

SEANCES DU 21mai 2013 (2 parties).
Restitution de l'intervention de :
Anouck Bartolini et Sophie Roux
Par l'équipe d'auditeurs : Barbara, Joëlle, Roland, André et Gilles

TITRE : La croyance dans l'art et ses pratiques

Anouk Bartolini et Sophie Roux en duo (Lettres et Histoire de l'Art)

Présentation :

S.R:Remerciements à Jean Robert pour nous avoir permis un espace de liberté pour exposer une enquête qui s'écartera des procédures académiques.

Fidèles à ce que l'on pense être l'esprit de l'UPA, nous allons nous caler sur un thème en essayant de faire dialoguer à la fois l'histoire littéraire et les arts plastiques.

À l'époque, au XIX^{ème} siècle, on aurait parlé de beaux-arts. Cependant c'est une gageure car les œuvres n'ont pas la même nature et ne sont pas mises dans un plan préétabli. Donc c'est peut-être autant une usine à gaz qu'un moment de plaisir rare (de vous parler de cela cette semaine et la semaine prochaine).

A.B:Nous sommes partis d'un constat : les spectacles, par exemple les spectacles au festival d'Avignon, dans lesquels on peut faire le parallèle, et des critiques d'art l'ont fait, avec des phénomènes de croyances religieuses. On peut s'en réjouir ou le déplorer, en tout cas nous nous sommes posés la question : comment en est-on arrivé là, et plus généralement : comment et pourquoi l'art est-il conjugué et se conjugue-il avec une croyance de type religieux?

L'une des clés nous a été fournie par un philosophe:Jean Marie SCHAEFFER, dans un ouvrage : « *L'art de l'âge moderne* ». Il considère que public et œuvre contemporaine rejouent ou, réactualisent, une scène originaire de l'adulation de l'Art, avec un grand A.

Cette scène, il la situe à la fin du XVIII^{ème} siècle, en Allemagne, autour d'un cercle, le cercle de Léna, avec un philosophe, SCHLEGEL. Ensuite il en appellera à l'école romantique.

Nous commencerons avec le XIX^{ème} siècle que l'on sait grand producteur de croyances en tous genres, côté historien pour les croyances politiques, et faisant émerger deux grandes croyances :

- A) la croyance dans la toute-puissance de l'œuvre d'art,
- B) la croyance dans le pouvoir de l'artiste.

Ces deux croyances se déclinent selon deux modalités :

- la croyance romantique allemande : l'œuvre d'art est considérée comme un médium entre deux sortes de réalités : d'un côté la réalité et des apparences que notre raison et nos sens peuvent appréhender, de l'autre, une réalité plus cachée, la réalité des vérités transcendantes. C'est une théorie d'inspiration platonicienne et la clé pour ouvrir cette réalité cachée, c'est le verbe poétique qui, pour eux, est l'équivalent du verbe divin, qui a un statut ontologique. On peut donc dire que l'art a une fonction métaphysique, et à partir de cela, il est sacralisé.
- **S.R** : Dans leur conception l'image n'est pas investie du même pouvoir.

Qu'elle soit peinte ou sculptée, elle a quand même un poids de par la tradition chrétienne, essentiellement dans l'Occident. Elle a déjà une première force qui est la force de représentation religieuse.

- Mais il est vrai qu'au XIX^{ème} siècle, les beaux-arts vont avoir un temps de retard par rapport à l'innovation ou aux risques pris par la génération des littéraires, que l'on appellera les romantiques.
- Dans cette conception romantique, il est une variante qui est la variante française, marquée par l'événement fondateur qui est la révolution française. L'œuvre d'art aura moins d'importance que l'artiste qui va être en position médiane entre deux sortes de réalité : d'un côté toujours les vérités et transcendances, Dieu, l'absolu, et de l'autre le monde des apparences avec un élément non négligeable de la révolution qui est l'humanité que l'on appellera le peuple. Il y a des formules et slogans propres aux romantiques français, utilisées par les artistes eux-mêmes : le sacerdoce poétique, le romantisme missionnaire, le ministère spirituel.
- La croyance romantique va occuper pratiquement toute la moitié du XIX^{ème} siècle. Aujourd'hui Anouk fera la présentation de l'approche littéraire, et la semaine prochaine les arts plastiques prendront le relais car ils occupent la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle.
- Pour la deuxième modalité de la croyance, l'œuvre d'art est d'une conception beaucoup plus radicale ; elle n'est plus un médium, l'œuvre d'art devient son propre absolu, c'est une fin en soit.

Le fil conducteur sera le suivant :

- Petite généalogie des croyances.
- Le prophétisme porté par une figure emblématique : Hugo comme figure littéraire, mais aussi Gauguin. Avec l'étude de quelques points forts seulement.
- Ensuite la façon dont cette croyance dans l'art doit être transportée et diffusée par ceux qui s'appellent eux-mêmes des fraternités ou confraternités, des cercles de croyance, des communautés.
- Après le pacte républicain : le prophétisme artistique, en tout cas celui de Hugo va être recyclé par la III^{ème} République et par l'institution scolaire. On peut parler, croissance métaphorique du terme, d'une « *religion laïque* ».
- La III^{ème} République a en effet besoin de l'universel non religieux pour se substituer aux textes bibliques et au catholicisme qui a joué pendant des siècles le rôle d'universel religieux.

Petite généalogie des croyances

Petite genèse : depuis l'antiquité grecque nous débiterons brièvement par un ouvrage de Platon qui est le dialogue entre le Socrate et Ion. L'ouvrage s'appelle « *Ion* ». Ion récite des vers d'Homère et Platon va développer une conception imagée de l'inspiration poétique.

Le poète est inspiré par les dieux, Apollon et les Muses, et cette inspiration est délivrée par une sorte de possession, de transe, qui est probablement un héritage des prophètes et des prêtres grecs qui disaient des sourates. Cette question divine, pour Platon, va être représentée sous la forme d'un aimant qu'Euripide appelait magnétisme. Cet aimant attire à lui comme des anneaux de fer et à partir de là il se crée une chaîne aimantée qui va du Dieu jusqu'à l'auditeur.

Passages de Ion : « *Sais-tu donc que le spectateur dont tu parles est le dernier de ces anneaux ?.....L'anneau du milieu c'est toi.....par l'intermédiaire de ces anneaux, c'est le dieu qui tire l'âme des hommes jusqu'où il veut, car c'est bien sa puissance qui passe au travers de ces anneaux.* »

Cette conception, idéologique pour l'instant, est diffusée à travers les siècles sous formes

diverses, mais elle a toujours été présente. Le poète n'est que l'interprète des dieux, leur porte-parole. Et ce qui est magnifique, c'est la parole poétique parce qu'elle est prophétique. Platon a exclu de cette conception les arts de l'image parce qu'ils appartiennent au monde manuel. Il y a une certaine condescendance car nous sommes dans un monde économique qui est régi par l'esclavage. Et finalement les romantiques, aussi bien allemands que français, reprendront ce privilège, cette priorité du verbe poétique.

En remontant plus loin, avant Platon, à l'époque homérique, interrogeons-nous sur le statut de l'artisan. Ce questionnement permettra de déterminer le statut, le rôle de l'artiste, mais aussi le statut et le rôle de l'œuvre.

Or comme Anouk et moi nous nous plaçons toutes deux dans une perspective actuelle, c'est-à-dire on sait comment l'institution et la culture ont été utilisées, ce qui s'est passé au XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire la montée en puissance de certaines croyances, et comment ces institutions, en récupérant ces croyances, nous diffusent encore aujourd'hui des restes de la mise en place du XIX^{ème} siècle.

Pour bien comprendre d'où viennent toutes ces remontées qui vont surgir à la Renaissance, qui vont alimenter le XVII^{ème} siècle, qui vont éclater littéralement au XIX^{ème} siècle, nous sommes remontées dans les temps anciens et en particulier dans les récits d'Homère pour voir quelle est la place du démiurge. Le démiurge c'est l'artisan.

Je vais développer en trois points cette idée

Les puissances du faire qui ont toujours été refusées comme étant des choses fortes pour la cité : l'artisan, le peintre ou sculpteur, n'est qu'un artisan. Chez Homère, on voit l'intérêt que l'on porte à ce savoir-faire. Quand on lit Homère, on voit que l'activité technique se caractérise par le techtone, la technique. Cette technique obéit à des règles, à des gestes, à des savoir-faire, à des choses qui se transmettent par le regard et pas du tout par l'étude. Donc les démiurges sont ceux qui ont un savoir-faire, on dirait un tour de main, et ils travaillent la matière et ce sont essentiellement deux grandes activités : les métallurgistes et les charpentiers.

Mais aussi dans Homère, le mot techtone est utilisé pour indiquer la dextérité du tissage des femmes. On voit bien qu'il y a dans ce savoir-faire essentiellement un travail manuel qui ne demande aucune réflexion, qui ne demandent pas d'intelligence.

À l'époque d'Aristote, les artisans seront méprisés car ils sont dans un rapport commercial et d'échange à gages : ils fabriquent des objets et les revendent.

Dans cette période il y a encore le mythe de la religion qui baigne la vie quotidienne, et à côté de l'artisan, il y a aussi les dieux qui interviennent et qui ont les gestes du démiurge. Le dieu le plus célèbre est Ephaïstos qui est métallurgiste. C'est à dire qu'il maîtrise le feu. Or Ephaïstos a plus d'un savoir-faire, car lorsqu'il fabrique des objets, ces objets ont une vertu, un aspect, un matériau qui leur donne un éclat.

On pourrait parler de pouvoir, en particulier lorsqu'on lit l'aventure d'Ulysse. À un moment donné Ulysse se trouve dans un palais où le roi a des servantes en or qui sont des automates. Ce sont des objets fabriqués par le dieu Ephaïstos qui compte une mécanique et aussi la vie.

Cette vie donnée par la mécanique procure aux objets un caractère de magie, d'éclat, d'exploit. On pourrait penser à des exploits magiques.

Donc jusqu'au VII^{ème} siècle l'artisan conserve une espèce d'aura parce qu'il détient un pouvoir dans la fabrication qui s'approche du pouvoir d'Ephaïstos et il n'a pas recours à de l'intelligence ou de la théorie.

L'artisan a la possibilité de connaître le bon moment, ce que les Grecs appellent le kaïros. C'est le moment opportun, l'instant où il faut agir. C'est le tour de main. Si on le rate, c'est fini. Le tour de main est un rapport au temps très particulier. C'est un rapport au passé, au présent et au futur. C'est un instant très précis et c'est ce que possède l'artisan. Ce coup d'œil et ce tour de main vont permettre à l'artisan d'intervenir sur la matière dans l'instant « t » de la fusion, de la transformation.

Laissons de côté cette vision des démiurges par Homère et intéressons-nous à une figure mythologique qui est celle de Dédale. Dédale c'est pour la Grèce antique le mythe de l'artisan ingénieur. D'où vient cette deuxième donnée qui ajoute à l'artisanat, c'est-à-dire au savoir-faire, ce plus qui est l'ingénierie, l'ingénieur ?

La personnalité de Dédale est très intéressante parce que, on va le voir, dans un panneau du musée du Petit Palais qui fait partie d'une suite, Dédale est un personnage double ; il concilie l'inconciliable : il est à la fois artisan et ingénieur, et en même temps il a quelque chose de plus : il est le meurtrier (de son neveu Talos). Il est à l'image de ce que l'on va voir arriver dans les cités grecques de l'époque hellénique, ce que l'on a appelé le *meccanopoïos*. C'est l'ingénieur, comme Archimède, qui est capable de construire des machines presque magiques, et donc ce Dédale tient à la fois de l'ancêtre artisan, mais aussi il a cette ruse, la ruse que Pasiphaé va demander à Dédale de construire.

Pasiphaé est l'épouse de Minos et Minos veut dédier à Poséidon un magnifique taureau blanc. Mais Pasiphaé tombe amoureuse du taureau et elle substitue un autre taureau à celui qui était promis pour Poséidon. Dans le panneau du XV^{ème} siècle, il y a un fil conducteur pour lire les morceaux de l'histoire. La narration se fait à l'intérieur du panneau à partir du taureau blanc.



Si l'on regarde au fond à droite, on aperçoit des personnages qui ont une conversation. Le personnage qui apparaît avec un trident est Dédale qui a construit une vache capable de dissimuler le corps de Pasiphaé et cette vache va avoir une union avec le taureau blanc et Pasiphaé donnera naissance au Minotaure.

Dans ce geste de construction de la vache métallique, on a tout le savoir-faire et toute la ruse qui est donnée par le mythe à l'artisan. L'artisan est celui qui peut fabriquer et en même temps il amène quelque chose de l'ordre de la duplicité, de l'illusion.

Nous allons quitter cette construction de l'artisan et nous intéresser à ce que cela va devenir plus tard. Je passe sur le Moyen Âge et je préfère m'intéresser à la Renaissance.

J'ai pris une œuvre majeure qui permet de développer le devenir de cet état, cette mythologie et l'apport de la Grèce. Un peintre a réussi à faire la synthèse entre les centres d'Allemagne et d'Italie où il a séjourné plusieurs années. C'est Albrecht Dürer, né le ; 21 mai 1471 et mort en 1528 à Nuremberg.

Le premier dessin de Dürer est un autoportrait. Dürer a fait une cinquantaine de dessins et de peintures qui reprennent son image, et à la Renaissance, c'est l'éloge de l'individu et Dürer va parfaitement le représenter.

Il y a un premier autoportrait qui est célèbre, que l'on appelle pour le différencier des autres, l'autoportrait aux gans. Ici vous voyez le véritable visage que Dürer se donne : cheveux blonds, bouclés, qui tombent sur ses épaules, mèche qui est prise par le bonnet, un vêtement de courtisan. Il est superbement habillé et nous sommes en 1498.



Deux ans après Dürer propose cet autoportrait dont je vous donne quelques détails et c'est un autoportrait à son usage propre. Cet autoportrait a beaucoup intrigué. Ce qui m'intéresse c'est de voir comment la Renaissance va mettre à jour ce sentiment qui fait basculer l'artisan vers ce qui deviendra au XIX^{ème} siècle l'artiste. Dürer a appris ces notions en Italie où les choses vont beaucoup plus vite et cela permet d'aller beaucoup plus tôt dans le sens du génie.

Regardons de près : d'abord le fond noir qui coupe la possibilité de s'échapper de ce visage et ensuite une consciente idéalisation du visage de Dürer. Dürer se transforme : Il a homogénéisé son visage, a réduit la forme de son nez, a agrandi ses yeux, a foncé ses cheveux et il se donne un air sérieux et de face, face à un spectateur imaginaire.



Cet autoportrait est particulier car il fait partie de l'identité. À la même époque, il y a quelques peintres qui se sont représentés dans des tableaux, mais ce sont des peintres qui ne se nommaient pas. Ils faisaient partie de la foule. Ici nous allons avoir une approche qui est une identité, une signature, et à droite nous avons une écriture qui est l'affirmation et la confirmation de qui est ce portrait, d'où il vient, ce qu'il fait, l'âge qu'il a.

Cette authentification, Dürer, contrairement à tous les autres portraits qu'il a faits, l'écrit en latin. Or Dürer ne parle pas latin ; il a recours à un humaniste de ses amis, qui va donc affirmer l'identité avec la langue de la papauté. On n'est pas encore au moment de sa conversion au luthérianisme et surtout il va s'affirmer comme étant à l'image du Christ. C'est évidemment un Christ particulier.

Le mot artiste là est à prendre avec un anachronisme, bien sûr, puisque lorsque nous parlons d'artiste, nous sommes détenteurs de tout ce qui s'est dit au XIXe siècle.

Donc cet artiste déclare qu'il est du Nord, il latinise son nom et il s'offre à la contemplation. Ce n'est pas du tout de l'irrespect, de la provocation, de l'orgueil. On peut faire remarquer qu'à l'époque il y a une sorte de best-seller qui s'appelait l'imitation de Jésus-Christ, imitation qui poussait déjà à dire et à faire comme le Christ. Donc Dürer est à l'image du Christ dans un désir de s'augmenter lui-même et non pas de rivaliser avec lui

On peut rappeler ce que disait Roland Barthes qui distingue dans l'images deux choses : d'un côté ce que l'on appelle studium , qui est la vision globale, la connaissance générale, et de l'autre côté est ce qu'il appelle punctum, c'est-à-dire la piqûre, la flèche qui touche ce que nous avons de plus intime de plus singulier.

Cette façon d'approcher l'image, Barthes l'utilise pour la photographie, dans la chambre claire. Mais ici nous avons été touchées toutes les deux par le punctum. C'est ce qui pointe, et qui dit les choses de moi.

Dans cet autoportrait merveilleux, grâce à l'étude de nos romantiques, en particulier de Théophile Gautier, regardons attentivement ce punctum. C'est ce qui est dans l'œuvre qui nous fait signe, s'adresse à nous. Tandis que le studium c'est l'analyse iconographique.

Lorsque l'on regarde particulièrement ce visage, il a été dégagé, sauf au front. Sur le front vous voyez une mèche ; cette mèche nous dit beaucoup de choses, car on s'aperçoit que cette mèche n'est pas une mèche, c'est une couette. Dürer avait une frange, probablement trop longue et voulant ressembler au Christ, il avait plusieurs possibilités :

-soit il faisait une raie au milieu et il coiffait symétriquement sa frange comme dans le premier autoportrait,

-soit il gardait sa raie de côté et il attachait sa frange. C'est ce qu'il a fait ici. Si l'on regarde attentivement on voit une frange tressée, et la petite mèche revient sur le front, une espèce de couette. C'est étonnant et l'on ne retrouvera jamais la raison pour laquelle il s'est fait la couette et a dégagé son front.

En y réfléchissant, j'avais trouvé une analogie avec une représentation iconographique d'une Pentecôte du Moyen Âge qui était représenté souvent par cette frange divine qui tombait sur la tête, et ici dans un tableau de la galerie de Berlin, j'ai trouvé ce retable où l'on voit bien comment cette flammèche divine vient au milieu du front.

Évidemment Dürer n'a pas tenté véritablement de poser sa couette pour faire une flammèche, mais ça pourrait être de l'ordre d'une analogie picturale.

L'autre proposition vient tout simplement du fait que pour obtenir un autoportrait aussi parfait, il faut une invention technique que les peintres d'avant le XV^{ème} siècle n'avait pas. C'est le miroir à fond argenté. Ce n'est qu'en 1470 que vers Murano, et aussi en Allemagne, des maîtres verriers vont être capables techniquement par des savoir-faire, de rendre limpide le verre, de pouvoir couper le tube de verre pour l'aplatir et faire une espèce de soucoupe suffisamment grande pour pouvoir étamer d'abord au plomb ensuite au mercure et pouvoir obtenir un reflet parfait.

L'avènement de l'autoportrait qui signe l'avènement de la subjectivité, m'a suggéré de

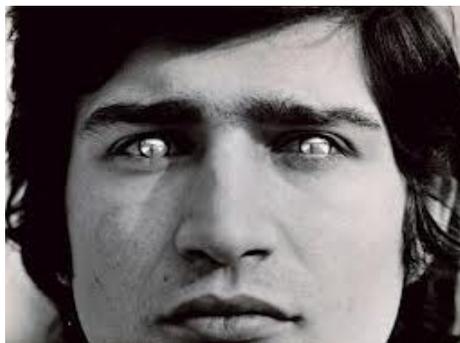
parler de Dürer comme étant le portrait au stade du miroir, ce qui veut dire que Dürer se représente face à son miroir, et lui-même peut accéder pour la première fois à son image. Il faut imaginer la transformation que cela a dû être.

Il faut savoir qu'avant les miroirs plats, il y avait des miroirs convexes. Donc le passage du miroir convexe au miroir plat, c'est la découverte à nouveau d'un visage et en même temps cela ouvre la notion de Narcisse, ce narcissisme que l'on va trouver au XIX^{ème} siècle. Pour terminer la mise en place du miroir, le souci de voir apparaître son visage à l'état pur pour la première fois montre la connivence qui existait entre l'identité et le miroir.

Or le miroir a un certain nombre de pouvoirs. On a parlé des miroirs qui pouvaient capter l'âme. Il y a des pratiques, lorsque quelqu'un meurt, on voile les miroirs car les miroirs ont la capacité d'absorber les âmes. On est là toujours dans le jeu de la magie, même si c'est quelque chose qui se construit sans véritablement de conscience. On a chez Dürer le rapport aux véritables miroirs à fond plat et on a aussi le rapport à une image.

Pour terminer sur Dürer, je voudrais vous présenter un artiste italien qui a très bien compris le jeu entre le miroir le regard et l'identité : c'est Giuseppe Penone, qui est professeur d'Art à Paris et qui connaît très bien toute l'histoire de l'art.

Il a directement appliqué cette donnée du miroir en se mettant des lentilles qui sont des lentilles de miroir. Cela veut dire que les gens peuvent se voir dans les lentilles, mais lui ne voit pas, lui est aveugle. Son regard va se tourner à l'intérieur. En effet le miroir est toujours une découverte métaphysique et ici on a, à travers le portrait de Dürer et l'expérience de Giuseppe Penone, la pensée que face au miroir on exclut généralement le spectateur. On est face à son image.



On a vu ce que la Renaissance pouvait apporter dans le statut de l'artiste, ce côté magie, ce côté savoir-faire. Bien entendu, ce qui manque à la Renaissance, c'est la portée de la vocation. La vocation on ne la trouvera qu'au XIX^{ème} siècle.

Je voudrais finir par la dernière étape qui n'a pas été mise en place à la Renaissance ; bien sûr il existait l'artiste à l'égal, où en la ressemblance de Dieu. La dernière étape de la conquête des arts plastiques ce sera Joseph Beuys qui lui ira beaucoup plus loin que l'artiste divin. Il va mettre en scène l'artiste chamane, et donc on a là toute la palette des passages des artistes dans des statuts différents.

A.B : Nous allons passer très rapidement sur les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. L'art est un métier et les œuvres sont commandées. Nous allons en revenir à la fin du XVIII^{ème} siècle dans le romantisme allemand et Jean-Marie Schaeffer signale deux faits nouveaux par rapport à la Renaissance : c'est un contexte de désorientation, de désenchantement, qui est dû à la crise philosophique et religieuse engendrée par les lumières. Il dit que l'évolution de l'art n'a jamais eu lieu dans un contexte historique aussi désacralisé.

L'autre élément c'est que l'art remplit une condition compensatoire par rapport à la crise. Il est la réponse à une crise philosophique et existentielle. Jusque-là l'art était majoritairement au service des religieux. À partir de ce moment-là, l'art a pour ambition de se substituer aux religieux. C'est donc un coup de force et l'on va passer du régime d'hétéronomie au régime d'autonomie.

Nous abordons maintenant le XIX^{ème} siècle et le prophétisme littéraire et poétique romantique. En 1820 nous sommes sous la restauration et un groupe de jeunes poètes dont les principaux sont : Vigny, Lamartine, Hugo. Ils sont encore sous influence monarchiste et catholique. Ils font donc de la poésie, fille de la religion qui s'inspire des psaumes, des cantiques, mais c'est une poésie sous le régime de l'hétéronomie. Il s'inspire des textes bibliques mais c'est tout. C'est une machine de guerre contre-révolutionnaire, contre la raison philosophique. Et très rapidement vers 1825, ils sont jeunes, et vont se rendre compte que la société a changé, qu'elle est jeune, hétérogène, et que l'on ne peut plus lui appliquer de vieilles recettes.

Cette société contre-révolutionnaire, les historiens l'ont analysé. J'ai choisi l'historienne Mona Ozouf qui étudie aussi la littérature et elle souligne deux postulats contradictoires qui traversent cette société au XIX^{ème} siècle :

- une postulation de type traditionnellement aristocratique vers la grandeur, le dépaysement, et
- une aspiration héritée de la révolution de type démocratique vers la légalité.

Mais on peut lui adjoindre une autre analyse, celle de la sociologue Nathalie Heinich dans un ouvrage publié en 2005 « *L'élite artiste en régime démocratique* ». Elle s'intéresse à la place que veulent occuper ces jeunes artistes dans la hiérarchie sociale. C'est la place la plus élevée, car l'aristocratie a désormais perdu une partie de son crédit. On peut s'appuyer sur les écrivains romantiques eux-mêmes :

- Vigny dans *Stello*. Stello est un poète qui est en proie à la mélancolie. C'est un grand cliché littéraire qui court depuis la Renaissance où l'on a assimilé le génie à la mélancolie. Stello va être confronté à un personnage un peu étrange, le docteur Noir, qui va lui prescrire des ordonnances. Et parmi ces ordonnances il en est une qui va requinquer le poète. Cette ordonnance lui fait comprendre que le pouvoir doit changer de mains, et que le pouvoir aristocratique a perdu une partie de son lustre. Le Docteur Noir dit : « *Le pouvoir n'a plus depuis longtemps ni la force ni la grâce..... Ses jours de grandeurs et de fêtes ne sont plus..... On cherche mieux que lui.....* ».

Le docteur Noir va lui dire que désormais les premiers des hommes seront les artistes. Nathalie Heinich souligne très justement qu'à propos de ces artistes, on ne peut parler d'aristocratie au sens premier du terme, étymologiquement « *gouvernement des meilleurs* » ; elle propose donc comme terme « *l'élite* », rassemblement des meilleurs, et l'élite ne dispose pas de privilèges héréditaires comme la noblesse française, mais de dons reçus à la naissance qu'elle fera fructifier à travers des œuvres.

On se pose donc à partir de cela la question de savoir si l'élitisme est acceptable en démocratie et question en suspens, est-ce que la démocratie a besoin d'élitisme ?

Je vais lire une phrase de Balzac qui résume ce double pouvoir : le fait de vouloir à la fois engager le poète et l'aristocrate, une sorte d'ambition démesurée que les contemporains ont tout à fait saisie et qu'ils ont critiquée.

Voici la phrase de Balzac dans « *Les Illusions Perdues* » : « *Il est un homme revêtu d'un magnifique sacerdoce, le poète, qui semblent ne rien faire et néanmoins règne sur l'Humanité* ». C'est une interprétation sociologique de Nathalie Heinich .

Revenons à la figure de Hugo et à l'idée du prophète : Hugo s'est désigné à plusieurs reprises comme prêtre, pontife, apôtre, voyant, mage et poète prophète.

Passons rapidement sur le mage : poème des « *Contemplations* » qui s'intitule « *Les Mages* » en 1855.

Le mage au sens premier du terme, c'est le prêtre de l'ancienne Perse qui est à la fois devin et astrologue. C'est celui qui a accès au secret des choses. C'est toute la veine du romantisme allemand.

Le prophète, en hébreu, c'est le nabi, repris par les disciples de Gauguin. Le nabi a à la fois un sens passif et actif. Hugo va réactualiser les deux sens.

Passif : Celui qui est ravis par l'extase.

Actif : L'orateur, l'annonciateur.

On peut dire aussi sur les prophètes judaïques, Jérémie, Isaïe, Ezekiël, que l'on situe à peu près entre le VIII^{ème} et le VI^{ème} siècle avant Jésus-Christ, avant l'exil à Babylone, qu'ils n'étaient déjà plus des voyants, des devins. Ils étaient précisément des intercesseurs entre la parole divine et le peuple, tout le peuple que ce soit le petit peuple ou les grands. Ils intervenaient dans des périodes troublées, quand le pays était menacé. En fait c'était des prophètes capables de descendre dans la rue. Ils s'adressaient à un public et pouvaient tout à fait interpellier les puissants et remettre en question le pouvoir royal et sacerdotal.

Hugo s'est complètement emparé de cette figure et en particulier il a eu une posture de poète prophétique pendant l'exil, après le coup d'état de décembre 1851 de Louis-Napoléon Bonaparte. Il était recherché, et pour éviter la prison, il est parti 19 ans en exil, à Jersey et Guernesey. Finalement se projeter dans le futur était le moyen pour lui de continuer à maintenir en place cet idéal de guide du peuple qui avait été démenti par le coup d'état en 1851.

Durant cette période, il écrit le recueil « *Les Châtiments* », dont voici un extrait de l'avant dernier poème. Il s'appelle « *Lux* »

S.R : « *Ô proscrits, l'avenir est aux peuples ! Paix gloire
Liberté, reviendront sur des chars de victoire
Aux foudroyants essieux ;
Le crime qui triomphe est fumée et mensonge ;
Voilà ce que je puis affirmer, moi qui songe
L'œil fixé sur les cieux. »*

A.B : Voilà ce qui est affirmé : c'est la parole poétique brandie comme une arme de dénonciation plus puissante que tous les pouvoirs, avec ce rêve d'anéantir Napoléon III par la magie de la parole.

Je vais juste citer un poème des Châtiments : « *France à l'heure où tu te prosternes* » : il parle du poète banni, donc de lui :

*« Et ces paroles qui menacent
Ces paroles dont l'éclat luit
Seront comme des mains qui passent
Tenant des glaives dans la nuit. »*

C'est le rêve chez Hugo d'une parole performative qui réalise son action du fait même de son énonciation. Pour Hugo la plus belle parole performative est celle du dieu biblique FIAT LUX : « *Que la lumière soit et la lumière fut.* »

Dans un poème des Contemplations dont le dernier vers est : « *Car le mot est le verbe et le verbe c'est Dieu* », il parle à la Lumière et l'interpelle et lui dit : « *Mon nom est FIAT LUX et je suis ton aîné* ». C'est une parole qui est antérieure et qui fait naître la lumière.

On va mettre en évidence deux paramètres caractéristiques du prophète : l'élection et l'adresse au peuple.

À partir d'une photo du fils de Victor Hugo (Charles) en 1853, pendant l'exil, « *Hugo sur le rocher des proscrits* ». Hugo se faisait prendre en photo et choisissait les pauses, le décor. Sa

silhouette est au sommet du promontoire. Il y a là cette idée de verticalité caractéristique du prophétisme.

Hugo a les attributs physiques du prophète au sommet de la montagne. Mais ce n'est pas une attitude volontariste : il est choisi par des puissances qui le dépassent, le mettent au dessus de lui-même , et ce n'est pas une ascension sociale.



Par exemple un extrait du poème les « *Quatre vents de l'esprit* » (1854) :

*« Alors ces deux passants sévères m'ont fait signe
De me lever : c'était l'aigle à côté du cygne ;
Et je les ai suivis, et ce sont eux qui m'ont
Conduit et laissé seul sur le haut de ce mont. »*

Ces deux passants sévères sont des êtres allégoriques, conscience et vérité. Au sommet de la montagne, il ressent comme un privilège et aussi comme une responsabilité et une épreuve et on va retrouver tout le thème des prophètes qui vivent une forme de martyre.

Pour lui, l'épreuve est une forme de possession, une forme de transe :

*« Où donc m'entraîne-t-on dans ce nocturne azur ?
Est-ce le ciel que je vois ? Est-ce le rêve obscur
Dont j'aperçois la porte ouverte toute grande ?
Est-ce que j'obéis ? Est-ce que je commande ? »*

Il y a là cette idée d'état extatique qui, chez les prophètes, ne dure pas longtemps et chez Hugo aussi. C'est nécessaire pour avoir l'inspiration, mais tout de suite après, la puissance du logos reprend ses droits.

Il va donc pouvoir être capable de formuler une parole didactique, parole compréhensible par le peuple.

L'autre caractéristique du prophétisme là, c'est l'adresse au peuple qui est un héritage de l'éloquence révolutionnaire.

Quand il s'adresse au peuple, il le considère comme une entité politique. Au début de leur

itinéraire politique, les poètes comme Lamartine et Hugo utiliseront des mots un peu ambigus à propos du peuple : foule, masse, et peu à peu, ce sera le « *peuple* » institué par la parole poétique.

Pour Hugo et les grands romantiques, le peuple est en fait un être mystique doué de valeurs propres avec lequel ils vont communiquer, et l'on connaît les personnages de Hugo comme Jean Valjean, Claude Gueux, qui sont des allégories. Ils incarnent des personnages condamnés par la société et qui vont marcher vers la rédemption et la lumière.

Parmi tous ces peuples, il y en a un qui va être privilégié, c'est le peuple élu, comme le prophète, et qui va ouvrir le chemin de façon à guider les autres, et ce peuple c'est la France.

La France, peuple émancipateur, est une idée héritée de la Révolution et aussi de Napoléon. Cette idée sera reprise par les penseurs républicains Michelet et Quinet, de la Troisième République.

Donc Hugo vient juste de quitter la France en 1852 et il va écrire un hommage à la France qui va être comparée au Christ :

S.R : « *Il y avait un peuple parmi les peuples qui était une sorte d'aîné dans cette famille des opprimés, qui était comme un prophète dans la tribu humaine.* »

On est tenté de retrouver la France Christ et cela fait resurgir cette idée du roi qui a deux corps : un corps du roi est assimilé au royaume et l'autre aux sujets du royaume. Il est intéressant de voir là comment la France liée à son peuple devient la France du Christ.

A.B : Dans la suite de ce texte, la France est un Christ guérisseur. C'est-à-dire que les autres peuples opprimés viennent vers la France et la France dit à ce peuple : « *Lève toi et marche* », et le peuple se met à marcher. C'est l'hymne à la France.

Ensuite il va parler de la France comme un Christ crucifié, après le coup d'état du 2 décembre 1851.

*« La France, peuple Christ, pendait les bras en croix
Au gibet de décembre »* (Les années funestes).

Dans LUX, qui est l'avant-dernier poème des Châtiments, il va célébrer le rayonnement de la France qui la dépasse.

*« Au fond des yeux un point scintille
Regardez, il grandit, il brille,
Il approche, énorme et vermeil
Ô république universelle
Tu n'es encore que l'étincelle
Demain tu seras le soleil. »* (LUX, Les Châtiments, 1853).

Hugo était un poète, mais aussi un dessinateur qui a fait beaucoup de dessins pendant la période de l'exil. Voici un dessin de Hugo qui illustre La Légende des siècles. Le commentaire qu'il fait : « *Le progrès ce grand fil mystérieux du labyrinthe humain* ».

S.R : C'est un dessin où Victor Hugo utilise la plume comme un crayon, où il y a de l'écriture, mais aussi le graphisme et le lavis (on liquéfie l'encre) ; et surtout ce qui est intéressant c'est de voir tout le cheminement de ces peuples qui tiennent des drapeaux et lorsqu'ils arrivent devant le mur du bâtiment, on a imbriqué sur la porte différents styles et différents pays.

Les courbes évoquent l'Inde, le bouddhisme, le christianisme, le monde arabe, et tout cela vient se placer sur la façade, ce qui montre bien le côté universel du bâtiment ainsi que l'entrée de cette foule qui va pénétrer dans ce lieu qui fait penser à une citadelle et au dessus une tour qui fait penser à la tour de Babel.



La croyance dans l'art (deuxième partie)

S.R :

Nous avons quitté Dürer qui a mis en acte la pensée de l'artiste qui peut se dégager de ce que Léonard de Vinci a repris en disant : « *La peinture est une chose intellectuelle* ». Mais au XIX^e siècle, on ne peut pas vraiment comparer les peintres et sculpteurs à la même époque que la figure de Hugo d'un point de vue chronologique.

Il est vrai que les arts plastiques vont mettre un certain moment à récupérer ces innovations, même si ils avaient dans leur tradition cette façon de comparer l'artiste à un créateur.

En regardant de près le XIX^{ème} siècle qui est gigantesque et qui voit la montée en puissance de quantité de peintres, c'est vraiment le siècle de la peinture d'un point de vue des marchands, et du marché de l'art qui se met en place autour des années 1850.

On peut trouver des figures qui peuvent faire un contrepoint à ce que Victor Hugo représente. Mais toutes proportions gardées et parce que l'aura n'est pas la même, j'ai pensé à Paul Gauguin pour toutes sortes de raisons.

Il a été considéré à l'intérieur du groupe que l'on a appelé l'école de Pont-Aven comme une figure emblématique. En effet Gauguin n'est pas n'importe quel individu : déjà physiquement, c'est une espèce de géant, et par sa biographie, sa naissance au Pérou, on a de lui une vision de barbare, de primitif.

Son père était français et sa mère était descendante lointaine d'une aristocratie péruvienne ; les quelques années qu'il a passé, jusqu'à six ans, au Pérou avant de revenir en France, créent donc un certain nombre d'images dans son esprit et par le travail de Nathalie Heinich, on peut bien voir comment Gauguin satisfait à cette donnée de l'abrogation. Jamais un homme de la Renaissance ou du Moyen Âge ne se serait posé le problème de l'abrogation.

On est quand même dans des régimes d'ateliers, dans des régimes de transfert de savoir-faire et de transmissions de maître à élève, même si un personnage comme Dürer émerge, ou comme Michel-Ange ou Raphaël.

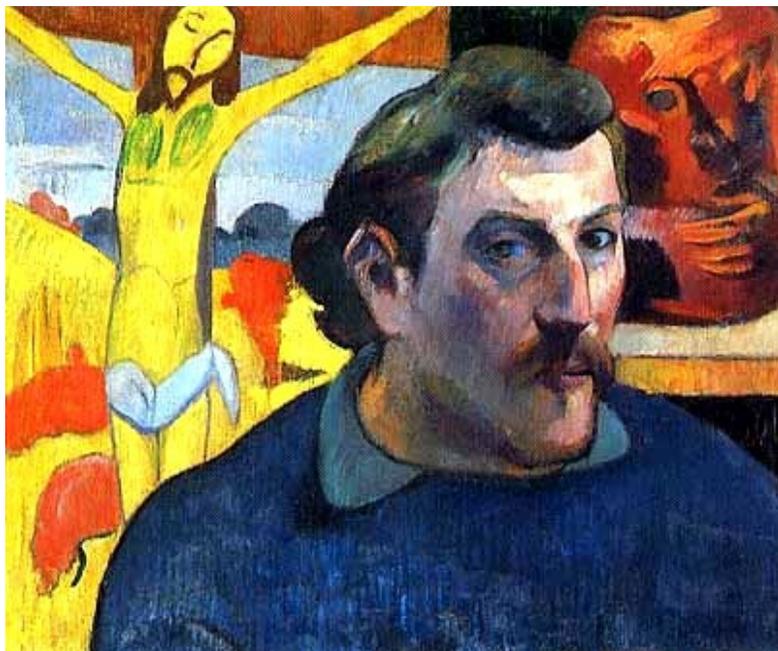
Mais dans cette seconde partie du XIX^{ème} siècle l'image de Gauguin est forte parce qu'il a impressionné au sens premier du terme. C'est un homme qui avait un métier qui lui rapportait beaucoup, il était courtier, il avait une femme et cinq enfants. À un moment donné il y a un virement, il a une rencontre avec les milieux de la peinture, une rencontre avec Pissarro qui va être déterminante, et il va tout abandonner.

Sa femme qui était d'origine hollandaise repart en Hollande avec ses enfants. Il va tout abandonner et il choisit cette voie-là. On est bien là dans cet appel de la vocation.

Gauguin, donc, c'est l'homme qui a une aura. Quand il se présente à Pont-Aven pour fuir la civilisation de Paris, il va être en contact avec un pays qui, pour lui, représente un imaginaire primitif. Ce qu'il aime, il le dit lui-même, ce sont les bretonnes avec les sabots qui tapent sur le granit, ce côté pieux de la religion qui imprègne tous les moments de la vie quotidienne de la Bretagne.

Autour de lui à Pont-Aven, il y a une colonie d'artistes et cela se passe parfois mal. Mais, très vite, il y aura une série de jeunes peintres qui ont entre 20 et 22 ans qui vont le choisir et vont être à l'écoute de ce qu'il fait, de ce qu'il dit, lorsqu'il évoque de la théorie, même s'il n'a pas écrit de théorie. Il a écrit des ouvrages pour raconter sa vie mais pas de théorie.

Gauguin fait lui aussi un autoportrait comme Dürer.



Dans cet autoportrait il va reprendre un tableau qu'il a fait une année plutôt, un Christ jaune, avec tout autour des bretonnes qui viennent faire leur devoir de prière. Il va reprendre ce Christ jaune, à l'envers, et n'en fait pas un autoportrait mais trois, parce que le Christ de Gauguin a son nez et son profil, et à droite il y a cette espèce de forme de visage qui est une poterie qu'il vient de réaliser, qui est aussi un autoportrait avec des allures d'un fétiche de l'Océanie. Enfin au centre, lui-même.

Il y a toujours chez Gauguin un début de souffrance, mais on est bien dans un autoportrait, avec la figure tutélaire du Christ. C'est peut-être une transposition de ce que l'on avait tout à l'heure chez Dürer .

A.B :La diffusion de la croyance dans l'art : les confraternités mystiques. Il va y avoir des groupes, des cercles de croyances. On va trouver deux cercles de croyances : les cénacles romantiques qui vont avoir leur heure de gloire de 1820 à 1830, et Sophie va aussi nous parler de peintres. D'une certaine façon nous allons passer de l'idée judaïque du prophète, de la verticalité du prophète, aux premières communautés chrétiennes, parce que tous ces groupes ont en mémoire le modèle des premières communautés chrétiennes et l'on va passer de la verticalité à l'horizontalité. Autrement dit les deux grandes constellations du XIX^{ème} siècle dont on a parlé précédemment.

Le mot cénacle lui-même est importé du vocabulaire religieux : c'est Sainte-Beuve, ami de Victor Hugo, qui a imposé le mot. Le Cénacle est la salle où le Christ et ses disciples ont pris leur dernier repas. C'est lui aussi qui a dit que ces groupes évoquaient des fraternités mystiques. Chez les peintres en parlera plutôt de confrérie, de cofraternité.

Tous ces groupes vont avoir des durées de vie relativement brèves et pendant la période de vie, tous les protagonistes qui y participent vivent une période qui libère l'enthousiasme. C'est ce que le sociologue E. Durkheim va appeler un état « *d'effervescence collective* », qui caractérise les groupes dans l'état naissant. Dans cet état naissant, chacun approfondit sa vocation et en

même temps la vocation est portée par le groupe et la croyance est renforcée par tous les éléments du groupe.

Il y a donc une période un peu euphorisante et Durkheim dit que à ce moment-là : « *la divinité n'est autre que le groupe lui-même* ». Nathalie Heinich, lorsqu'elle parle des groupes romantiques, parle de singularité collective, c'est-à-dire que chacun porte cette singularité et que là, pendant quelque temps, avant de retrouver et la solitude et la concurrence, ils vont faire l'expérience d'une communauté, une expérience collective.

Les romantiques Sainte-Beuve et Hugo, parleront de « *liens magiques* » qui les unissent, de ces « *communications électriques* », et qu'ils seront comme « *deux frères nourris du même lait* ».

On pourra dire que les communautés n'ont pas le temps de passer de l'état naissant à l'institutionnalisation. Elle vont pratiquement imploser au moment où va émerger un leader charismatique, parce qu'au fond, leur idée de départ de fraternité, d'égalité était utopique et aussi parce que l'émergence d'un leader charismatique et la diffusion de la croyance dans la population font perdre au groupe sa raison d'être.

S.R : Je vais revenir sur le visage du Christ pour reprendre la suite : non seulement Gauguin reprend le visage du Christ, mais le Christ prend le visage de Gauguin. C'est une façon d'assumer une existence douloureuse : C'est une peinture de 1897 qu'il a fait juste avant de tenter de se suicider, mais il ne se suicidera pas. Il va réaliser cette œuvre qui est le désir de l'unité. Le romantisme a comme thème principal le désir de l'unité, de rassembler, de tout rappeler dans la même vision.

Là vous avez différents personnages qui évoquent, ce que l'on a appelé en Occident, les différents âges de la vie. Cela a été repris par les personnages de Tahiti qui vivaient comme au début des temps, dans le paradis terrestre.

On a vu que les romantiques ont innové dans cette notion de cénacle : des gens qui se réunissent et que l'on peut appeler le cercle des égaux. Il y a une reconnaissance, l'idée que l'on peut travailler ensemble, sans qu'il y ait l'idée de concurrence. Si l'on remonte dans le temps, au tout début du XIX^{ème} siècle, on va trouver un mouvement semblable qui va innover, qui est allemand et en 1808/1809, quelques jeunes peintres allemands âgés de 20 à 25 ans vont se mettre en dissidence à Vienne, à l'école des beaux-arts, contre l'enseignement académique que l'on impose. Ils vont avoir grâce à des lectures, notamment l'histoire de la peinture italienne, accès à ce que l'on appellera plus tard le primitif italien. Ce sont des peintures reprises en gravure, nous n'avons pas encore la photographie qui arrivera en 1839, mais il existe des gravures qui imitent parfaitement les peintures, et qui montre un état de la peinture d'avant Raphaël. Pourquoi Raphaël a-t-il focalisé ces jeunes peintres ?

Tout simplement parce qu'ils estiment qu'à partir de Raphaël la peinture est perdue : ce n'est plus bon, c'est trop travaillé, il y a la perspective, il y a des mouvements un peu grandiloquents. Et peut-être que lorsque l'on regarde le corpus des œuvres de Raphaël, il y a deux temps dans l'époque de Raphaël : il y a avant la fameuse transfiguration du Christ et le moment de cette nouvelle peinture qui innove d'un point de vue formel.

Donc ces jeunes peintres ont le désir de se tourner vers le Moyen Âge parce qu'il est une vision simple, parce qu'il donne à voir une pensée religieuse et bien entendu aussi pour ces allemands, ce retour au Moyen Âge, c'était une idée de patriotisme, une identité et en même temps un retour concret à une certaine liberté.

Évidemment ils regardaient le Moyen Âge avec une vision du XIX^{ème} siècle et ils voyaient des hommes qui étaient dans une foi absolue et qui concevaient et construisaient des œuvres qui ne pouvaient qu'être le reflet de cette foi. Donc ces peintres vont porter un nom : La confrérie de saint Luc. Pourquoi saint Luc ? Parce que parmi les apôtres c'est saint Luc qui a peint le premier portrait de la Vierge et cette confrérie de saint Luc va essayer de se détourner de cet enseignement académique et va rechercher des modèles différents.

J'ai choisi deux peintres de ce premier groupe qui reprennent des peintures dont on pourrait retrouver les modèles, comme ce saint Georges, dans la peinture primitive italienne. Le peintre : Franz Pfors, le sujet : Saint-Georges, et puis la facture, on est dans une peinture plutôt sombre, il y a en avant le chevalier qui va tuer le dragon et en fond le décor derrière le personnage.



La deuxième peinture qui est celle de l'autre peintre important, Friedrich Overbeck ce peintre lui aussi va réaliser des peintures qui vont être des fac-similés de Raphaël, toutes ces peintures de madones italiennes avant le changement de manière de Raphaël. Ces peintres vont aller plus loin est très vite vont se dire que plutôt que de rester à Dresde en Allemagne, ils seraient mieux à Rome.

Ils partent à quatre ou cinq jeunes peintres et se rendent à Rome. Là il n'y a pas beaucoup d'endroits pour les accueillir et ils rencontrent par chance le directeur de l'académie de Santa Cecilia di Roma : l'ancien couvent franciscain de San Isidoro qui leur convient à merveille.

Nous voilà donc face à une communauté de peintres qui désire retrouver la manière forte du moyen âge, renouer avec le sens et la fonction de l'œuvre qui est de célébrer la religion et qui va vivre dans un couvent. Ils vont vivre à la manière des frères, chacun sa cellule, prise de repas en commun, repas extrêmement frugaux. Et ils vont avoir une attitude remarquable de se prendre pour modèle entre eux. Interdiction d'avoir un modèle extérieur, encore moins de femme. Les modèles féminins n'existaient pas même à l'académie.

Ils vont donc essayer de travailler en collaboration mais très vite en 1810 la confrérie va changer de nom. En effet ,avec leurs habits un peu grandiloquents, leurs grands cheveux sur les épaules, les Italiens vont les appeler « *Les Nazaréens* », sous entendu les équivalents du Christ. Ils obtiendront des commandes, mais à la limite de pouvoir en vivre. Ils vont remettre à l'ordre du jour les fresques qui paraissent beaucoup trop moyenâgeuse au XIX^{ème} siècle , notamment grâce à une commande du consul de Prusse qui leur demande de décorer toute une partie de son palais. Là chacun prendra en charge une partie de la fresque.

On a donc une organisation qui tend à être celle du moyen âge et qui est dans le retour à la pureté de la peinture. Cette pureté de la peinture va avoir tellement d'impact que même les Italiens vont s'y mettre : Il va y avoir un groupe d'Italiens qui s'appelleront « *Les Puristes* » qui vont pratiquer ce type de peinture.

L'autre mouvement qui vient directement des Nazaréens (1810-1850), ce sont trois jeunes hommes qui vont essayer aussi de fonder une confrérie les Pré-Raphaélites (avant Raphael) débute en 1848 et jusqu'en 1850/1852 ; Ils vont essayer de renouer avec une peinture qui sort

vraiment du XIV^{ème} siècle, parfois même du XV^{ème}.

J'ai choisi celle de Dante Gabriel Rossetti, la plus évocatrice :



C'est une jeune femme qui est la reine de cœur et qui est représentée comme une vierge, mais pas du tout comme une vierge comme on pouvait les faire au XVIII^{ème}, XIX^{ème}, mais la vierge qu'on appelle aux roses, la vierge dans un jardin fleuri, peinture que l'on retrouve au XV^{ème} siècle en Allemagne. C'est un tableau plat, il n'y a pas de profondeur, elle est appuyée sur une balustrade pour montrer ses mains. On renoue comme cela avec une vision médiévale des portraits de femmes qui sont toujours très belles et rousses et la sœur de Dante Gabriel Rossetti posera pour plusieurs peintres.

On trouve parmi les Pré-Raphaélites : John Everett Millais, William Olman Hunt, Dante Gabriel Rossetti, et plus tard, Edward Burne-Jones et William Morris.

Donc il n'y a pas eu de cénacles comme il y a eu pour les romantiques ou les poètes littéraires, mais il y a eu des sociabilités, des réseaux d'amitié.

Le plus célèbre est le groupe des Batignolles illustré par « *Un atelier aux Batignolles* », un tableau de Henri Fantin-Latour, peint en 1870, qui immortalise les protagonistes du groupe des Batignolles, toute une communauté autour de Édouard Manet . Manet n'est pas comme Gauguin un chef de guerre, ce n'est pas une figure tutélaire, mais il a été pris comme chef, comme maître, dans le sens de maître à élève. Dans ce tableau on voit tout ceux qui ont gravité autour de Manet : au centre Manet, passons sur Astruc qui est un sculpteur, au fond, dans l'encadrement le personnage avec un chapeau est Renoir, à côté, c'est Zola qui a soutenu à la fois Manet, mais aussi le jeune Monet que l'on retrouve au fond à droite dans l'ombre. Le grand personnage très dandy, c'est Bazille qui mourra pendant la guerre de 1870.



Donc une sociabilité, mais pas une influence pour l'un et des critiques pour l'autre : on échange des idées, des pratiques, beaucoup d'amitié.

Histoire des Nabis: c'est ce groupe qui va être époustoufflé par un petit tableau, sur le couvercle d'une boîte à cigares qui a servi de prétexte à la dictée d'une œuvre que Gauguin va faire à un jeune garçon d'une vingtaine d'années, Paul Sérusier. Il est un chef de groupe à l'Académie Julian, il cherche les modèles et est chargé de la gestion du groupe, et il a des contacts avec tous les autres élèves de l'Académie Julian. Il avait très envie de rencontrer Gauguin, et il se rend à Pont Aven.

Un jour Gauguin lui dit : « *on va peindre ensemble* » et il prend le couvercle de la boîte de cigares. Ils étaient à côté de l'auberge de Pont Aven, dans le bois et Gauguin lui dit : « *Comment vois-tu cet arbre ?* »

- *Jaune*

- *Et bien, prends le jaune que tu as de plus fort* »,... et ainsi de suite.

Et ils vont constituer une peinture que l'on appellera synthétique (*Le Talisman?*) que le jeune Sérusier remporte avec lui à Paris et il la montre à ses copains. Parmi eux il y a ceux qui vont s'agglutiner en disant : « *Voici notre nouvelle façon de peindre !* » et ils vont créer le groupe des Nabis. Mais dans ce groupe se sont des garçons de 20 ans et il y a autant de sérieux que de fantaisie. Parmi les plus sérieux, il y a Maurice Denis qui sera le théoricien, Paul Ranson qui est le plus riche du groupe et les emmènera chez lui travailler. Donc ils se réunissent chez Paul Ranson, lieu qu'ils appellent « *Le Temple* » et ils revêtaient de grandes tenues et ils se réunissaient pour discuter. Nous avons là une mise en scène, un désir d'ésotérisme, un désir de spiritualité, un désir de se couper de la réalité, et par là ils n'auront plus de lien direct avec la nature. Ce que voulaient les Nabis, c'était s'opposer aux impressionnistes. L'impressionnisme renvoie une vision élitiste et à cette époque-là on va avoir deux choix pour les peintres et sculpteurs, ou bien on fait de la peinture qui montre une sensation, une impression, mais qui ne raconte rien.

Donc ce côté prosaïque fait que tout le public lit immédiatement le tableau, et la peinture que les Nabis vont se proposer de faire est une peinture qui est plus codée, que l'on appellera à posteriori symboliste : Elle transforme la forme et coupe ainsi le public de l'accès direct à la contemplation. Donc les nabis veulent se détourner des impressionnistes et faire une peinture beaucoup plus raffinée et qui mettrait en vibrations une vision et une simplification des formes. L'idée est donc de montrer que les Nabis issus de Gauguin vont former un groupe quasiment mystique.

A.B : Dans les cénacles romantiques je vais reprendre les fraternités qui vont être importantes pour la diffusion de cette croyance dans l'art. Sainte-Beuve l'a dit donc, une fraternité mystique , mais il y a tout simplement une fraternité entre les membres du cénacle qui va être favorisé par leur jeunesse. Nous dirons qu'il y a à la fois une dimension démographique et sociologique.

Il va y avoir une poussée démographique entre 1795 et 1805 et les grands ténors romantiques, que ce soient des peintres comme Delacroix, mais aussi Hugo, George Sand, Vigny, naissent tous durant cette période. Et il va se passer la chose suivante : l'art devenant non plus simplement un métier, mais une vocation , il va y avoir une surreprésentation de la jeunesse non seulement dans la société, mais dans les métiers artistiques. Cette fraternité de la jeunesse va être un élément extrêmement important qui va permettre de dépasser les clivages sociaux. Ceux qui appartenaient au cénacle étaient issus soit de l'aristocratie, soit de la bourgeoisie dans les années 1820/1830, et pas aux classes populaires. Mais les clivages sociaux vont être transcendé dans ces années-là, par le phénomène de la jeunesse qui devient une valeur en rupture avec les valeurs de leurs aînés, les règles académiques, mais aussi les valeurs diffusées par leurs parents. Cette jeunesse et cette fraternité va aussi leur permettent de dépasser dans les années 1830 les clivages entre champs artistiques. Par exemple dans les années 1820, quelqu'un comme Delacroix qui se rendait au cénacle disait qu'il se sentait un peu méprisé, qu'il y avait une légère condescendance de tous ces littéraires. Cette situation va obligatoirement évoluer. En 1831 un journaliste écrit que « *le romantisme est né le jour où la plume a fait alliance avec le pinceau* ».

Cette fraternité se réalise grâce à la jeunesse et va permettre une diffusion de l'art par capillarité, de l'art en tant que vocation.

De 1820 à 1830 ce sont les cénacles, à partir de 1834 et j'en parlerai ensuite. Habituellement, ce ne sont que des créateurs qui se réunissaient entre eux, qui lisaient leurs textes et qui pouvaient émettre des critiques, mais pas de façon collective comme chez les impressionnistes, mais il y avait des sectes. D'ailleurs les ennemis du cénacle disaient que c'était des sectes mafieuses, avec des renvois d'ascenseur, des réseaux d'influence.

Je vais parler d'un cénacle qui va imploser : C'est le cénacle tenu par Victor Hugo qui s'est déroulé en 1827, chez lui. C'est le jour où Hugo va donner la première d'une pièce qui s'appelle Hernani. C'est un événement considérable le 25 février 1830. Le cénacle va sortir de la rue Notre-Dame Des Champs pour affronter la scène publique du théâtre. Hugo a eu du mal à faire monter Hernani, parce que la censure était terrible. Ils convoquent tous ses amis de son âge, il a 28 ans, le cénacle va quitter l'intimité de son appartement pour affronter l'épreuve de la visibilité : Ils étaient avec les cheveux longs et un gilet rouge.

S.R : Théophile Gautier a écrit à la fin de sa vie, en 1871, une histoire du romantisme et voilà ce qu'il dit : « *Qui connaît le caractère outrancier conviendra que cette action de se produire dans une salle de spectacle où se trouve rassemblé ce que l'on appelle le Tout-Paris, avec des cheveux aussi longs que ceux de Dürer et un gilet aussi rouge que la muleta d'un torero andalou exige un autre courage et une force d'âme que de monter à l'assaut d'une redoute hérissée de canons* ».

A.B : La bataille en fait a lieu dans la salle : Il y a les jeunes romantiques et en face d'eux il y a les perruques poudrées. C'est un événement littéraire qui a un très grand triomphe, triomphe de l'unité romantique, triomphe relatif, triomphe dans un certain cercle, dans la jeunesse. À partir de ce moment-là Hugo devient le chef incontesté du mouvement romantique et le cénacle implose, il n'a plus de raison d'être.

Un autre cénacle, celui des Jeunes-France, ami de Victor Hugo mais plus jeunes, Gautier, Nerval, se réunit à partir de 1830 et ne va pas durer à cause de la révolution de Juillet que tous les Romantiques attendaient car ils espéraient l'assouplissement des lois sur la censure. Effectivement la révolution de juillet va se terminer par la Monarchie de Juillet et un assouplissement de la censure, qui ne va pas bénéficier aux romantiques : A ce moment-là il y a une mutation littéraire considérable : La presse prend le pouvoir et devient l'acteur essentiel de la vie littéraire et tout va se passer par le biais de la presse. La presse cherche à vendre, c'est la logique de l'offre et de la demande, et par rapport aux idéaux de vocation, la réalité est terrible.

Ce que demande le fameux « *peuple* » fantasmé qui est la bourgeoisie et les couches populaires alphabétisées, c'est du divertissement culturel et du roman feuilleton. Sainte-Beuve parlera d'une grande différence entre « *la littérature industrielle* » et « *la littérature véritable* ». C'est à ce moment-là qu'on peut dater le divorce entre le grand public et l'élite cultivée. Ce qui va intéresser les gens, ce sont les mélodrames, les vaudevilles, les drames.

À Paris à l'époque Romantique, on peut dire que 90 % des hommes et 80 % des femmes savent lire et savoir lire ne veut pas dire goûter la littérature romantique, c'était aussi savoir lire les romans feuilletons de l'époque.

À partir de ce moment-là tous les jeunes gens qui portent en eux l'idée romantique vont se retrouver dans un état de désenchantement et vont se rassembler dans une sorte de nébuleuse que Balzac et Murger ont appelé la Bohème avec un accent grave. Cette nébuleuse va continuer à porter l'idée romantique, elle va refuser la logique de l'offre et de la demande. Il n'y aura pas forcément de grands créateurs, mais il y aura le phénomène de la jeunesse. C'est à ce moment-là qu'il y a cette fracture entre la bourgeoisie et la Bohème qui ne reprend pas l'idée de guider le peuple.

Le Pacte Républicain :

Le pacte républicain, c'est-à-dire pacte entre le prophétisme romantique et république. Comme tout prophète, Hugo a vécu une traversée du désert qui a duré 19 ans. Hugo rate son retour avec le peuple en 1830, le peuple suivait les romantiques. et si Hernani a été un triomphe

les Burgraves sera un échec. Donc les diffusions des idées romantiques se font dans un cercle relativement restreint, essentiellement dans la Bohême.

En 1848, le poète penseur n'est pas suivi par le peuple et c'est Louis Napoléon Bonaparte qui est suivi dans son coup d'état. Donc Hugo revient le 5 septembre 1870 à la Gare du Nord, il est embrassé par une foule en délire., il met deux heures pour rejoindre son domicile..A partir de ce moment là, il va y avoir une véritable histoire d'amour entre Hugo et le peuple, de 1870 à 1885.La popularité de Hugo sera considérable.

Il est aussi populaire car il a publié pendant l'exil « *les Châtiments* » de façon clandestine et « *les Misérables* » de façon autorisée et les Misérables ont été lus par le peuple. On peut dire qu'il y a là un mariage d'amour et d'intérêt entre Hugo et la République.

La jeune république a besoin de symboles et a besoin de grands hommes, elle a besoin de pères fondateurs et Hugo réunit toutes ces qualités. Il a été un génie romantique,un homme exilé, un homme politique : A ce moment-là il est élu député. C'est aussi quelqu'un qui porte depuis 1850 la conversion à la République des libéraux du XVIII^{ème} siècle ; La République a aussi besoin d'un ciment qui soude bien l'unité nationale, ce que faisait le catholicisme sous la Monarchie.

D'une certaine façon ça va être la littérature et les chefs-d'œuvre, et en particulier celle de Hugo, mais pas que, qui seront enseignés dans les institutions scolaires.

On peut dire qu'à partir de ce moment-là il y a une sanctification de Hugo par la République et une sacralisation de certains événements grâce, on peut le dire, à la présence de Hugo. Hugo entre au Panthéon des manuels scolaires, avant d'entrer dans le véritable Panthéon, il habite une rue qui porte son nom. Et à partir de 1881 (il meurt en 1885), tous ses anniversaires seront fêtés comme une fête nationale,les enfants viendront réciter des poèmes sous ses fenêtres, et il apparaîtra avec ses deux petits-enfants comme une image d'Épinal de la République.

Il va y avoir aussi la sacralisation de certains événements qui resteront, les lieux de mémoire, les événements et j'en ai choisi un : Ce sont les enterrements civils. Leur nombre va s'accroître à partir de 1870 car les libres penseurs exilés par Napoléon III rentrent en France. La République adopte une stratégie qui est de s'inspirer des pratiques de l'Église pour créer des rites républicains, car dans le domaine de la mort, l'Église s'est révélée incontournable. Victor Hugo met en avant un rituel en participant à sept enterrements civils, dont ses deux fils et de grandes figures républicaines exilées. Il prononce les oraisons funèbres, et à la fin de la cérémonie il ajoute une dimension politique en demandant aux gens de crier : « *Vive la République* » et les gens crient : « *Vive Victor Hugo* ». Les oraisons funèbres deviennent littéralement des biographies qui sont un peu les versions républicaines des livres des saints et elles ont pour les républicains un enjeu pédagogique : l'immortalité entre dans la mémoire collective. Le grand homme en mourant entre dans l'éternité de la république.Il y a une politique de la mémoire, comme le souligne Gambetta sur la tombe de Quinet : « *Il convient de garder ces rendez-vous avec la mort comme les plus propices pour l'enseignement des hommes* ».

Dans la Légende des siècles, édition de 1877, il y a un poème qui s'appelle : « *Les enterrements civils* ». dans ce poème il y a quatre acteurs : Hugo devant sa mort, un apôtre dont il souhaite la présence le jour de sa mort, un prêtre représentant de l'église et Dieu. Il interpelle Dieu et lui demande si la présence du prêtre serait la bienvenue le jour de sa mort.

*« Est-ce que sur sa tombe, il est le bienvenu,
Est-ce qu'il est celui qu'écoute l'inconnu ?
Est-ce que sa voix porte au delà de la terre ?
Est-ce qu'il a le droit de parler au mystère ?
Est-ce qu'il est ton prêtre? Est-ce qu'il sait ton nom ?
Je vois Dieu dans les cieux faire signe que non. »*

Hugo meurt le 22 mai 1885. Il sera enterré le lundi 1 juin. Cela a été de l'apothéose du rituel républicain, une immense fête républicaine qui a duré de 11 heures du matin à 19 heures. Il y a eu entre un et trois millions de personnes. Hugo était déiste et anticlérical, et il a précisé dans son testament qu'il ne voulait pas recevoir les derniers sacrements.

A la suite de cela, Victor Hugo entre au Panthéon, qui est redevenu la nécropole des

grands hommes, et qui a perdu sa fonction religieuse.

L'enjeu du Panthéon était double : Il fallait honorer la mémoire du grand écrivain, et aussi renouer avec le culte des grands hommes de 1791. Cela a permis au gouvernement de mieux montrer la toute puissance de la République par le cortège de tous les corps constitués officiels et la mise en valeur des monuments : Non seulement le Panthéon, mais aussi l'Arc de Triomphe transformé en chapelle ardente. La mort de Victor Hugo est le moment opportun pour instaurer un nouvel ordre républicain.

Pour ce qui est de l'école républicaine, les réformateurs laïques de années 1880 vont modifier les programmes et imposer la langue nationale pour incarner les valeurs républicaines.

Au lycée apparaissent l'explication de texte et la dissertation, et l'école primaire met en œuvre la récitation et la dictée extraite des grands prosateurs.

L'instituteur républicain a un rôle d'intercesseur entre le progrès, la nation et les élèves qu'il doit instruire.

Le sacre de l'écrivain et de l'œuvre littéraire, au double sens de consécration et prise de pouvoir ont bien lieu au prix d'une institutionnalisation.