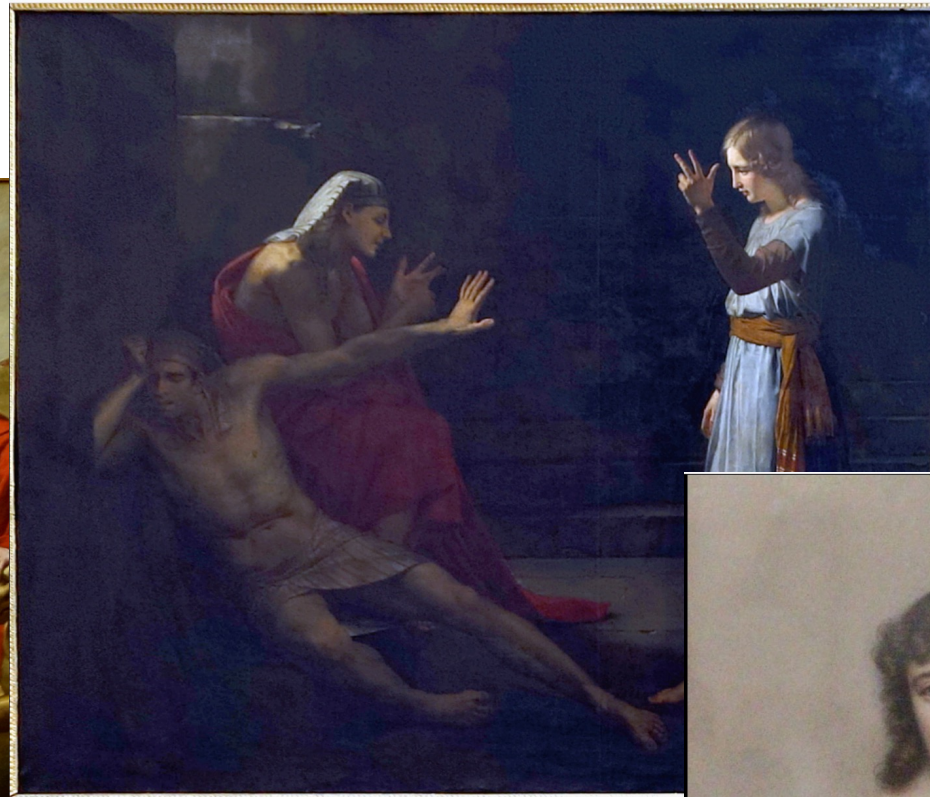


EUGENE DELACROIX, DANTE ET VIRGILE AUX ENFERS ; 1822 ; 189 × 241,5 cm

En 1822, Delacroix, désireux de se faire un nom dans la peinture et de trouver une issue à ses difficultés financières, paraît pour la première fois au salon avec La Barque de Dante ou Dante et Virgile aux Enfers que l'État lui achète pour 2 000 francs, pour les 2 400 qu'il en demande. Les réactions de la critique sont vives, voire virulentes.

« **Une vraie tartouillade !** », écrit Étienne-Jean Delescluze, un élève de David et un défenseur de l'école davidienne (néo-classique)

Salon parisien de 1822



DOCUMENTER OU AUGMENTER LE RÉEL?

En 1824, DELACROIX obtient la médaille de seconde classe et l'État achète ce tableau 6 000 francs, pour l'exposer ensuite au ***musée du Luxembourg***, où l'état expose les artistes vivants (qui rejoindront ensuite le Louvre à leur mort).

EUGÈNE DELACROIX, Scènes des massacres de Scio. Familles grecques attendant la mort ou l'esclavage
1824

<https://www.youtube.com/watch?v=QlwTce-IXI>



Île de Chios, avril 1822. 45 000 Ottomans débarquent pour faire passer à l'île ses envies de rallier les indépendantistes grecs. Il faut bien montrer l'exemple sur un caillou qui flotte à quelques brasses de ses côtes turques. 20 000 morts au compteur, Delacroix raconte. Sous un joli ciel bleu outre-tombe, il aligne les « familles grecques attendant la mort ou l'esclavage ». Surveillés de près par les soldats ottomans, les otages sont de tous horizons : gens du peuple, propriétaires terriens, riches marchands... Dans ce Vel d'Hiv' méditerranéen, le désespoir varie sur les visages.

EUGÈNE DELACROIX, Scènes des massacres de Scio. Familles grecques attendant la mort ou l'esclavage
1824



« Ces horribles scènes, cette couleur violente, cette furie de brosse, soulevaient l'indignation des classiques dont la perruque frémissait [...] et enthousiasmaient les jeunes peintres. »



Théophile Gautier

poète, romancier et critique d'art français.





Chacun pourra construire ses parallèles, formels. En regardant le moustachu hagard avec sa fille, certains pourraient voir apparaître *La Mère migrante* (1936) de Dorothea Lange. Tous les groupes de Delacroix peuvent convier des images contemporaines. On pense pêle-mêle à la petite Kim Phuc Phan Thi de Nick Ut (1972) ou *La Madone de Bentalha* par Hocine Zaourar (1997).



BeauxArts

COMMENTAIRE HORS-D'ŒUVRE

Chaos sur l'île de Chios

Par **Louvre - Ravioli**

(aka François Bénard)

« Certains songeront-ils à l'image du petit Aylan Kurdi, charrié par la Méditerranée en 2015 ? Avec sa famille, il tentait d'atteindre une certaine île de Chios...

Sur sa peinture, Delacroix ne s'est même pas permis de peindre un enfant mort. Il a laissé ça à la réalité. »



2 septembre 2015, Bodrum, Turquie. Le corps du petit Aylan, 3 ans, est retrouvé sur la plage.

© REUTERS / Nilufer Demir / DHA.

L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

Projet de l'œuvre : modalités et moyens du passage du projet à la production artistique, diversité des approches.

>Comment des facteurs internes ou externes à l'artistes peuvent-ils modifier une œuvre pendant son élaboration ?

L'Artiste et la société

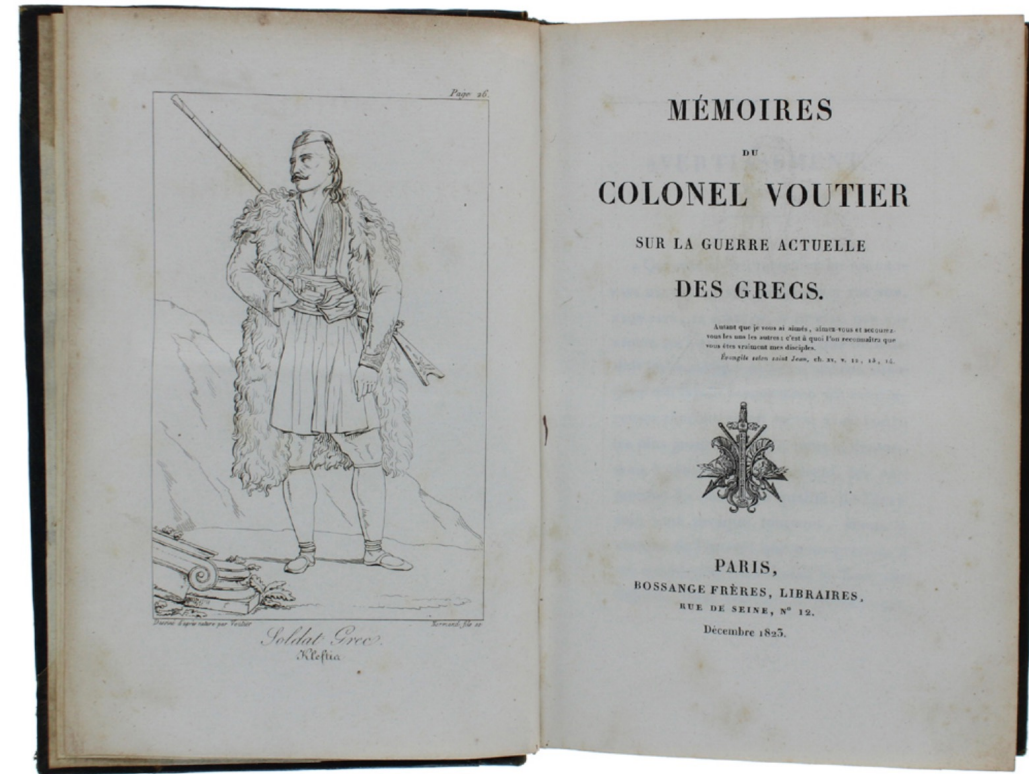
Recours aux documents, aux archives et aux traces

UN PROCESSUS DE CREATION PROCHE DU JOURNALISME

La toile s'inspire d'un fait d'actualité :
le massacre de la population de l'île de
Chio par les Turcs, survenu en avril
1822.

Et d'une rencontre :

Delacroix a trouvé son sujet dans l'ouvrage
« Mémoires du colonel Voutier » sur la
guerre actuelle des Grecs. Le 12 janvier
1824, il déjeune avec le colonel et note dans
son journal : « *C'est donc proprement
aujourd'hui [...] que je commence mon
tableau* ».



UN PROCESSUS DE CREATION PROCHE DU JOURNALISME

De recherches documentaires :

- Delacroix a effectué des recherches iconographiques à La Bibliothèque nationale et obtenu d'un explorateur le prêt de costumes orientaux rapportés de ses voyages en Orient.
- Il réalise des croquis effectués d'après les Mœurs et coutumes turques et orientales dessinés dans le pays, du dessinateur Rosset (1790). >







(1791-1824)

Théodore Géricault ...

3

LE RADEAU DE LA MEDUSE ; (1818-1819), 491 × 716 cm, Paris, musée du Louv



L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

Projet de l'œuvre : modalités et moyens du passage du projet à la production artistique, diversité des approches.

> Comment des facteurs internes ou externes à l'artiste peuvent-ils modifier une œuvre pendant son élaboration ?

GERICAULT se montre soucieux d'ancrer son œuvre dans la réalité :

- > Il prend connaissance du récit de deux survivants : Alexandre Corréard, l'ingénieur géographe de la Méduse, et Henri Savigny, le chirurgien du bord.
- > Il fait construire une réplique grandeur nature du radeau dans son atelier et demande à sept rescapés de venir poser pour lui.
- > Il va jusqu'à exposer dans son atelier des restes humains. (Grâce à un ami médecin, Géricault peut obtenir des bras et des pieds amputés afin de les étudier)
- > De même, il dessine plusieurs fois une tête coupée obtenue d'une prison / asile d'aliéné

Selon Charles Clément, son biographe, une puanteur étouffante régnait parfois dans son atelier.





Le commentaire de cette célèbre image de la guerre de Sécession (1861-1865) par l'écrivain Alexander Gardner :

*« Such a picture conveys a useful moral : It shows the blank horror and reality of war, in opposition to its pageantry. **Here are the dreadful details !** Let them aid in preventing such another calamity falling upon the nation. »*

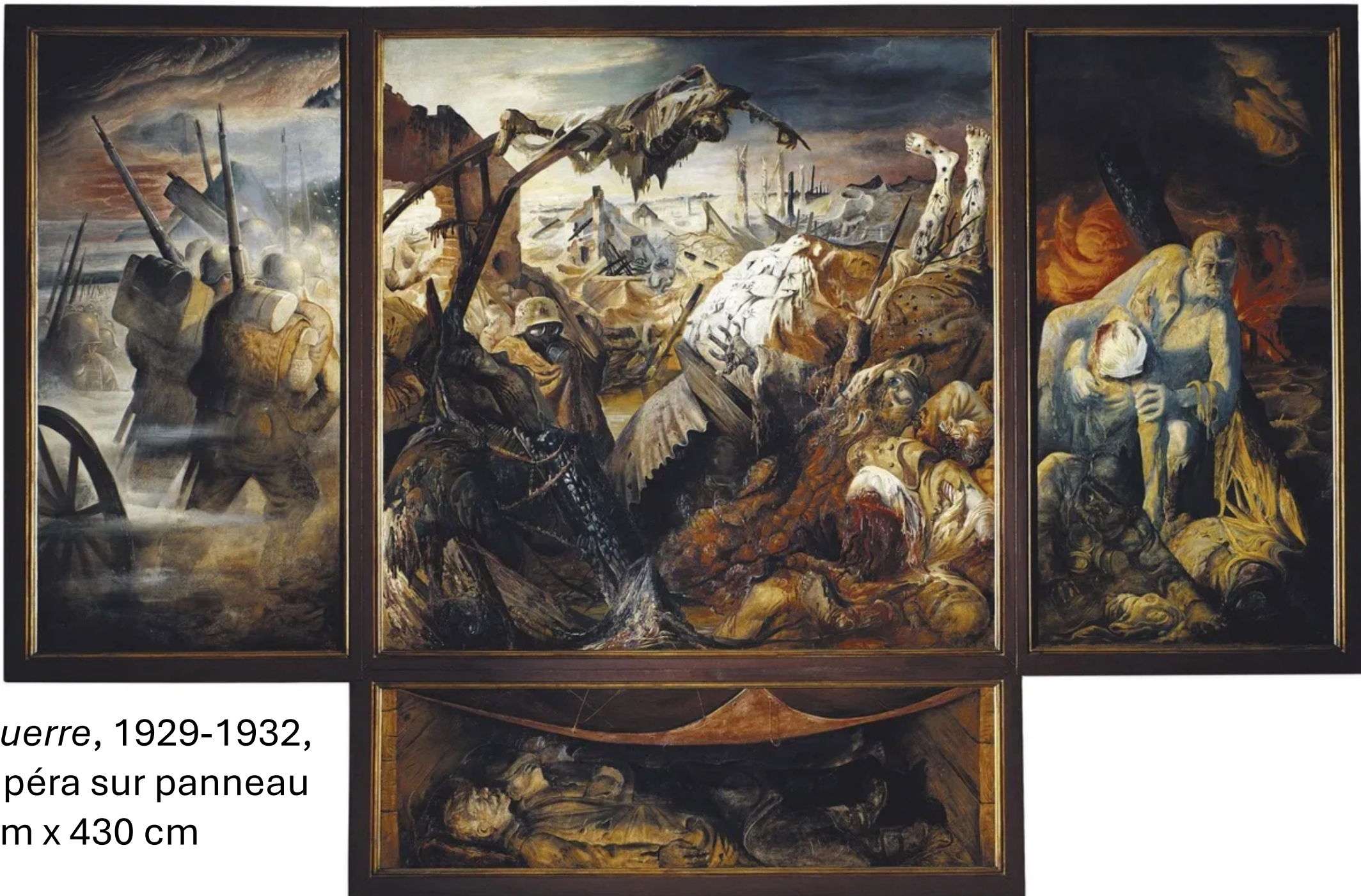
« Une telle image porte une morale profitable : elle montre l'horreur nue et la réalité de la guerre, en opposition à ses prestiges. Voici les détails horribles ! Qu'ils nous aident à prévenir la venue d'une autre calamité sur la nation. »

ALEXANDER GARDNER

GARDNER indique comment le document photographique et sa valeur de preuve peuvent avoir le pouvoir de marquer les esprits, voir de les changer.



Timothy O'Sullivan, A Harvest of Death, juillet 1863, épreuve à l'albumine, publiée par Alexander Gardner dans : Gardner's Photographic Sketch Book of the War, vol.1, Washington, Philp & Solomons, 1865, planche 36



Otto Dix, *La Guerre*, 1929-1932, triptyque, tempéra sur panneau de bois, 270 cm x 430 cm

L'artiste et la société : faire œuvre face à l'histoire et à la politique

Au cours des siècles, *la place de l'artiste dans la société a beaucoup évolué* : jusqu'au XVIIIe, il est un auxiliaire du pouvoir politique ou religieux, puis au XIXe, il s'affirme comme une alternative à une société rationaliste, qui refoule les affects individuels.

À partir du XVIIIe siècle, la vision du monde change. Non seulement les philosophes des Lumières sont parvenus à déplacer l'étude de Dieu sur ses créatures – les savants ne travaillent plus sur les textes religieux mais sur l'homme, les animaux et la nature – mais, dans le prolongement de leur nouvelle approche du monde, ils ont vu se développer de manière fulgurante les connaissances scientifiques. Les très nombreuses innovations techniques et plus généralement le passage d'une société agraire à une société industrielle (au tournant du XIXe) rendent tangible le nouveau discours scientifique et philosophique. Alors s'impose progressivement un nouveau système de valeurs, fondé sur la science et le progrès, sur la réussite commerciale et le développement des bénéfices.

Ainsi, le discours spirituel, la référence à Dieu, les croyances en l'au-delà passent progressivement au second plan. Philosophiquement, l'heure est au culte du progrès. Les sciences prennent une place grandissante.

Lorsque le regard sur le monde change, lorsque la vision du monde se transforme au profit d'une approche plus rationnelle, lorsque sont inventés des moyens mécaniques de reproduction du réel comme la photographie, la place des artistes dans la société se modifie.

À partir du moment où le réel est restitué avec efficacité, rapidité et fidélité et pour tout dire, avec plus « d'objectivité » par la photographie, certains artistes réorientent leur pratique vers une approche plus subjective du réel. C'est peut-être ainsi que l'on peut expliquer la montée d'une nouvelle figure de l'artiste, qui n'est plus un auxiliaire du pouvoir quel qu'il soit, mais un individu à même de donner sa propre vision du monde.