

## THÈME 4 - LA RÉCEPTION DE L'ART : COMMANDITAIRES, CRITIQUES, PUBLIC, POSTÉRITÉ

Le programme de spécialité en classe de première est organisé en six thèmes, traités séparément, permettant d'explorer les grandes questions liées à la création artistique :

1. les matières, les techniques et les formes : production et reproduction des œuvres uniques ou multiples ;
2. l'artiste : le créateur, individuel, collectif ou anonyme ;
3. les lieux de l'art : musées, institutions, événements ; leur histoire, leur organisation, leurs limites, etc. ;
4. la réception de l'art : commanditaires, critiques, public, postérité ;
5. la valeur économique de l'art : le marché, l'économie, leurs lieux et leurs acteurs ;
6. la circulation des œuvres et les échanges artistiques.

Les professeurs traitent ces six thèmes dans l'année. Pour chaque thème, ils s'appuient sur une œuvre principale et un corpus limité d'œuvres complémentaires de natures diverses, de même période ou de périodes différentes selon les choix de l'équipe. Au sein de chaque thème, une démarche chronologique ou rétro-chronologique peut être adoptée. L'équipe varie les démarches, en s'interdisant absolument d'inscrire la progression annuelle dans un unique déroulé chronologique et en veillant à inclure l'étude d'œuvres d'aujourd'hui ou la rencontre avec des artistes.

Deux au moins de ces thèmes s'appuient sur une œuvre principale relevant des arts visuels ; un d'entre eux au moins s'appuie sur une œuvre principale relevant du patrimoine bâti, de l'architecture ou de l'urbanisme ; un d'entre eux au moins s'appuie sur une œuvre principale relevant de la musique ou de la danse.

Programme de spécialité d'arts de première et terminale générales,  
BO spécial n°1 du 22 janvier 2019.

### Présentation générale

#### Œuvre principale

**Le Sacre du printemps, ballet, 1913**, musique d'Igor Stravinski, chorégraphie de Vaslav Nijinsky, costumes et décors de Nicholas Roerich.

Création réalisée le 29 mai 1913 au théâtre des Champs-Élysées à Paris par la troupe des Ballets russes de Serge Diaghilev, sous la direction musicale de Pierre Monteux.

## Problématique

Quelle est la relation entre l'œuvre d'art et ses publics ?

## Durée de la séquence

Environ 20 heures.

## Compétences

- d'ordre esthétique
  - développer des liens entre rationalité et émotion.
- d'ordre méthodologique
  - distinguer des types d'expression artistique, leurs particularités matérielles et formelles, leur rapport au temps et à l'espace ; établir ainsi des liens et distinctions entre des œuvres diverses, de même époque ou d'époques différentes, d'aire culturelle commune ou différente.
- d'ordre culturel
  - acquérir des repères culturels liés à l'histoire et à la géographie des civilisations, qui permettent une conscience des ruptures, des continuités et des circulations.

## Sens et intérêt du travail

Ce thème envisage de présenter aux élèves les divers aspects de la question de la réception de l'œuvre d'art et de s'intéresser à ceux qui en furent les destinataires. Commanditaires, spectateurs, critiques et artistes, il s'agira d'examiner comment ces acteurs ont influé sur les conditions de réalisation des œuvres : comment les artistes ont-ils répondu aux souhaits de mécènes puissants et fortunés ? Inversement, comment ces derniers ont-ils infléchi certaines formes d'art ? Comment ces œuvres furent-elles accueillies par le public ? Comment expliquer certains scandales ?

## Ce qui ne sera pas envisagé avec les élèves

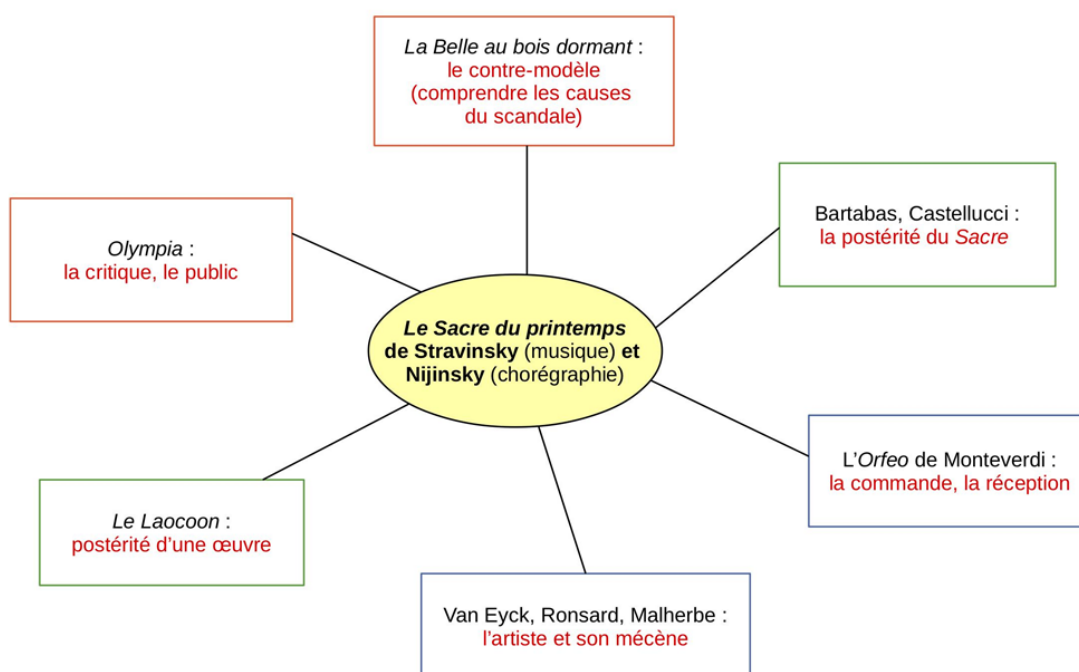
Les œuvres choisies ne sont pas étudiées en tant que représentatives d'un moment charnière de l'histoire des arts, d'une transition vers une nouvelle modernité. Leur matérialité et formes ne sont envisagées que pour éclairer la réception du public ou les attentes du commanditaire.

Retrouvez éduscol sur



## Œuvres complémentaires

- Marius Petipa, *La Belle au bois dormant*, ballet, 1890, sur une musique de Piotr Tchaïkovski.
- Bartabas, *Le Sacre du printemps*, 2000, spectacle chorégraphique et équestre sur la musique de Stravinsky.
- Romeo Castellucci, *Le Sacre du printemps*, 2014, sur la musique de Stravinsky.
- Claudio Monteverdi, *La favola in musica Orfeo*, 1607.
- Jan Van Eyck, *Le Chancelier Rolin en prière devant la Vierge*, dit *La Vierge du chancelier Rolin*, 1435, huile sur bois, Paris, musée du Louvre.
- Pierre de Ronsard, « Hymne à Henri deuxième de ce nom », *Les Hymnes*, 1555.
- François Malherbe, « Au roi », *Recueil des plus beaux vers*, 1627.
- Hagèsandros, Polydôros et Athanadôros, *Laocoon et ses fils*, fin du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. ou début du I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C., marbre, H. 242 cm, Rome, musées du Vatican.
- Édouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130,5 x 190 cm, Paris, musée d'Orsay.



## Mots clés

**La réception de l'art** : commanditaire, donateur, public(s), *musica reservata*, encomiastique, critique, scandale, caricature

**Postérité de l'art** : interprétation, citation, *Pathosformel*, imitation, parodie, revisitation

**La musique du Sacre** : bruitisme, fauvisme, échelle défective (hexaphonique, tétraphonique), polymodalité, polymélie, polyrythmie, ostinato, « l'accord-toltchok ».

**La danse du Sacre** : pied en dedans/ en dehors, repli/ ouverture, piétinement/sauts, courbé/élancé; saccadés/anguleux/arrondis et gracieux.

## Étapes de mise en œuvre (7 séances)

### Séance 1 : Le « Massacre du Printemps », une création houleuse (1 heure)

#### Démarche pédagogique

À partir d'une observation initiale neutre du *Sacre du printemps*, les élèves sont invités à exprimer spontanément leurs impressions puis à les confronter à la réception de l'œuvre à partir d'un corpus de documents proposés (journalistes critiques, écrivain, compositeur) relatant le scandale de la création du *Sacre du printemps*. Cet ensemble documentaire peut être complété par un extrait cinématographique, la scène initiale du film *Coco Chanel et Igor Stravinsky* de Jan Kounen (2009), qui propose une reconstitution de la création du ballet à partir des travaux de Dominique Brun.

#### Version musicale et chorégraphique préconisée

*Le Sacre du Printemps*, direction Valery Gergiev avec le Mariinsky Orchestra and Ballet dans une chorégraphie de Millicent Hodsen et de Kenneth Archer d'après Nijinsky. DVD BelAir classiques, *Stravinsky et les Ballets Russes* (2009).

De la chorégraphie de Nijinsky, il ne reste que peu de traces. Cependant, à partir des dessins, croquis, des témoignages et des annotations sur la partition, deux équipes de chercheurs ont tenté de reconstituer cette version historique. En 1987, une première reconstitution est proposée par le *Joffrey Ballet* à partir des recherches de Millicent Hudson et de Kenneth Archer. Une seconde reconstitution est initiée par Dominique Blanc lors de la sortie du film *Coco Chanel et Igor Stravinsky* de Jan Kounen en 2009<sup>1</sup>.

#### Éléments de réflexion

*Le Sacre du Printemps*, ballet d'Igor Stravinsky et de Vaslav Nijinsky, répond à la commande de Serge Diaghilev, personnalité saillante qui a su fédérer autour des Ballets Russes une équipe artistique pluridisciplinaire riche et foisonnante. Celui-ci a également contribué indirectement au scandale qui a accompagné la création de ce ballet, permettant à l'œuvre d'acquiescer une renommée exceptionnelle et générer une postérité prolifique. La critique au lendemain de la création du *Sacre*, le 29 mai 1913, montre l'incompréhension ou même l'indignation qui avait gagné l'assistance. Stravinsky lui-même, dans ses mémoires, relate sa stupéfaction face au déchaînement de la salle. Son récit, toutefois, expose le décalage entre le public de la première et celui, choisi, qui avait assisté à la répétition générale. En effet, les artistes et les intellectuels, au fait des avant-gardes, avaient su apprécier le spectacle à sa juste valeur, à l'exemple de Cocteau.

J'étais placé au-dessous d'une loge remplie d'élégantes et charmantes personnes de qui les remarques plaisantes, les joyeux caquetages, les traits d'esprit lancés à voix haute et pointue, enfin les rires aigus et convulsifs formaient un tapage comparable à celui dont on est assourdi quand on entre dans une oisellerie. [...] Mais j'avais à ma gauche un groupe d'esthètes dans l'âme desquels *Le Sacre du printemps* suscitait un enthousiasme frénétique, une sorte de délire jaculatoire et qui ripostaient incessamment aux occupants de la loge par des interjections admiratives, par des « bravos » furibonds et par le feu roulant de leurs battements de mains ; l'un d'eux, pourvu d'une voix pareille à celle d'un cheval, hennissait de temps en temps, sans

Retrouvez éducol sur



1. Le 29 mai 1913, la première du *Sacre du printemps* de Nijinski fit scandale. Accédez [au webdoc qui raconte l'histoire de cette pièce majeure](#) qui a inspiré tant de chorégraphes.

d'ailleurs s'adresser à personne, un « À la po-o-orte ! » dont les vibrations déchirantes se prolongeaient par toute la salle.m

Pierre Laloy, extrait d'un article paru dans le *Temps*, le 3 juin 1913.

Si M. Igor Stravinski ne nous avait pas donné un chef d'œuvre, *Loiseau de Feu*, et cette œuvre pittoresque et charmante, *Petrouchka*, je me résignerais à être déconcerté sur ce que je viens d'entendre. Je me bornerai à constater un orchestre où tout est singulier, étrange, et ingénie, multiplié pour confondre l'ouïe et la raison. Que cet orchestre soit extraordinaire, rien n'est plus certain; je crains même qu'il ne soit que cela. Pas une fois, le quatuor ne s'y laisse entendre ; seule y dominent les instruments aux sons violents et bizarres. Et encore M. Stravinsky a-t-il pris soin, le plus souvent, de les dénaturer dans la sonorité qui leur est propre. Aussi nulle trêve, qui ne serait que simplicité, n'est-elle accordée à la stupeur de l'auditeur. [...]

Je n'en ai eu que stupeur ; je vais admettre que voici l'avènement d'une nouvelle musique à l'audience de laquelle ma sensibilité et mon goût ne sont pas encore préparés. Il n'est peut-être qu'ordre, harmonie et clarté, ce sacre du Printemps, où je n'ai guère discerné que de l'incohérence, des dissonances, de la lourdeur et de l'obscurité. [...] La chorégraphie de M. Nijinski se résume, ici, à une stylisation laborieuse des liesses très lourdes, des frénésies très gauches et des extases très mornes des tous premiers Russes. Nulle beauté, nulle grâce en tout cela : mais il est probable que M. Nijinski n'en a pas eu cure ; il en est justifié par ce qu'il eut dessein de nous évoquer. Et voilà un fort mélancolique spectacle.

Georges Pisch, Extrait d'un article publié dans *Gil Blas*, le 30 mai 1913

Toute réflexion faite, le *Sacre* est encore une « œuvre fauve », une œuvre fauve organisée. Gauguin et Matisse s'inclinent devant lui. Mais si le retard de la musique sur la peinture empêchait nécessairement le *Sacre* d'être en coincidence avec d'autres inquiétudes, il n'en apportait pas moins, une dynamite indispensable. De plus, n'oublions pas que la collaboration tenace de Stravinsky avec l'entreprise Diaghilev, et les soins qu'il prodigue à sa femme, en Suisse, le tenaient écarté du centre. Son audace était donc toute gratuite. Enfin, telle quelle, l'œuvre était et reste un chef-d'œuvre ; symphonie empreinte d'une tristesse sauvage, de terre en gésine, bruits de ferme et de camp, petites mélodies qui arrivent du fond des siècles, halètement de bétail, secousses profondes, géorgiques de préhistoire.

Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, éditions de la Sirène, 1918, p 5 à 74.

On veut nous montrer les danses de la Russie préhistorique ; on nous présente donc, pour faire primitif, des danses de sauvages, des caraïbes et de canaques... Soit, mais il est impossible de ne pas rire.

Imaginez des gens affublés des couleurs les plus hurlantes, de bonnets pointus et

Retrouvez éducol sur



de peignoirs de bain, de peaux de bêtes ou de tuniques pourpres, gesticulant comme des possédés, qui répètent cent fois de suite le même geste : ils piétinent sur place, ils piétinent, ils piétinent, ils piétinent et ils piétinent... ils se cassent en deux et se saluent. Et ils piétinent, ils piétinent, ils piétinent... une petite vieille tombe la tête par terre, et nous montre son troisième dessous... Et ils piétinent, ils piétinent, ils piétinent...

Et puis ce sont des groupes qui évoluent en ordre ultra serré. Les danseuses sont les unes contre les autres, emboîtées comme des sardines, et toutes leurs charmantes têtes tombent sur l'épaule droite, toutes figées dans cette pose tortionnaire par un unanime torticolis. [...] Evidemment, tout cela peut se défendre ; c'est là de la danse préhistorique. Plus ce sera laid, difforme, plus ce sera préhistorique. [...]

La musique de M. Stravinsky est déconcertante et désagréable. Sans doute s'est-elle proposé de ressembler à la chorégraphie « barbaresque ». On peut regretter que le compositeur de l'Oiseau de Feu se soit laissé aller à de telles erreurs. Certes, on retrouve dans le Sacre du Printemps une incontestable virtuosité de l'orchestration, une certaine puissance rythmique, une facile invention de fragments mélodiques ou d'échantillonnages sonores, combinés en vue d'accompagner, ou de situer, ou de caractériser les mouvements scéniques. Il y a là un musicien heureusement doué, ingénieux, subtil, capable de force et d'émotion, ainsi qu'il l'a déjà prouvé.

Mais, dans le désir semble-t-il de faire primitif, préhistorique, il a travaillé à rapprocher sa musique du bruit. Pour cela, il s'est appliqué à détruire toute impression de tonalité. On aimerait à suivre, sur la partition (que je n'ai pas reçue), ce travail éminemment anti-musical.

Adolphe Boschot, extrait d'un article publié dans le Journal  
*L'Echo de Paris* le 30 mai 1913.

Je m'abstiendrai de décrire le scandale qu'il produisit. On en a trop parlé. La complexité de ma partition avait exigé un grand nombre de répétitions que Monteux conduisit avec le soin et l'attention qui lui sont coutumiers. Quant à ce que fut l'exécution au spectacle, j'étais dans l'impossibilité d'en juger, ayant quitté la salle dès les premières mesures du prélude, qui tout de suite soulevèrent des rires et des moqueries. J'en fus révolté. Ces manifestations, d'abord isolées, devinrent bientôt générales et, provoquant d'autre part des contre-manifestations, se transformèrent très vite en un vacarme épouvantable. Pendant toute la représentation je restai dans les coulisses à côté de Nijinski. Celui-ci était debout sur une chaise, criant éperdument aux danseurs « seize, dix-sept, dix-huit » (ils avaient leur compte à eux pour battre la mesure). Naturellement, les pauvres danseurs n'entendaient rien à cause du tumulte dans la salle et de leur propre trépignement. Je devais tenir Nijinsky par son vêtement, car il rageait, prêt à tout moment à bondir sur la scène pour faire un esclandre. Diaghilev, dans l'intention de faire cesser ce tapage, donnait aux électriciens l'ordre tantôt d'allumer, tantôt d'éteindre la lumière dans la salle. C'est tout ce que j'ai retenu de cette première. Chose bizarre, à la répétition générale, à laquelle assistaient, comme toujours, de nombreux artistes, musiciens, hommes de lettres et les représentants les plus cultivés de la société, tout se passa dans le calme et j'étais à dix lieues de prévoir que le spectacle pût provoquer un tel déchainement.

Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Denoël et Steele, Paris, 1935.

Retrouvez éducol sur



Réception du *Sacre du printemps* au Casino de Paris, le 5 avril 1914 :

À la fin de la « Danse sacrée », tout le public bondit sur ses pieds et ce fut une ovation. Je suis allé sur scène saluer Monteux qui, en nage, me gratifia de l'accolade la plus salée de ma vie. Les coulisses furent prises d'assaut et, hissé sur des épaules inconnues, je fus porté en triomphe jusque sur la place de la Trinité.

Igor Stravinsky, *Expositions and Developments* (1962) in Marcel Marnat, Stravinsky, Seuil, collection « Solfèges », 1995.

## Séance 2 : Sur les pistes du scandale (5 heures)

### Démarche pédagogique

Dans un premier temps, les élèves prennent connaissance de l'argument du ballet, co-écrit par Stravinski et Nicolas Roerich, ainsi que des décors et des costumes réalisés aussi par ce dernier. Ils pistent les premiers éléments de ce primitivisme qui peuvent déjà interpeller les spectateurs et replacent en effectuant des recherches sur le site Numeridanse, [le \*Sacre du Printemps\* dans l'histoire des Ballets Russes](#) la figure de Serge Diaghilev. Ce dernier, directeur de la compagnie et commanditaire du ballet, se démarque par sa volonté de conquérir le public parisien en lui proposant des spectacles illustrant divers aspects de la culture russe revisitée sous un angle plus novateur.

Sur le site de la Philharmonie, [un dossier documentaire sur \*Le Sacre du printemps\*](#) propose une présentation de l'œuvre, une biographie du compositeur et un éclairage sur les Ballets Russes. Il est complété par [trois guides d'écoute](#) consacrés à l'introduction du ballet, aux Augures printaniers et à la danse sacrée finale.

Dans un second temps, à partir d'extraits musicaux, les élèves détectent et commentent les éléments sonores qui expliquent la réaction d'incompréhension, et de rejet des spectateurs. Ils peuvent s'aider et s'appuyer sur les documents de la séance 1 pour cibler plus spécifiquement les éléments à repérer lors des écoutes. L'aspect bruitiste, le choc des dissonances et le travail polyrythmique seront donc abordés à partir de trois extraits. La palette orchestrale jugée « fauviste » sera particulièrement envisagée avec la « Danse sacrée » qui clôt l'œuvre. La partition musicale peut être exploitée pour visualiser les accents décalés des « Augures printaniers ».

Les élèves sont, dans une troisième étape, invités à comparer la chorégraphie de Nijinsky et celle de Marius Petipa pour *la Belle au bois dormant*<sup>2</sup> (1890), afin d'établir les éléments novateurs proposés par le chorégraphe russe qui ont contribué à provoquer le scandale lors de la création en 1913.

Pour conclure cette étude sur la réception du *Sacre du printemps*, les élèves peuvent recréer un débat passionné où deux clans s'opposent et défendent le parti de la modernité ou le parti d'une certaine tradition.

2. [Des extraits vidéos du ballet \*La belle au bois dormant\*](#) sont accessibles sur le site Numeridanse, dans une reconstitution de la chorégraphie originale de Petipa, reconstitution réalisée par Fabien Plasson en 2018 avec le chorégraphe Jean-Guillaume Bart.



## Éléments de réflexion

### Un rite païen comme argument

Imaginé initialement par Stravinsky, l'idée de mettre en scène la Russie préhistorique à travers un rite ancestral a séduit Diaghilev. La rédaction de l'argument a été confiée à Stravinsky et Roerich, qui se trouvait être aussi un spécialiste des rites slaves anciens. Cet argument, fondé sur la renaissance du printemps et la nécessité de sacrifier une jeune fille désignée par les Dieux, contribua à générer chez le public une réaction emportée.

#### Programme distribué aux spectateurs le 29 mai 1913

Premier tableau : l'Adoration de la terre

Printemps. La terre est couverte de fleurs. La terre est couverte d'herbe. Une grande joie règne sur la terre. Les hommes se livrent à la danse et interrogent l'avenir selon les rites. L'Aïeul de tous les sages prend part lui-même à la glorification du Printemps. On l'amène pour l'unir à la terre abondante et superbe. Chacun piétine la terre avec extase.

Deuxième tableau : le Sacrifice.

Après le jour, après minuit. Sur les collines sont les pierres consacrées. Les adolescentes mènent les jeux mythiques et cherchent la grande voie. On glorifie, on acclame Celle qui fut désignée pour être livrée aux Dieux. On appelle les Aïeux, témoins vénérés. Et les sages aïeux des hommes contemplant le sacrifice. C'est ainsi qu'on sacrifie à larilo, le magnifique, le flamboyant.

### Une musique barbare et dissonante

#### Prélude

Dans ses *Chroniques*, Stravinsky a explicité l'objet de ce prélude, où tout l'orchestre permet de recréer l'apparition du Printemps. On peut y percevoir un ensemble de courtes mélodies, isolées et indépendantes, qui apparaissent progressivement et se superposent, combinées à des éléments rythmiques, tel le réveil ancestral et le bourgeonnement de la Nature. Une prolifération d'idées qui s'étagent et s'opposent ; le discours musical semble hétéroclite, décousu et désorganisé. Les éléments entendus se juxtaposent, se chevauchent tel un collage musical ; certaines mélodies sont interrompues avant de réapparaître et la partition peut s'apparenter à une improvisation notée.

De plus, Stravinsky use d'un langage plus archaïque, fondé sur des échelles défectives, comme un matériau originel. Les échelles musicales s'apparentent aux gammes ; les gammes majeure et mineure, employées à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à alors dans la musique occidentale savante, comportaient sept sons. Les échelles défectives employées par Stravinsky sont davantage tétraphoniques ou hexaphoniques. Il s'inspire des langages musicaux beaucoup plus anciens, langages que l'on retrouvait aussi dans les musiques traditionnelles et folkloriques. Le compositeur aimait en effet emprunter des thèmes populaires russes ; ainsi, la mélodie initiale jouée par le basson dans l'aigu, découle d'une chanson lituanienne. Le plus souvent cependant, Stravinsky n'imité pas mais propose une recréation de mélodies folkloriques. Là encore, ces échelles défectives sont superposées et cette surimpression peut créer des dissonances, des effets simultanés majeur/mineur et de la polymodalité.



### Les Augures printaniers

Ce passage, l'un des plus surprenants et agressifs pour le public, repose sur une pulsation marquée sur une mesure à deux temps, un *ostinato* qui évoque un aspect motoriste, mais perturbé par des accentuations sonores inattendues qui déstabilisent cette organisation rythmique. Les accentuations sont placées sur des temps faibles et positionnées à des moments différents pour créer cette instabilité<sup>3</sup>.

Le choc musical est aussi harmonique et repose sur l'usage d'un accord nommé par Stravinsky « l'accord-toltchok », massif et dissonant, qui sera répété en *ostinato*, contribuant par cette répétition inlassable à constituer une musique incantatoire. Cet agrégat-accord, dont la nature a alimenté de nombreux débats analytiques, peut être entendu comme la superposition de deux accords consonants qui ensemble forment une masse discordante et perçue comme cacophonique, assénée dans une nuance *fortissimo*. Certains perçoivent cet accord comme un bloc sonore de timbres. On peut l'interpréter comme un procédé de surimpression tel un décalage de type cubiste musicalisé.

### La danse sacrale

La danse sacrale clôt le ballet ; le rite du sacrifice y est accompli. Construit à partir d'une forme rondo (alternance d'un refrain et de couplets différents), cette danse sacrale permet de retrouver l'ensemble des signatures musicales du ballet : la continuité-discontinuité du discours, la clarté formelle à grande échelle mais cependant noyée par la multiplicité des éléments sonores, la perturbation entre une pulsation marquée et un jeu d'accents décalés, renforcé par des changements de mesure et des cellules rythmiques asymétriques et apériodiques doublée de leurs superpositions créant de la polyrythmie, le chevauchement d'éléments hétéroclites et les innovations harmoniques (retour de « l'accord-toltchok »).

Dans le prélude du ballet, Stravinsky confie le premier thème au basson mais dans l'aigu, de sorte que l'instrument est à peine reconnaissable. Ce détournement de l'usage traditionnel du basson caractérise l'attitude du compositeur qui s'emploie à proposer des couleurs instrumentales et des alliages davantage insolites. Si ce chatolement orchestral n'a pas provoqué en lui-même de réactions vives et houleuses, il a contribué à façonner l'identité musicale du *Sacre du printemps*. La montée en puissance de la tension qui accompagne la danse de l'Éluë est réalisée par l'ajout progressif des vents, des cuivres et des percussions dans un crescendo orchestral rugissant.

### Une chorégraphie primitive et sauvage

*La Belle au bois dormant* a été créée en 1890 au théâtre Marinsky de Saint Pétersbourg, sur une musique de Piotr Tchaïkovski et une chorégraphie de Marius Petipa, maître de ballet du Ballet impérial russe à partir de 1869. C'est un exemple emblématique du ballet romantique, avec une réelle intrigue, des péripéties, qui reposent sur un ensemble de pas, d'attitudes et de sauts qui caractérisent la danse classique, légère et aérienne. Les élèves peuvent y repérer certaines signatures qu'ils pourront consigner : pas de deux où deux danseurs exécutent un long duo, des arabesques (jambe tendue en arrière), sauts de chat ou sauts de biche, des jetés (dont de grands jetés où le danseur réalise un grand écart au moment du saut)...

Retrouvez éducol sur



3. La partition peut aider visuellement à repérer les accents et leurs emplacements décalés dans les mesures observées.

Ils peuvent observer l'attitude générale du corps : les pieds sont tendus ou en pointes, chaque geste est exécuté avec grâce, les jambes sont positionnées « en dehors » (à partir de la hanche, la jambe est tournée vers l'extérieur), les bras sont positionnés en rond ou ouverts. Les costumes évoquent le propos narratif mais ils comportent des justaucorps, des tutus et des pointes.

Par opposition, la chorégraphie de Nijinsky abandonne ces caractéristiques ou les revisite ; il ne s'agit pas pour autant d'une volonté de rupture. Nijinsky a réalisé la chorégraphie après avoir pris connaissance de la musique, des décors et des costumes. Il propose de transposer les motifs géométriques des costumes en privilégiant le cercle mais aussi les ovales et des croisements de ligne. Le cercle y est valorisé car il a une signification symbolique, celle du cycle de la vie et de la Nature.

Le vocabulaire de la danse classique est questionné ; Nijinsky a débuté par le solo de l'Élue à partir duquel l'ensemble de la chorégraphie a été élaborée. L'attitude des corps est en repli, courbée dans une attitude craintive, avec les pieds en dedans.

- Les sauts sont lourds et massifs ; on ne recherche pas la légèreté mais au contraire le trépigement et le piétinement qui s'ancre dans la Terre. Plusieurs danseurs se positionnent aussi de côté comme dans le *Prélude à l'après midi d'un faune* (première chorégraphie de Nijinsky signée en 1912), avec la tête penchée sur le côté.
- Les gestes sont saccadés et anguleux. Par ailleurs, les solos ou duos y sont rares et Nijinsky opte davantage pour des blocs et des masses. On observe aussi des moments d'exaltation où les corps sont pris de tremblements et de convulsions. Aucune expression ne transparaît sur les visages car tout passe par le corps. Ainsi, en inversant et en détournant le vocabulaire chorégraphique classique, Nijinsky a provoqué une réaction très vive de la part des spectateurs qui ont été totalement déroutés.

### Séance 3 : « Faire son Sacre », la postérité du *Sacre du printemps* (3 heures)

#### Démarche pédagogique

Les élèves sont amenés à découvrir et comparer différentes chorégraphies qui ont vu le jour à partir de la musique de Stravinsky. Ils questionnent les versions qui restent fidèles à l'argument ou qui le revisitent, qui épousent la musique de Stravinsky ou s'en détournent, qui rendent hommage à la version originale ou qui s'en éloignent.

#### Éléments de réflexion

La musique du *Sacre du printemps* stimule d'autres chorégraphes et aujourd'hui, on compte plus d'une centaine de chorégraphies et spectacles réalisés à partir de la partition de Stravinsky. Dès 1920, Diaghilev demande à Léonide Massine de proposer une nouvelle version chorégraphique sur la musique du maître russe. Cette émulation prend un essor spécifique avec la relecture de Maurice Béjart. Donnée au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles en 1959, sa version chorégraphique détourne l'argument pour en faire un rituel amoureux qui s'achève sur le coit des couples réunis<sup>4</sup>.

Retrouvez éducol sur



4. Consulter l'article « [Le défi du Sacre](#) », sur le site de Réseau Canopé pour éclairer cette version ainsi que celle de Pina Bausch de 1975 et de Jérôme Bel de 1995.

### Un ballet humain et animal : *Le Sacre du printemps* de Bartabas (2000)

Dirigée par Pierre Boulez, cette version de Bartabas renoue avec l'argument du *Sacre du printemps* en proposant un spectacle qui se rapporte aux racines primitives de l'humanité. Cependant, il inverse l'argument en présentant le sacrifice d'un jeune homme. La renaissance du printemps est incarnée par l'apparition de jeunes hommes qui rampent dans l'obscurité jusqu'au centre de la piste et commencent à exécuter divers mouvements séparément dans une polyrythmie du corps. À partir des « Augures printaniers » entrent en scène des cavaliers et des amazones avec lesquels les danseurs vont s'opposer, s'observer, s'évaluer, se pourchasser et se mesurer.

La chorégraphie mélange danse équestre et *Kalaripayat*, un art martial du sud de l'Inde très ancien, que l'on date du V<sup>e</sup> siècle, et dont les mouvements évoquent une danse rituelle. Les danseurs empruntent tantôt des postures proches du sol, y rampent, pour marquer leur ancrage dans la Terre ; tantôt ils exécutent des mouvements et des sauts qui les élèvent vers le ciel.

Les jeux de lumière contribuent à renforcer la sacralité qui émane du ballet. La couleur ocre et feu y domine dans un éclairage en clair-obscur, complété par le bronze des corps demi-nus des danseurs et contrepoinché par les robes des chevaux, blancs, noirs, crème et isabelle. La piste est recouverte de terre. L'espace scénique est marqué par un double cercle, en hommage à Nijinsky.

[Un entretien radiophonique de Bartabas](#), découpé en plusieurs chapitres, permet d'appréhender sa démarche artistique et son parcours.

### Faire danser la poussière : *le Sacre du printemps* de Romeo Castellucci (2014)

Le metteur en scène Romeo Castellucci questionne les notions de sacrifice et de rituel à notre époque où ces mots semblent oublier ou s'incarner dans l'industrie et la chimie. Les spectateurs découvrent ainsi sur scène des machines suspendues, accrochées au plafond, qui déversent de la poussière dans un ballet rythmé par la musique de Stravinsky. Cette danse de la poussière épouse chaque élan rythmique, chaque accent, et plonge le spectateur, par les jeux de lumière bleutée, dans une atmosphère irréelle, à la fois onirique et inquiétante. Les danseurs y sont absents ou, plus exactement selon le metteur en scène, « atomisés dans l'air ». Les particules poudreuses qui s'éparpillent sous les projecteurs sont constituées de poussière d'os d'animaux, utilisée comme fertilisant actuellement pour les cultures. Les références à la mort, au sacrifice, à la nécessité de nourrir la Terre sont ici revisitées de manière symbolique. C'est une vision synthétique où la danse renvoie autant à la vie qu'à une mort céleste.

## Séance 4 : *l'Orfeo* de Claudio Monteverdi. Une *musica reservata* pour un prince humaniste et un public initié (2 heures)

### Démarche pédagogique

La *favola in musica* de Monteverdi répond à la commande du prince héritier Francesco de Gonzague qui souhaite faire jouer une fable en musique, reflet des dernières créations musicales humanistes. Les élèves déterminent l'objet de cette commande et en définissent les objectifs à partir des lettres du prince, de la dédicace du compositeur et d'écoutes d'extraits

Retrouvez éducol sur



5. Consulter le dossier « [L'Orfeo Claudio Monteverdi](#) » sur le site de la Philharmonie.

sonores. Il s'agit de cerner les interactions qui se jouent entre le mécène, le public qui assistera à la première représentation et le compositeur et son librettiste, Alessandro Striggio.

## Éléments de réflexion

### Célébrer la puissance d'une famille princière

L'*Orfeo* répond à une commande du prince héritier qui souhaitait orner son mariage princier avec Marguerite de Savoie d'un spectacle musical, spectacle qu'il souhaitait aussi prestigieux que celui donné récemment en 1600 pour célébrer les épousailles à Florence du roi de France Henri IV et de Marie de Médicis. L'*Orfeo* avait pour but d'impressionner la famille de la fiancée. Cette union fut reportée pour des raisons diplomatiques et la fable en musique de Monteverdi fut donnée lors du Carnaval dans le cercle restreint de l'Académie des *Invaghiti*. Lors de cette première représentation, le 24 février 1607, Francesco Gonzague fit publier pour les spectateurs le livret rédigé par le poète Alessandro Striggio afin que chacun puisse suivre le déroulement de l'action sans difficulté. Le succès fut tel qu'une nouvelle représentation eut lieu le 1<sup>er</sup> mars 1607, à laquelle les dames de la cour furent cette fois conviées (l'Académie des *Invaghiti* ne comportait que des hommes).

De même, on publia la partition de l'*Orfeo* alors que peu d'opéras connurent une publication au XVII<sup>e</sup> siècle. L'existence de plusieurs éditions de l'*Orfeo* (respectivement en 1609 et en 1615) démontre un fait exceptionnel. Il s'agit là encore de souligner la puissance et la splendeur de la cour de Mantoue.

En effet, à partir du XV<sup>e</sup> siècle, les grandes familles princières ou souveraines, ayant perdu de leur prestige guerrier, vont rechercher la gloire en montrant l'éclat de leur condition. Leurs maisons vont donc attacher de l'importance à manifester de la grandeur et de la puissance. On employait des hommes de lettres et des artistes dont le rôle permettait d'entretenir cette image resplendissante. Le prince de Gonzague s'inscrit dans la lignée des grandes familles italiennes qui rivalisent artistiquement par la renommée des artistes qu'ils emploient. On peut rapprocher l'attitude du prince de celle d'Isabelle d'Este, épouse de son aïeul Francesco Gonzague, marquis de Mantoue, qui commanda un portrait à Léonard de Vinci et la décoration de son studiolo à Mantegna, Lorenzo Costa et Le Pérugin.

### Écoute : la *Toccata*. « Des armoiries sonores ».

La *toccata* est un *exordium* instrumental, qui doit frapper et attirer l'attention des auditeurs. La *toccata* est une pièce musicale qui fait référence à une pratique ancienne improvisée par un ensemble de trompette. Ces instruments ont régulièrement incarné le pouvoir (ce dont nous avons conservé de nombreux témoignages, comme par exemple, le fait que la famille Sforza à Milan, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, employait un ensemble de 18 trompettistes). La *toccata* permet de mettre en évidence le pouvoir et le rayonnement de la famille de Gonzague, telles des armoiries sonores (notion empruntée au musicologue Denis Morrier), et de mettre en valeur la dimension politique de cette *favola*. Comme indiquée sur la partition, cette « *Toccata* qui se joue avant le lever de rideau, trois fois avec tous les instruments et se fait un ton plus haut ainsi que sonnent les trompettes avec sourdines » permet actuellement aux chefs d'orchestre de varier l'effectif instrumental. Si les cordes frottées et les bois sont souvent proposés lors de la seconde exposition dans un jeu de contraste sonore, la dernière réitération se joue avec l'ensemble de l'effectif instrumental, avec l'ajout de timbales et de tambours, qui improvisent leurs parties comme cela se pratiquait à l'époque, renforçant ainsi le prestige de cet emblème sonore.

### Extraits de différentes lettres de Francesco Gonzague et un contemporain éclairant la genèse et la création de *l'Orfeo* :

« [...] Dans la lettre ci-jointe, je prie le Grand-duc d'avoir l'amabilité de me prêter un de ses castrats afin qu'il puisse participer à la représentation de la fable en musique qu'on prépare dans notre académie, comme je vous l'ai déjà écrit. Et puisque je compte sur la bonté de Son Altesse, qui ne saurait me refuser un tel service, et afin qu'on ne perde pas de temps à attendre sa réponse, je vous envoie la partie destinée à ce castrat, pour qu'il commence à l'étudier et à l'apprendre par coeur, au cas où le Grand-Duc m'accorderait cette faveur. Il pourrait se mettre en route au début du mois prochain; je prierais alors Votre Excellence de pourvoir aux frais de voyage, que je rembourserai ici, à votre convenance. »

Lettre de Francesco Gonzague, Mantoue à Ferdinando Gonzague, Pise, 17 janvier 1607.

« [...] Hier on a représenté une Comédie sur le scène de notre Théâtre avec la splendeur coutumière. Demain soir, son Altesse Sérénissime le Prince en fera réciter une autre dans une salle des appartements de Son Altesse Sérénissime Madame de Ferrare. Ce spectacle sera inhabituel puisque les acteurs diront leur partie en musique. On pense que ce sera un grand succès. Nul doute que ma curiosité m'incite à y assister, à moins que je n'y sois empêché par l'exiguïté de la salle. »

Lettre de Carlo Magno, Mantoue, à son frère Giovanni, Rome, 23 février 1607.

« [...] Demain, la fable en musique sera représentée dans notre académie, puisque Giovanni Gualberto a travaillé fort bien depuis qu'il est là. Non seulement, il a appris par coeur sa partie, mais aussi il la chante avec grâce et beaucoup d'effets; j'en suis moi-même très satisfait. Le texte de la fable a été imprimé de sorte que chaque spectateur puisse en suivre le déroulement. J'en envoie une copie à votre Excellence. »

Lettre de Francesco Gonzague, Mantoue, à Ferdinando Gonzague, Pise, 23 février 1607.

« [...] La fable a été représentée pour le plus grand plaisir de chacun des spectateurs, si bien que Monseigneur le Duc, qui y assistait comme il a assisté à plusieurs répétitions, a ordonné qu'on la représente de nouveau. Il en fera ainsi aujourd'hui en la présence de toutes les dames de la ville. »

Lettre de Francesco Gonzague, Mantoue, à Ferdinando Gonzague, Pise, 1<sup>er</sup> mars 1607.

### Dédicace de l'œuvre adressée au prince de Gonzague par Monteverdi pour la publication de la partition

La favola d'Orfeo, qui fut représentée naguère sous les auspices de Votre Altesse Sérénissime sur la scène étroite de l'Accademia degli Invaghiti, devant maintenant comparaître sur le grand Théâtre de l'univers et être montrée à tous les hommes, ne pouvait se laisser raisonnablement voir avec un autre nom à son front que celui, glorieux et heureux, de Votre Altesse. Aussi est-ce à Vous qui, comme une bonne étoile, avez présidé à sa naissance avec les sérénissimes rayons de Votre Grâce, que je la dédie humblement, afin que votre Altesse, vous favorisiez le développement de son existence

et que je puisse espérer qu'il durera aussi longtemps que la genre humain même. Je supplie votre Altesse d'agréer ce signe de mon dévouement, avec la grandeur d'âme qui est la sienne et qui lie les âmes de ceux qui ont l'honneur de traiter avec elle. Et m'inclinant ici avec les révérences les plus humbles devant votre Altesse, je prie Notre Seigneur qu'il contente tous vos désirs.

A Mantoue, le 22 août 1609  
De Votre Altesse Sérénissime,  
Le très humble et très obligé serviteur,  
Claudio Monteverdi

### S'adresser à un public initié d'humanistes

L'*Orfeo* est destiné à l'académie des *Invaghiti* dont le prince héritier de Gonzague est l'un des membres. C'était un cénacle de lettrés humanistes avertis. Cette institution fut l'une des académies italiennes qui se développèrent sur le modèle de l'académie néoplatonicienne de Cosme de Médicis et de Marcile Ficin à Florence au XV<sup>e</sup> siècle. Regroupant des philosophes, des artistes, des hommes de lettres, ces cercles d'intellectuels se référaient à l'Académie, école philosophique créée par Platon vers 387 avant J.-C. près d'Athènes. La figure d'Orphée, ici convoquée, prend précisément une signification spécifique. Marcile Ficin accordait en effet une place privilégiée à ce personnage mythique qu'il considérait comme une des personnalités fondatrices de la théologie primitive dont il représentait l'un des maillons d'une chaîne généalogique. Pour Ficin, Orphée symbolisait aussi une autre image du Christ dans un concept syncrétique entre l'ère chrétienne et l'époque antique. La figure d'Orphée et celle du Christ pouvaient se confondre et Orphée pouvait incarner une préfiguration du Christ par leur destin similaire. Écrivain, poète et humaniste, Angelo Poliziano, disciple de Ficin, signa une première *Fabula d'Orfeo*, une pièce en vers, ornée de musique et de danse, qui inaugura une série d'œuvres musicales sur cette figure syncrétique. La pièce, écrite et composée autour de 1472-1483, avait fait l'objet d'une commande du Cardinal de Mantoue, François Gonzague. En répondant à la requête de l'un des membres de l'académie des *Invaghiti*, Striggio et Monteverdi s'inscrivent dans cette tradition.

### Écoute : acte III, aria « Possente Spirto »

Cette aria correspond au cœur de la fable en musique. Dans l'acte III, Orphée pénètre dans les Enfers dans l'espoir de pouvoir y retrouver Eurydice et de la ramener parmi les vivants ; il se retrouve face au passeur Charon qui lui interdit l'entrée des Enfers. Il va tenter de le séduire par son chant. Cette aria est découpée en six strophes séparées (des ritournelles instrumentales se glissent entre les trois premières), strophes qui vont permettre à Orphée de déployer l'intégralité de son pouvoir divin. Trois styles de chant sont à repérer : les quatre premières strophes sont chantées en *cantar passaggiato*, un chant très orné et fleuri, constitué de nombreuses ornements, héritées de la technique de la diminution virtuose de la Renaissance. La cinquième strophe est interprétée selon un *cantar d'affetto*, où les mots sont surlignés par des contrastes sonores de différentes natures pour exprimer les *affetti*. Enfin, la dernière strophe est chantée dans un *cantor sodo*, d'une grande simplicité, proche du dépouillement. Toute la palette vocale magique ne permettra cependant pas de charmer et d'émouvoir Charon, et Orphée usera finalement du pouvoir instrumental pour endormir le

Retrouvez éducol sur





Nocher. Les instruments requis, qui changent à chaque strophe, ont aussi un sens symbolique, à l'image des violons, qui évoquent le monde terrestre, les cornets à bouquins le monde des Enfers ou encore les harpes qui renvoient au monde céleste.

## Séance 5 : l'artiste et le prince (2 heures)

### Démarche pédagogique

La dédicace de 22 août 1609 adressée par Monteverdi au duc de Mantoue est révélatrice de la sujétion, à cette époque, de l'artiste au pouvoir politique. À partir d'un corpus comprenant le tableau de Van Eyck, *La Vierge au Chancelier Rolin*<sup>6</sup>, l'extrait de l'ode au roi Henri II de Ronsard, le sonnet « Au roi » de Malherbe et l'extrait du *Poète courtisan* de Du Bellay, les élèves s'interrogeront sur le rapport entre l'artiste et son mécène aux XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles. Comment le poète parvient-il à faire l'éloge du prince tout en faisant la démonstration de sa propre valeur ? L'artiste est-il dupe de sa soumission ?

### Éléments de réflexion

#### La glorification picturale du mécène

La Renaissance n'invente pas la représentation du commanditaire dans l'art. De nombreuses enluminures médiévales représentent le « don du livre » de l'auteur à son prince, et les peintures religieuses figurent souvent le donateur sur les volets externes des retables ou sur le tableau lui-même mais à une échelle qui ne permet pas de confondre le commanditaire et les personnages sacrés. Van Eyck innove en la matière. Il accorde à Nicolas Rolin, chancelier du duc de Bourgogne, seigneur d'Autun, une importance inédite. Ce dernier est, en effet, représenté face à la Vierge, peint sur le même plan et à la même échelle, à la place qu'occupe souvent dans l'iconographie Saint Luc dessinant Marie. Tous les éléments du décor participent à la gloire du prince : la richesse du vêtement et des ornements de la loggia où la scène a lieu, le paysage en arrière-plan, campagne prospère qui montre que l'ordre instauré par le chancelier relève du « bon gouvernement ». Or, il ne s'agit pas pour autant de contrevenir à la religion et aux codes de représentation. Van Eyck s'y soumet avec subtilité, faisant ainsi la démonstration de son ingéniosité. Le personnage profane est distingué des personnages sacrés, aux visages idéalisés, par la vérité du portrait. Et le chancelier, qui semble participer, tel un saint, à une conversation sacrée, est tout de même agenouillé devant une Bible, les mains jointes, le regard vague. En effet, ce que figure ici le tableau n'est pas une scène « réelle », mais une vision intérieure de Nicolas Rolin en prière. Van Eyck montre ainsi avec virtuosité que son mécène ne manque ni à la vie active, ni à la vie contemplative.

#### La poésie encomiastique

Dédicaces, épitres, hymnes ou odes, les poèmes adressés au prince afin de s'attirer ses bienfaits sont nombreux dans la littérature française et ce, dès le Moyen Âge à tel point que Du Bellay, qui pourtant n'avait pas dérogé à la pratique comme en témoignent les derniers sonnets des *Regrets* (1558), écrit à ce sujet, en 1559, un long poème satirique en alexandrins, *Le Poète courtisan*. Pour dépeindre dit-il « le Poète du Vide », « La cour est [son] auteur, [son] exemple et [sa] guide ». L'enjeu de la poésie encomiastique - le registre de l'éloge était déjà défini par la rhétorique ancienne - est double : flatter le prince avec humilité et faire la promotion de son propre génie, afin d'obtenir des commandes et des privilèges. Le répertoire des compliments étant limité voire ressassé, c'est là l'occasion de faire la démonstration de son esprit et de

Retrouvez éducol sur



6. Consulter la [notice](#) de l'œuvre sur le site du Louvre.



son talent. L'extrait de « l'Hymne de Henri » est un modèle du genre : la prétention participe à la posture de modestie mais le poète ne s'en tiendra pas là puisque ce préambule sera suivi de plus de six cents vers d'éloges. La belle métaphore filée du bûcheron, montre la virtuosité du poète tout en l'assignant à la condition d'un simple ouvrier. Les deux premiers vers de l'extrait excellent dans l'ambiguïté : avant d'être désignées comme les sœurs du roi, les Muses appelées à l'aide, semblent bien plus légitimement celles du poète. Malherbe quant à lui, avec superbe, laisse de côté toute fausse modestie. La pointe de son sonnet adressé à Louis XIII, opère un audacieux parallèle : de même que le roi est, pour ce qui est de la guerre et du gouvernement « une valeur à nulle autre seconde », en matière de poésie et d'éloge, c'est assurément lui qui l'est.

Hymne de Henry, deuxième de ce nom  
[...]  
Là donc, divines Sœurs, à cette heure aidez-moi  
À chanter dignement votre frère mon Roi !  
Le Bûcheron qui tient en sa main la cognée,  
Entré dedans un bois pour faire sa journée,  
Ne sait où commencer ; ici le tronc d'un Pin  
Se présente à sa main, là celui d'un Sapin ;  
Ici du coin de l'œil marque le pied d'un Chêne,  
Là celui d'un Fouteau, ici celui d'un Frêne ;  
À la fin, tout pensif de toutes parts cherchant  
Lequel il coupera, tourne le fer tranchant  
Sur le pied d'un Ormeau, et par terre le rue  
Afin d'en charpenter quelque bonne charrue.  
Ainsi tenant ès mains le luth bien apprêté,  
Entré dans ton Palais devant ta Majesté,  
Tout pensif je ne sais quelle vertu première  
De mille que tu as sera mise en lumière.  
Tes vertus, tes honneurs, ta justice et ta foi,  
Ta bonté, ta pitié d'un coup s'offrent à moi,  
Ta vaillance au combat, au conseil ta prudence :  
Ainsi je reste pauvre, et le trop d'abondance  
De mon riche sujet m'engarde de penser  
À laquelle de tant il me faut commencer [...]

Pierre de Ronsard, *Les Hymnes*, 1555

Au Roi

Qu'avec une valeur à nulle autre seconde,  
Et qui seule est fatale à notre guérison,  
Votre courage mûr en sa verte saison  
Nous ait acquis la paix sur la terre et sur l'onde ;

Que l'hydre de la France, en révoltes féconde,  
Par vous soit du tout morte, ou n'ait plus de poison,  
Certes c'est un bonheur dont la juste raison  
Promet à votre front la couronne du monde.

Retrouvez éduscol sur



Mais qu'en de si beaux faits vous m'avez pour témoin,  
 Connaissez-le, mon Roi, c'est le comble du soin  
 Que de vous obliger ont eu les destinées.

Tous vous savent louer, mais non également ;  
 Les ouvrages communs vivent quelques années :  
 Ce que Malherbe écrit dure éternellement.

François de Malherbe, *Recueil des plus beaux vers*, 1627

[...]  
 Je veux qu'aux grands seigneurs tu donnes des devises,  
 Je veux que tes chansons en musique soient mises,  
 Et à fin que les grands parlent souvent de toi,  
 Je veux que l'on les chante en la chambre du Roi.  
 Un sonnet à propos, un petit epigramme  
 En faveur d'un grand Prince, ou de quelque grand'Dame,  
 Ne sera pas mauvais : mais garde toi d'user  
 De mots durs ou nouveaux, qui puissent amuser  
 Tant soit peu le lisant : car la douceur du style  
 Fait que l'indocte vers aux oreilles distille :  
 Et ne faut s'enquérir s'il est bien ou mal fait,  
 Car le vers plus coulant est le vers plus parfait. [...]

Joachim Du Bellay, *Le Poète courtisan*, 1559 (extrait)

## Séance 6 : L'Olympia de Manet. Aborder la critique d'art par un scandale (4 heures)

### Démarche pédagogique

Le scandale que fit la toile de Manet au salon 1865, encore plus grand que celui causé par le *Déjeuner sur l'herbe* deux ans auparavant au Salon des refusés, est pour un spectateur non-averti d'aujourd'hui difficile à comprendre : d'une part, parce que la nudité s'étale partout sur les images publicitaires, s'affiche au cinéma, d'autre part, parce que la technique de Manet, novatrice en son temps, semble, au regard des avant-gardes qui ont suivi, bien moins radicale qu'elle n'avait pu l'être. Aujourd'hui, c'est la présence de la servante noire à l'arrière-plan qui questionne les élèves. Il est toutefois important de leur laisser le temps de regarder l'œuvre en s'interrogeant sur ce qui a pu faire scandale, puis de reposer la question en comparant *Olympia* à la *Vénus* de Cabanel qui connut la gloire en 1863. Ce moment de comparaison, de discussion, doit permettre de formuler les critères (esthétiques, moraux, etc.) qui président à leur jugement.

La seconde étape consiste à présenter aux élèves un corpus composé de courts extraits de la critique de l'époque et de caricatures. Il aura été demandé entretemps de faire une recherche sur le Salon, en tant qu'institution, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle afin de contextualiser. Il s'agira alors de distinguer l'éloge du blâme, de comprendre à travers ces documents ce qui avait pu faire scandale, selon quels critères, et enfin de s'intéresser au style des écrits. Si le but de la séance est de comprendre le scandale d'*Olympia* et le phénomène du scandale, un autre objectif serait d'amener les élèves à l'écriture critique. Il leur sera demandé de produire à leur tour la critique d'une œuvre d'art contemporain.

## Éléments de réflexion

### L'objet du scandale et son contexte

*Olympia* avait été peinte deux ans avant son exposition au Salon de 1865. Ce n'est pas sans hésitations que Manet présente son tableau au jury, encore affecté par la violente polémique qu'avait suscitée *Le Déjeuner sur l'herbe*. Il écrit au début du mois de mai 1865 à Baudelaire qui était alors à Bruxelles : « Je voudrais bien vous avoir ici mon cher Baudelaire, les injures pleuvent sur moi comme grêle, je ne m'étais pas encore trouvé à pareille fête ». Bien qu'accepté au Salon, son tableau n'échappe pas au scandale. Contrairement à ce qu'il en avait été pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le Salon n'a plus le monopole de l'exposition de l'art contemporain, mais reste un événement incontournable qui attire une foule nombreuse. Il est surtout une institution essentielle pour la carrière d'un artiste : tout d'abord la sélection par le jury est une première étape de reconnaissance ; ensuite, c'est là que l'État (ou l'Empereur) achète les œuvres qui entreront dans les collections publiques avant de passer éventuellement commande ; mais surtout, c'est là que l'artiste rencontre le public et la critique. Si l'exercice du compte-rendu du Salon a acquis ses lettres de noblesse grâce à Diderot au XVIII<sup>e</sup> siècle, il s'impose au XIX<sup>e</sup> siècle avec le développement de la presse. De célèbres plumes s'y distinguent : Baudelaire, Gautier, Zola, etc. De la critique dépend désormais la célébrité de l'artiste, et la presse devient épisodiquement l'arène où se déchaînent les passions. Pour *Olympia*, le débat durera par-delà la mort de Manet en 1883, relancé par la souscription initiée par Claude Monet pour acheter le tableau à la veuve du peintre et le faire entrer dans les collections publiques. Ce n'est qu'à la fin des années 1910 qu'*Olympia* sera vue comme une œuvre majeure du XIX<sup>e</sup> siècle.

### La critique d'*Olympia*

Ce qui distingue la critique d'art du travail de l'historien de l'art, c'est l'objectif premier de formuler un jugement. « Critique » vient du grec *kritikos* qui signifie la capacité de discernement. C'est pourquoi si le langage commun utilise le terme pour désigner un jugement négatif, celui-ci, dans son acception première, signifie tout type de jugement fondé sur la réflexion et l'analyse. Les critiques ci-dessous se fondent sur le fond et/ou sur la forme de l'œuvre, des mêmes constats pouvant aboutir à des jugements opposés. Mais surtout, elles relèvent toutes d'un registre polémique qui participe directement au scandale. Prise à partie du lecteur (Claretie, Zola), adresse à l'artiste (Zola), images et qualificatifs péjoratifs ou mélioratifs, ironie, sarcasme et fiel (l'épigramme de Montifaud), toutes les armes rhétoriques sont fourbies pour conspuer ou acclamer l'œuvre et l'artiste. Zola érige deux camps inconciliables : Manet, en représentant des modernes, face aux académiques dont *La Naissance de Vénus* de Cabanel est l'emblème. À ces deux camps correspondent deux publics : un public d'amateurs d'arts capable de goûter au premier, auquel s'oppose un autre, que Zola prend de haut, inculte et bourgeois, et dont la seule manifestation critique est le rire.

### La caricature

La caricature est un médium non moins efficace, même si son ancrage dans l'actualité nous prive aujourd'hui de certaines références nécessaires à une compréhension immédiate. L'« ébéniste » dont il est question dans les titres des dessins satiriques de Cham<sup>7</sup> et de Bertall<sup>8</sup> est une allusion à une chanson de 1863 de Durandeu et Plantade, très populaire alors, dont

Retrouvez éducol sur



7. Amédée de Noé, dit Cham, *Manet, la naissance du petit ébéniste*, caricature publiée dans Le Charivari du 14 mai 1865.

8. Charles Albert d'Arnoux, dit Bertall, *Manette ou la femme de l'ébéniste*, caricature publiée dans Le Journal amusant du 27 mai 1865.

un vers, « Que c'est comme un bouquet de fleurs », était devenu une plaisanterie courue. C'est le bouquet apporté par la domestique à Olympia qui suscite l'association, placé au centre des deux caricatures et surdimensionné dans celle de Bertall. D'un trait anguleux (Cham) ou cursif (Bertall), le dessin à chaque fois accentue la laideur des personnages. L'impassibilité de l'Olympia de Manet a laissé place chez les caricaturistes à un sourire graveleux (Bertall) ou aguicheur (Cham) et si le bouquet de fleurs chez Bertall permet de cacher la nudité de la jeune courtisane, le chat à la queue dressée, qui occupe une place, comme chez Cham, bien plus importante que dans le tableau, dénote la grivoiserie.

Nous savons reconnaître la touche de M. Manet au milieu des excentricités qu'il a voulu nous servir comme son *Christ insulté* et sa composition d'*Olympia*, et cette touche dénote une vigueur qui, employée par un esprit plus sain, pourrait produire des œuvres.

Marc de Montifaud, « Le Salon de 1865 », in *L'Artiste*, volume 1 de l'année 1865, p 224.

[...] Toujours est-il que nous le retrouvons cette année avec deux terribles toiles, défis jetés à la foule, railleries ou parodies, que sais-je ? Oui railleries. Qu'est-ce que cette Odalisque au ventre jaune, ignoble modèle ramassé je ne sais où qui a la prétention de représenter Olympia ? Olympia ? Quelle Olympia ? Une courtisane sans doute. Ce n'est pas à Manet qu'on reprochera d'idéaliser les vierges folles, lui qui en fait des vierges sales. Je m'étais promis de n'en point parler [...].

Jules Claretie, « Le salon de 1865 », in *L'Artiste*, volume 1 de l'année 1865, p 226.

*Olympia*, dont le titre réveille le souvenir de cette grande courtisane romaine dont raffola la Renaissance, ne s'explique à aucun point de vue, même en la prenant pour ce qu'elle est, un chétif modèle étendu sur un drap. Le ton des chairs est sale le modelé nul. Les ombres s'indiquent par des raies de cirage plus ou moins larges. Que dire de la négresse qui apporte un bouquet dans un papier et du chat noir qui laisse l'empreinte de ses pattes crottées sur son lit. Nous excuserions encore la laideur, mais vraie, étudiée, relevée par quelques splendides effets de couleur. La femme la moins jolie a des os, des muscles, une peau, des formes, et un coloris quelconque. Ici il n'y a rien, nous sommes fâchés de le dire, que la volonté d'attirer les regards à tout prix.

Théophile Gautier, in *Le Moniteur universel*, 14 juin 1865.

[...] J'ai revu également l'*Olympia* qui a le défaut grave de ressembler à beaucoup de demoiselles que vous connaissez. Puis n'est-ce pas quelle étrange manie que de peindre autrement que les autres ! Si au moins M. Manet avait emprunté la houppette à poudre de riz de Monsieur Cabanel et s'il avait un peu fardé les joues et les seins d'*Olympia*, la jeune fille aurait été présentable. Il y a là aussi un chat qui a bien amusé le public. Il est vrai que ce chat est d'un haut comique n'est-ce pas ? Et qu'il faut être insensé pour avoir mis un chat dans ce tableau. Un chat vous imaginez-vous cela ? Un chat noir qui plus est. C'est très drôle...

Retrouvez éducol sur



[...] Vous savez quel effet produisent les toiles de M. Manet au Salon. Elles crèvent le mur tout simplement. Tout autour d'elles s'étalent les douceurs des confiseurs artistiques à la mode, les arbres en sucre candi et les maisons en croûte de pâté, les bonhommes en pain d'épice et les bonnes femmes faites de crème à la vanille. La boutique de bonbons devient plus rose et plus douce, et les toiles vivantes de l'artiste semblent prendre une certaine amertume au milieu de ce fleuve de lait. Aussi, faut-il voir les grimaces des grands enfants qui passent dans la salle. Jamais vous ne leur ferez avaler pour deux sous de véritable chair, ayant la réalité de la vie ; mais ils se gorgent comme des malheureux de toutes les sucreries écœurantes qu'on leur sert.

Émile Zola, « M. Manet », Mon Salon in *L'Événement*, 7 mai 1866

[...] Avec le goût de l'art, avec cet instinct très-particulier qui est la faculté artiste par excellence, le vivant désir de reproduire et de fixer les phénomènes extérieurs, avec une certaine idée théorique préconçue et juste malgré quelques réserves, il arrive à provoquer les rires quasi-scandaleux qui attrouper les visiteurs devant cette créature étrange qu'il appelle Olympia. La construction baroque de « l'auguste jeune fille », sa main, en forme de crapaud, causent l'hilarité et chez quelques-uns le fou rire. En ce cas particulier, le comique résulte de la prétention hautement affichée de produire une œuvre noble (« l'auguste jeune fille », dit le livret), prétention déjouée par l'impuissance absolue de l'exécution; ne sourit-on pas en voyant un enfant se donner l'air important d'un homme ? Dans cette *Olympia*, tout ce qui est dessin est donc irrémisiblement condamné. La coloration générale elle-même est désagréable. En certaines parties seulement elle est juste ainsi dans le ton des linges, dans les contrastes du drap, du cachemire et des fleurs. Mais si nous prenons au sérieux l'effort de M. Manet, nous devons lui dire que, dans la nature, les ombres charbonneuses sont rares et qu'il n'en voit ou du moins qu'il n'en fait point d'autres. Il ne tient aucun compte des reflets, des contre-reflets ; et ce n'est qu'en les étudiants qu'il peut réussir à donner à sa peinture l'harmonie que la nature possède toujours.

Ernest Chesneau, *Les Nations rivales dans l'art : peinture, sculpture*, 1868, Paris, p 341-344

Le corps lui-même de l'enfant a des pâleurs charmantes ; c'est une jeune fille de seize ans sans doute un modèle qu'Édouard Manet a tranquillement copié tel qu'il était. Et tout le monde a crié : on a trouvé ce corps nu indécent ; cela devait être, puisque c'est là de la chair, une fille que l'artiste a jetée sur la toile dans sa nudité jeune est déjà fanée. Lorsque nos artistes nous donnent des Vénus, ils corrigent la nature, ils mentent. Édouard Manet s'est demandé pourquoi mentir, pourquoi ne pas dire la vérité ; il nous a fait connaître Olympia, cette fille de nos jours que vous rencontrez sur les trottoirs et qui serre ses maigres épaules dans un mince châle de laine déteinte. Le public comme toujours s'est bien gardé de comprendre ce que voulait le peintre ; il y a eu des gens qui ont cherché un sens philosophique dans le tableau d'autres plus égrillards, n'auraient pas été fâchés d'y découvrir une intention obscène. Eh ! dites-leur donc tout haut, cher maître, que vous n'êtes point ce qu'ils pensent, qu'un tableau pour vous est un simple prétexte à analyse. Il vous fallait une femme nue et vous avez choisi Olympia, la première venue ; il vous fallait des taches claires et lumineuses et vous avez mis un bouquet ; il vous fallait des taches noires et vous avez placé dans

un coin une négresse et un chat. Qu'est-ce que tout cela veut dire ? Vous ne le savez guère, ni moi non plus. Mais je sais, moi, que vous avez admirablement réussi à faire une œuvre de peintre, de grand peintre, je veux dire à traduire énergiquement et dans un langage particulier les vérités de la lumière et de l'ombre, les réalités des objets et des créatures.

Émile Zola, *Édouard Manet, étude biographique et critique*, 1867<sup>9</sup>

Quand la foule rit, c'est presque toujours pour rien. [...] Mettez dix personnes d'intelligence suffisante devant un tableau d'aspect neuf et original, et ces personnes à elles dix, ne feront plus qu'un grand enfant ; elles se pousseront du coude, elles commenteront l'œuvre de la façon la plus comique du monde. Les badauds arriveront à la file, grossissant le groupe ; bientôt ce sera un véritable charivari, un accès de folie bête.

Émile Zola, *Édouard Manet, étude biographique et critique*, 1867<sup>10</sup>

Depuis sa mort, une extraordinaire réclame a battu le rappel autour de ses ébauches, réclame inexplicable, car lorsqu'on revoit les toiles de ce peintre au Luxembourg, son *Olympia* entre autres, on est surpris de tout le bruit qu'elles ont fait. Ce sont des blancs plaqués sur des noirs, des noirs sur des blancs, des figures sans la moindre souplesse, cernées de gros contours comme des vitraux. Les recherches personnelles de Manet se sont bornées à juxtaposer, dans une sorte de marqueterie, des notes claires et crues, qui parfois ne manquent pas d'agrément, au mépris de tout modelé. On sait combien il est difficile de bien modeler, tout en gardant la fraîcheur du ton. Et pourtant qu'on ne s'y trompe pas : sans modelé, pas de vie. Ce peintre ne donnait que des images inanimées. Il inventa cette mode de peinture blafarde et criarde à la fois, plate, aux pâles couleurs, effleurée, où la moindre fermeté s'accroît en dureté.

Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, Société d'éditions artistiques, 1899, p. 206.

## Séance 7: le Laocoon. Étudier la postérité artistique d'une œuvre antique (4 heures)

### Démarche pédagogique

Par-delà les siècles, le *Laocoon* partage avec le *Sacre du printemps* une esthétique de la cruauté qui plongerait ses racines aux origines des civilisations. *Laocoon* est, en effet, un personnage de l'épopée de Virgile, *l'Énéide*, qui relate les origines de Rome. C'est peut-être là ce qui explique la fascination que ces œuvres ont exercé sur les artistes. La première étape de la séance consiste à présenter le *Laocoon*, d'abord en le soumettant au regard des élèves, puis en apportant les explications nécessaires à la compréhension de la fable grâce à la lecture

9. Texte paru d'abord dans *La Revue du XIX<sup>e</sup> siècle*, puis sous forme de brochure éditée par E. Dentu à l'occasion de l'exposition particulière d'E. Manet, avenue de l'Alma, fin 1876.

10. Texte paru d'abord dans *La Revue du XIX<sup>e</sup> siècle*, puis sous forme de brochure éditée par E. Dentu à l'occasion de l'exposition particulière d'E. Manet, avenue de l'Alma, fin 1876.

des textes-sources. Dans un second temps ils découvriront sur papier ou sur écran, un corpus documentaire d'œuvres du XVI<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui, inspirées du groupe antique, sans qu'elles soient présentées par ordre chronologique. Les élèves auront pour consigne de les classer selon les critères qui leur sembleront pertinents. Le classement chronologique permet de montrer la continuité du dialogue entre les artistes et l'œuvre depuis sa redécouverte ; le classement par discipline artistique manifeste la variété des supports. L'exercice implique avant de tout de faire travailler l'observation. Le professeur pourra ensuite susciter une approche plus problématisée : quelles relations entretiennent les œuvres inspirées du *Laocoon* avec l'œuvre antique ? Les artistes y font-ils référence pour les mêmes raisons ?

### Éléments de réflexion

C'est grâce à la description de Plin l'Ancien qu'à sa découverte en 1506, sur le site de la *domus aurea* de Néron, à Rome, que l'œuvre fut immédiatement identifiée par l'architecte Giuliano da Sangallo et Michel-Ange. Ce dernier est probablement celui qui dessina à la pierre noire, sur un mur d'une cave de l'église San Lorenzo de Florence, la tête de *Laocoon* vue d'en haut comme lors de son extraction. Le groupe est exceptionnel : malgré sa finesse il est quasiment intact.

### Une œuvre d'emblée interprétée

Témoignage remarquable de la virtuosité de la sculpture hellénistique, la sculpture est disputée par François I<sup>er</sup> au pape Jules II. Le roi de France n'en obtiendra qu'un moulage réalisé par le Primatice et fondu en bronze à Fontainebleau. Si l'artiste italien préfère une reproduction littérale du *Laocoon*, à Rome, le pape opte pour une « restauration ». Se succéderont au fil des siècles des [reconstitutions du bras](#) de Laocoon, toujours tendu, accentuant l'axe oblique du corps, jusqu'à ce qu'en 1903, l'on découvre le bras manquant... qui était replié. Ainsi, dès sa découverte, le *Laocoon* est *interprété*, la première des interprétations étant celle des [couleurs](#). En effet, comme toutes les sculptures de son temps, elle devait être polychrome <sup>11</sup>.

Tout à coup du haut de la citadelle on voit accourir, suivi d'une foule nombreuse, Laocoon qu'enflamme la colère ; et de loin : « Malheureux citoyens, s'écrie-t-il, quelle démenche est la vôtre ? Croyez-vous nos ennemis éloignés, ou que les Grecs apportent des offrandes que n'empoisonne pas la ruse ? Est-ce là connaître Ulysse ? Ou les Grecs sont enfermés dans les vastes contours de ce bois, ou cette machine a été fabriquée contre nos murailles pour explorer nos demeures et dominer Pergame, ou quelque piège y est caché. Troyens, ne vous fiez point à ce cheval. Quoique ce soit, je crains les Grecs, même avec leurs pieuses offrandes. ». D'un bras vigoureux il lance une longue javeline contre les flancs du cheval, et dans les ais arrondis de son ventre monstrueux : la javeline s'y arrête en tremblant.

Virgile, *L'Énéide*, II, 1er siècle av. J.-C. (traduction par Charles Nisard, 1868)

Pour surcroît de malheur, un prodige nouveau et plus effrayant encore s'offre à nos yeux, et achève de troubler nos esprits aveuglés. Laocoon, que le sort avait fait grand prêtre de Neptune, immolait en ce jour solennel un taureau sur l'autel du dieu. Voilà que deux serpents (j'en tremble encore d'horreur), sortis de Ténédos par un calme



profond, s'allongent sur les flots, et, déroulant leurs anneaux immenses, s'avancent ensemble vers le rivage. Le cou dressé, et levant une crête sanglante au-dessus des vagues, ils les dominent de leur tête superbe : le reste de leur corps se traîne sur les eaux, et leur croupe immense se recourbe en replis tortueux. Un bruit perçant se fait entendre sur la mer écumante : déjà ils avaient pris terre ; les yeux ardents et pleins de sang et de flammes, ils agitaient dans leur gueule béante les dards sifflants de leur langue. Pâles de frayeur, nous fuyons çà et là ; mais eux, rampant de front, vont droit au grand prêtre : et d'abord ils se jettent sur ses deux enfants, les enlacent, les étouffent, et de leurs dents rongent leurs faibles membres. Armé d'un trait, leur père vient à leur secours ; il est saisi par les deux serpents, qui le lient dans d'épouvantables nœuds : deux fois ils l'ont embrassé par le milieu, deux fois ils ont roulé leurs dos écaillés autour de son cou ; ils dépassent encore son front de leurs têtes et de leurs crêtes altières. Lui, dégoûtant de sang et souillé de noirs poisons, roidit ses mains pour se dégager de ces nœuds invincibles, et pousse vers le ciel des cris affreux. Ainsi mugit un taureau, quand, blessé devant l'autel par un bras mal assuré, il fuit, et a secoué la hache tombée de sa tête. Mais les deux dragons, glissant sur leurs écailles, s'échappent vers le temple de la terrible Pallas, gagnent la citadelle, et là se cachent sous les pieds de la déesse et sous son bouclier.

Virgile, *L'Énéide*, II, 1er siècle av. J.-C. (traduction par Charles Nisard, 1868)

### Un topos de l'art

Les relectures du *Laocoon* depuis le XVI<sup>e</sup> siècle sont innombrables. La sélection présentée ici est évidemment partielle (manquent celles de Dali, Max Ernst entre autres). Les œuvres choisies permettent d'aborder les diverses « réécritures » de l'œuvre :

- *citation littérale* par Hubert Robert, dans une rêverie sur les ruines de Rome et l'anticomanie au XVI<sup>e</sup> siècle ;
  - *citation expressive – Pathosformel* selon la terminologie d'Aby Warburg – figurant la douleur chez Titien, Barry ou Carpeaux pour des personnages tout autres que le prêtre troyen ;
  - *imitation* (au sens classique d'émulation) pour Carpeaux, mais surtout pour Michel-Ange qui rivalise avec la sculpture antique en traitant à son tour, en marbre, le canon antique du héros d'âge mûr (et non de l'éphèbe) et en exprimant non pas la douleur du prêtre intimé au silence par les Dieux, mais le tourment intérieur du prophète qui sait, face à ceux qui ne veulent rien savoir ;
  - *parodie* pour Mathieu Quick et Uderzo, celle-ci nécessitant que le spectateur partage avec l'artiste la référence afin de goûter l'humour ;
  - *revisitation* pour Lieberman et Deacon qui procèdent à une libre interprétation formelle de l'œuvre, l'un s'attachant à la complexité foisonnante de composition du *Laocoon* tandis que le second travaille le motif de l'entrelacs, tous deux optant pour des matériaux modestes en contrepoint du marbre antique.
- 
- Michel-Ange, *Moïse*, 1513-1515, marbre, H.235 cm, Rome, église Saint-Pierre-aux-Liens
  - Titien, *Le Christ couronné d'épines*, 1542-1543, huile sur bois, 303 x 180 cm, Paris, musée du Louvre.
  - James Barry, *Philoctète sur l'île de Lemnos*, 1770, huile sur toile, 228 cm x 157,5 cm, Bologne, Pinacothèque nationale.

Retrouvez éducol sur



- Hubert Robert, *La découverte du Laocoon*, 1773, huile sur toile, 194 x 162 cm, Richmond Virginia museum of fine arts.
- Jean-Baptiste Carpeaux, *Philoctète dans l'île de Lemnos*, 1852, Valenciennes, musée des Beaux-Arts.
- Uderzo et Goscinny, Astérix - Tome 18, *Les Lauriers de César*, 1972 (Page 16, case 3).
- Alexander Liberman, *Laocoon*, 1982, acier plié et soudé, Pyramid Hill Sculpture Park, Hamilton Ohio.
- Richard Deacon, *Laocoon*, 1996, hêtre étuvé, aluminium, boulons en acier, collection particulière.
- Matthew Quick, *The Eternal Struggle*, 2014, huile sur toile, 120 x 100 cm, collection particulière.

Pour les œuvres de Barry et Carpeaux, il peut être intéressant de les confronter à la réflexion menée par les historiens de l'art allemands du XVIII<sup>e</sup> siècle s'interrogeant, à partir de l'exemple du *Laocoon*, sur la compatibilité entre l'expression faciale de la douleur et la beauté de l'œuvre d'art.

Sous le front, le combat entre la douleur et la force qui s'y oppose, comme concentré en un point unique, est figuré avec une grande intelligence : tandis que la douleur rehausse les sourcils, la résistance qui lui est opposée rabaisse la chair qui est au-dessus de l'œil contre la paupière supérieure, si bien que celle-ci est quasi recouverte par le renflement de la chair. Cette nature que l'artiste ne pouvait embellir, il a cherché à la déployer, à la rendre plus tendue et plus puissante : c'est l'endroit où se concentre la douleur qui révèle la plus grande beauté.

Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art de l'Antiquité*, 1764, (traduction de Dominique Tassel, éditions Le Livre de poche, 2005)

Le sculpteur a cherché dans son travail à atteindre la plus grande beauté tout en choisissant de représenter la douleur physique. Or, en raison des déformations des traits du personnage causées par la violence avec laquelle cette douleur s'empare de lui, celle-ci entraine en contradiction avec les règles de la beauté. L'artiste s'est donc vu contraint d'atténuer l'expression de la souffrance ; il a dû tempérer les cris et en faire des soupirs ; non parce que les cris trahissent une faiblesse d'âme, mais parce qu'ils déforment les traits du visage de manière écœurante.

Gotthold Ephraïm Lessing, *Le Laocoon*, 1766, (traduit par Frédéric Teinturier, éditions Klincksieck, 2011)

## Ressources

### À propos du *Sacre du printemps*

- Serge Diaghilev, *L'art, la musique et la danse-lettres-écrits, entretiens*, coédition, CND, Vrin, INHA, hors collection, 2013.
- André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Fayard, Les Indispensables de la Musique, 1982.
- Militsa Pojarskaïa et Tatiana Volodina, *L'art des Ballets russes. 1908-1929*, Gallimard, 1990.
- Jacques Rivière, « Le Sacre du printemps », *La Nouvelle Revue Française*, n°59, novembre 1913.
- Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Ed Denoël et Steele, Paris, 1935.
- Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Le Seuil, 1966, collection « Tel Quel ».

### À propos d'*Orfeo* de Monteverdi

- Denis Morrier, *L'Orfeo*, Monteverdi, Collection Avant-scène Opéra, n°207, Ed Premières loges, Paris, mars-avril 2002.
- Denis Morrier, *Les Trois visages de Monteverdi*, Harmonia Mundi, collection « Passerelles, Voyage au cœur de la musique », Arles, 1998.

### À propos de *La Vierge au Chancelier Rolin*

- Erwin Panofsky, *Les Primitifs flamands*, Paris, Hazan, 1992.
- Jacques Lassigne, *La Peinture flamande : le siècle de van Eyck*, Genève, Skira, 1957.
- Corinne Louvet, *Une méditation près d'un jardin : La Vierge au Chancelier Rolin de Jan Van Eyck*, coll. « Les jardins du regard », Médiaspaul, Paris/Montréal, 2000.
- Alain Jaubert, *Miracle dans la loggia. La Vierge au chancelier Rolin (vers 1435) de Jan van Eyck (Bruges, vers 1376 – 1441)*, 1989, vidéo de 26 min, diffusion les 5 mars 1993 et 9 octobre 1998 sur La sept/FR3 / Arte (Éditions Montparnasse, 1989).
- Une fiche d'analyse de l'œuvre sur le site de l'académie de Poitiers.
- Une analyse de l'œuvre sur le site du Louvre Œuvres à la loupe.
- Une émission de France culture consacrée au tableau.

### À propos de Ronsard, poète de cour

- Daniel Ménager, *Ronsard : le roi, le poète et les hommes*, Droz, collection « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 1979.
- Un article de Thomas Berriet sur l'éloge et le blâme chez Ronsard.

### À propos du scandale d'Olympia

- Françoise Cachin, *Manet, « J'ai fait ce que j'ai vu »*, Gallimard, collection « Découvertes », 1994, réédition 2011.
- Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, Raison d'Agir/Seuil, 2013 (cours au Collège de France, 1998-2000).
- Michael Fried, *Esthétique et Origines de la peinture moderne*, tome 3 : Le Modernisme de Manet, Gallimard, 2000.
- Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Gallimard, collection « Tel », 1991.
- Serge Fochereau, *Pour ou contre l'impressionnisme*, Somogy-éditions d'art, 1994 (anthologie).
- Une première approche par le site Histoire par l'image.

Retrouvez éducol sur



### À propos du Laocoon et sa réception

- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Tome 2, Livre XXXVI. Traduit du latin par Émile Littré en 1850.
- Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art de l'antiquité*, 1764, (traduction de Dominique Tassel, éditions Le Livre de poche, 2005).
- Gotthold Ephraïm Lessing, *Le Laocoon*, 1766, (traduit par Frédéric Teinturier), éditions Klincksieck, 2011).
- Carel Claudius van ESSEN, *La Découverte du Laocoon*, Amsterdam, éditions Noord-Hollandsche uitgevers mij, 1955.
- François Queyrel, *La Sculpture hellénistique : formes, thèmes et fonctions*, Paris, A. & J. Picard, 2016.
- Un numéro très complet de la *Revue Germanique Internationale* avec de nombreux exemples d'œuvres : *Le Laocoon*, histoire et réception, *Revue Germanique Internationale* n° 19, Paris, 2003
- Une première approche utile aux élèves dans une web-revue étudiante, [Florilegeswebjournal.com](http://Florilegeswebjournal.com)