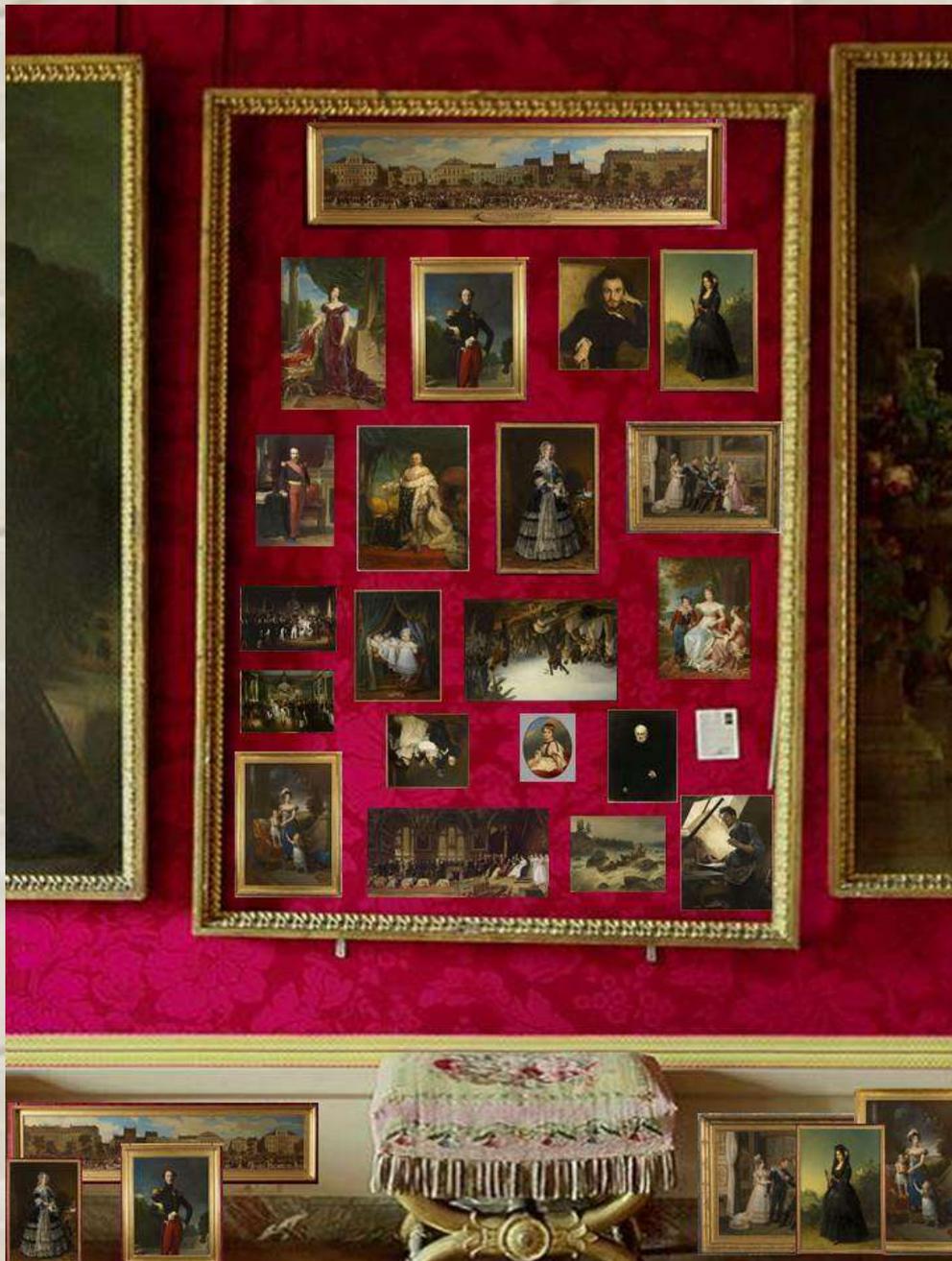


Projet départemental Arts Visuels 2015/2016

On n'y voit rien,



mais...

Document rédigé par les conseillers pédagogiques arts visuels du département des Yvelines: Magali Boutrais, Sylvie Durieux, Dominique Lambert, Georges Papazoff, Florence Patisson.

Sommaire

| | |
|---|----|
| 1) DESCRIPTIF DU PROJET | 3 |
| a) Objectifs pédagogiques du projet..... | 3 |
| b) Public et partenaires..... | 3 |
| c) La démarche..... | 3 |
| d) Les œuvres secrètes du Château de Versailles..... | 4 |
| e) Réponses plastiques attendues | 5 |
| f) Finalisation, valorisation du projet..... | 5 |
| 2) ECLAIRAGES THEORIQUES..... | 6 |
| a) Arts de la représentation : les genres picturaux | 6 |
| b) Les lieux : de l'école au musée..... | 11 |
| 3) PROPOSITIONS PEDAGOGIQUES | 14 |
| a) Regarder autrement..... | 14 |
| b) Montrer autrement | 31 |
| c) Résonances interdisciplinaires | 44 |
| 4) RESSOURCES | 45 |

1) DESCRIPTIF DU PROJET

a) Objectifs pédagogiques du projet

- Promouvoir l'accès à l'éducation artistique et à la culture du plus grand nombre d'élèves.
- Favoriser l'expression et la création : produire une réponse plastique personnelle et réfléchie.
- Inscrire les élèves et les enseignants dans un processus de projet favorisant la mise en œuvre d'une démarche de création.
- Amener les élèves à cerner la notion d'œuvre d'art, enrichir leur culture personnelle par la découverte d'œuvres originales, mettre en écho des œuvres et des démarches d'artiste d'époques différentes.
- Découvrir des œuvres dans leur espace de conservation.
- Apprendre à voir et à donner à voir autrement : regarder, observer, discriminer, fragmenter, révéler.
- Expérimenter et appréhender les opérations plastiques de base (Isoler, associer, reproduire, transformer) au service d'une création personnelle.
- Alimenter le parcours d'éducation artistique et culturelle des élèves et contribuer à l'enseignement de l'Histoire des arts.

b) Public et partenaires

- Cette action est menée en partenariat avec l'Etablissement public du Château, du musée et du domaine national de Versailles.
- Le projet est ouvert à toutes les classes du département, de la petite section de maternelle à la Terminale.

c) La démarche

- La sollicitation de départ de ce projet sera la découverte d'œuvres inédites dans les salles fermées au public du Château de Versailles. Cette opportunité offrira aux élèves, grâce à la magie des lieux secrets qui leur seront dévoilés, un parcours sensible facilitant l'entrée dans les tableaux.
- Pour permettre la découverte de ces toiles in situ, le Château de Versailles propose aux enseignants des créneaux de visite des lieux. Des

visioconférences destinées plus particulièrement au cycle 3, sont également proposées sur inscription auprès du Château.

- Cette incitation sera l'élément déclencheur pour permettre aux enseignants d'inscrire leur travail dans une démarche de création. Les élèves seront amenés à porter un regard aiguisé sur les toiles de départ, à observer ces œuvres à la loupe pour chercher des détails, des éléments insolites, décoratifs, plastiques ou narratifs. Ce sera l'occasion de se laisser porter par l'émotion esthétique et de faire des choix plastiques. Par ce travail de zoom sur les toiles secrètes de Versailles, il s'agira de s'approprier des fragments d'images pour ensuite les transformer, les montrer autrement, s'en inspirer et finalement les donner à voir par l'intermédiaire d'une création plastique originale. Ce sera ainsi l'occasion pour les élèves d'expérimenter des procédés plastiques variés et d'appréhender les opérations plastiques : transformer, associer, reproduire, isoler au service d'une création.
- La réalisation finale sera le fruit d'un travail de réflexion et de création personnelle, libre court sera laissé à l'expression artistique de chacun et de tous.

d) Les œuvres secrètes du Château de Versailles

- Nous vous proposons une sélection d'une vingtaine d'œuvres des galeries du Château, vous permettant de choisir de situer votre travail parmi cinq grandes thématiques de l'Histoire des arts : le corps, l'objet, le paysage (y compris marine et arrière-plan), le portrait (en pied, buste, gros plan, autoportrait), la scène de genre (orientation historique).
- Chaque classe inscrite reçoit un diaporama présentant cette sélection d'œuvres. La bonne résolution des images proposées vous permettra de projeter les œuvres en grand format et de jouer sur les zooms et les déplacements pour voir autrement, aiguiser le regard et la curiosité des élèves.
- Une courte vidéo (environ 12 minutes) vous sera transmise. Ce film, par un parcours dans les salles inédites du Château dévoile les œuvres dans leur contexte muséal. En outre, des invités spectateurs y livrent leurs réactions, leurs commentaires face aux œuvres, apportant ainsi différents regards.

e) Réponses plastiques attendues

- La réponse de chaque classe à l'incitation «On n'y voit rien, mais...», devra être déclinée sous deux formes : une réalisation physique et une présentation virtuelle numérique.
- La réponse physique proposée in fine par chaque classe sera une réalisation originale en deux ou trois dimensions. Les techniques, les matériaux, les supports seront laissés libres à l'imagination des élèves.
- La réalisation physique devra cependant répondre à des contraintes techniques :
 - Aucune des dimensions de la réalisation ne devra excéder 1 mètre.
 - Les réalisations en 2D devront pouvoir être accrochées.
 - Les réalisations en 3D devront pouvoir être posées et stabilisées au sol.
 - Toutes les réalisations devront pouvoir être transportées aisément, elles devront être protégées et emballées par les enseignants.
- Chaque classe devra également fournir une version numérique de sa réalisation : cela pourra prendre la forme d'une simple photo, d'un diaporama, ou d'une vidéo, des accompagnements sonores peuvent être envisagés. Les enseignants devront veiller à la qualité des documents proposés et respecter les formats préconisés concernant la résolution des images. Des informations complémentaires vous seront données ultérieurement.

f) Finalisation, valorisation du projet

- Les réalisations des élèves seront exposées en fin d'année. L'organisation de cette valorisation se fera en partenariat avec l'établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles. Des précisions et informations complémentaires seront données ultérieurement aux classes inscrites.
- Chaque enseignant devra renseigner avec sa classe une notice de présentation justifiant les choix plastiques retenus et présentant une photographie de la réalisation. *(Un document modèle à compléter vous sera transmis)*. Celle-ci sera transmise par courrier électronique aux conseillers pédagogiques arts visuels.

2) ECLAIRAGES THEORIQUES

a) Arts de la représentation : les genres picturaux

I. Les arts de la re/présentation.

Les muses modernes, depuis la naissance d'une pensée artistique académique sont au nombre de six (ce qui explique pourquoi le cinéma est le « 7^{ème} art ») :

- Architecture,
- Danse,
- Théâtre,
- Musique,
- Poésie,
- Arts de la représentation.

Comme l'indique le préfixe réitératif, il s'agit bien de présenter à nouveau le réel. Les arts de la représentation se divisent en plusieurs genres :

- Le portrait,
- Le nu,
- La marine,
- Le paysage,
- La nature morte,
- La scène de genre.

Ils s'illustrent aussi bien dans les techniques du trait (une dimension – dessin), de la surface (deux dimensions – collage, peinture-photographie), du volume (trois dimensions – sculpture).

II. Le portrait.

Le portrait a toujours eu pour fonction ou comme résultat, dans une conception religieuse ou laïque, de fixer l'image d'un vivant pour qu'elle lui perdure. Le portrait a donc historiquement été lié à la mort, au vieillissement, à la postérité et, d'une certaine façon, à la notion d'immortalité. Il a été et est toujours d'ailleurs, dans des cultures très liées au religieux, tabou et interdit, l'homme ne pouvant rivaliser avec Dieu quel que soit son nom.



Albrecht Durer. Autoportrait au chardon. 1493

Dans un portrait, tout est signification, tout fait sens : la posture du modèle et son regard mais aussi son accoutrement, les accessoires, le fond sur lequel il pose.

Le portrait renvoie chacun d'entre nous à sa profonde unicité, à sa solitude, à son enveloppe charnelle. Il nous met dans une posture où celui qui est peint (ou dépeint) passe du reflet à l'image, de la logique du sujet à celle de l'objet, objet du regard des autres mais aussi, de son propre regard.

Dernier maillon d'un genre complexe, l'autoportrait cultive le narcissisme au paroxysme puisque le peintre se prend lui-même comme objet de sa représentation. Cette mise en abyme de soi : je me peins me peignant, explique le côté dévastateur de certains autoportraits.

III. Le nu.



La Vénus de Milo. 130/100 AVJC

Pollué par des discours où provocations et intégrismes se répondent, la problématique du nu est devenue polémique parce qu'elle s'expose de façon perverse. Il faut pour pouvoir l'aborder de façon sereine revenir au concept d'état naturel : celui de la nudité originelle de nos corps, celle de la naissance et de la mort. Ne pas l'aborder, c'est prendre le risque de la croiser au hasard d'une promenade, dans un jardin, dans un musée et créer une dimension tabou par défaut.

Peindre ou sculpter un corps nu ou habillé s'inscrit dans la volonté de donner vie à de la matière, créer l'illusion du mouvement tant dans l'enveloppe charnelle que dans son vêtement et sa gestuelle. Les sculptures sont des représentations incarnées d'êtres vivants ou ayant vécu, fantasmés ou réels, divins ou mortels. Travaillant sur le paradigme de l'édiction de normes ou de canons esthétiques, le thème est omniprésent dans la rue à travers les affiches promouvant différents produits parfois très éloignés du corps. Il faut alors revenir aux représentations normées d'autres époques et d'autres esthétiques pour prendre de la distance.

IV. La marine.



Claude Gellée dit Le Lorrain.
Port de mer au soleil couchant. 1639

Le thème a perdu de sa superbe dès lors que pour explorer la terre, l'Homme a développé l'avion, le train, tous moyens rapides pour se déplacer. Restent les mythes liées à la mer, nous renvoyant à la planète Terre et à notre survie, à notre humanité première et à la naissance, mythes fondateurs liées aux rives et aux rivages tantôt lieux de départ tantôt lieux d'arrivée, invitations au voyage et promesses de retour, symboles des déchirements de l'adieu et de l'ivresse des retrouvailles.

Pour nous laisser emporter dans les flux et les reflux des vagues, il existe même un format spécifique « marine » où la longueur du châssis est deux fois et demi supérieure à sa hauteur, amenant notre regard dans une perception panoramique de l'espace marin.

V. Le paysage.



Le Pèlerinage à l'île de Cythère.
Antoine Watteau.1717.

La notion de paysage se confronte à deux conceptions différentes très liées à la notion biblique de Paradis perdu. D'un côté, il y a les partisans d'une perception Edénique de la Nature. Pour eux l'état naturel est celui de la perfection.

Cette vision philosophique croise désormais des conceptions écologiques qui s'illustrent dans le domaine artistique notamment dans le Land Art. De l'autre, il y a les architectes et les jardiniers, ceux qui pensent que la Nature est par nature hostile, entendent la policer, l'ordonner, l'agencer. (Pensons à la géométrisation systématique à travers les obsessions de symétrie des jardins à la française). Les uns comme les autres nous renvoient à travers la racine du mot (pays) à nos identités géographiques, à un discours sur l'harmonie et la place de l'Homme dans les paysages qu'il explore, qu'il sublime, qu'il détruit ou qu'il s'approprie notamment à travers les éléments : terre, air, eau, feu.

VI. La nature morte.

Peindre des objets, de la nourriture, c'est d'abord et avant tout réaliser l'exploit pictural de donner l'illusion de la vie palpable. C'est ensuite délivrer un message autour des cinq sens et de leurs cinq intelligences. C'est enfin, parce que ces objets peints (photographiés) sont transférentiels et transactionnels, parfois autobiographiques, parler très symboliquement du sens de la vie.



Lubin Baugin. Vanités. Les cinq sens.
1630.

Sur ce tableau de Lubin Baugin, nous avons, suprêmes habiletés, le vent qui souffle sur une partition, des reflets de vie dans un verre de vin et dans le vase, la beauté qui se fane quand le passage de la vie à la mort est au-delà du miroir, la guerre et l'amour à travers perle, jeu de cartes ou jeu d'échec, la symbolique chrétienne du pain et du vin, les péchés capitaux qu'illustre chacun des objets.

VII. La scène de genre.

Au départ, il s'agissait d'un genre mineur dans lequel le peintre racontait des histoires ou des anecdotes. Mais puisqu'il s'agit d'un artefact (on retrouve ici les modèles des frères Le Nain habillés en paysans), et puisqu'il illustre l'Histoire, c'est avant tout l'art et la manière de raconter des histoires (au sens propre comme au sens figuré), on peut désormais y adjoindre la fresque ou le tableau historiques.



Louis Le Nain.
Famille de paysans dans un intérieur. Vers 1640

Il faut alors, comme dans une bonne enquête policière, nommer les personnages, les décrire, leur prêter des pensées, un destin en s'appuyant sur les éclairages du peintre. On entre ici dans la puissance et la magie de l'iconographie qui en peu de surface nous raconte ce qu'un autre langage transcrirait en des centaines et des milliers de mots.

b) Les lieux : de l'école au musée

I. Qu'est-ce qu'un musée ?

Plutôt que d'aboutir à des réponses stéréotypées, on gagnera à faire émerger quelques concepts-clés en peaufinant sa démarche de questionnement :

« Etes-vous déjà allés dans un musée ?

Lequel ? Qu'y avez-vous vu ?

Qu'y avez-vous cherché et qu'y avez-vous trouvé ? »

En théorie, un Musée d'art a trois fonctions cumulées :

- 1) C'est un lieu de conservation, c'est à dire un lieu où l'on garde des traces du passé. Cette dimension patrimoniale se dynamise autour de l'acquisition et la vente d'œuvres.
- 2) C'est un lieu de restauration, c'est à dire un lieu où l'on répare les œuvres selon d'ailleurs différentes conceptions liées à des mouvements de pensée. (Ainsi au dix-huitième siècle réparait-on les sculptures antiques en leur ajoutant les parties manquantes alors que le vingtième siècle nous a fait accepter l'œuvre sous son aspect fragmentaire.) C'est donc un lieu de recherche et d'étude.
- 3) C'est un lieu d'exposition, un lieu où l'on met les œuvres en valeur, en scène selon des critères plastiques : cadrage et cadre, lumières, organisation et orientation du regard du « spectateur », mise en pendant avec d'autres œuvres. Cette mise en scène peut de plus en plus volontairement d'ailleurs, prendre le pas sur l'œuvre elle-même (pensez à l'importance du socle en sculpture, ou du cadre en peinture) à tel point que la scénographie et l'installation sont devenues elles-mêmes des démarches artistiques premières.

On peut continuer ce questionnement en l'axant sur le fonctionnement du lieu d'autant que le musée d'art est indistinctement un lieu de promenade, un lieu de contemplation, un lieu de travail, un lieu d'étude. C'est devenu depuis peu un lieu qui attire de considérables mouvements de foule de telle sorte que les

préoccupations d'intendance (entrées, sorties, restauration, soins etc....) font des musées des « agoras » au sens premier du terme. Anciennement nécropole ou sanctuaire, le musée est devenu un lieu de passage où les préoccupations mercantiles envahissent l'espace et les esprits. Pour la petite histoire, les premiers musées étaient des cabinets de curiosités rassemblant autour d'un acquéreur (François Ier par exemple) des objets très hétéroclites dont le point commun était d'être rares et étonnants. Dès lors, il est utile de s'intéresser au fonctionnement du lieu et d'établir une charte ou un protocole d'usage des lieux sur le mode du questionnaire suivant :

« Un musée est-il un lieu vivant ? Comment ? Quels sont les droits et les devoirs du visiteur dans un tel lieu ? »

Dans un second temps, il faudra pointer la spécificité du musée que l'on projette de visiter, non seulement eu égard aux œuvres qui y sont exposées, à son approche historique ou thématique voire locale ou régionale, à ses collections mais encore à l'histoire et à l'architecture du lieu en tant que tel. Le plus souvent un musée d'art est un lieu détourné (d'où son problème d'adaptation aux œuvres) : gare, halles, palais, maison particulière...C'est toujours un lieu qui respire, qui a ses sonorités, ses atmosphères dont il peut être très intéressant de s'imprégner d'autant que lieu et œuvres fonctionnent en rebonds plus ou moins harmonieux.

II. Objectifs d'une visite au Musée.

- Socialisation de l'enfant dans le groupe.
 - ✓ Découvrir que l'on peut apprendre avec d'autres interlocuteurs que ceux du monde de l'école stricto sensu.
 - ✓ Sortir la classe du vase clos de l'école ; recevoir de la part de l'enseignant un acte authentique de médiation culturelle¹.

¹ Odile Coppey. Le Musée : non-lieu de formation ? in Le Musée : Média de formation ? M scope n°3. Novembre 1992.

- ✓ Se confronter aux attentes du monde extérieur par rapport aux comportements d'un groupe de scolaires. Se construire une identité de groupe par rapport aux regards extérieurs.
- ✓ Etre valorisé dans des comportements et des attitudes de la vie quotidienne.

➤ Culture et références.

- ✓ Prendre conscience de l'existence d'autres systèmes de références et de valeurs que celles de l'école stricto sensu en entrant dans une démarche de déplacement culturel.
- ✓ Construire un rapport moins immédiat, moins consumériste au temps : « respirer un peu de poussière d'éternité. »
- ✓ Faire agir ses savoirs et savoir-faire sur le monde extérieur et l'environnement.
- ✓ Concrétiser des notions et des connaissances théoriques.
- ✓ S'inscrire dans une démarche culturelle : déplacement, investissement, rencontre².

➤ Apprentissages.

- ✓ Développement de la sensibilité, de l'écoute, de l'observation, de la compréhension, de l'intelligence émotionnelle voire métaphysique³.
- ✓ Familiarisation avec les formes d'art les plus variées.
- ✓ Développement d'un point de vue, une prise de position comme véhicules identitaires.
- ✓ Construire une réflexion sur le sens (de l'art, de la vie.)

² Elisabeth Faublée. En sortant de l'école...musée et patrimoine. Hachette. CNDP.1992.

³ La sensibilité, l'imagination, la création. Ecole maternelle. Education artistique. Ecole élémentaire. Documents d'application des programmes. Direction de l'enseignement scolaire.CNDP.2003.

3) PROPOSITIONS PEDAGOGIQUES

a) Regarder autrement

I. Découvrir des œuvres dans leur lieu d'exposition

❖ Un parcours actif et sensible

La visite d'un musée doit être active en mettant l'élève en situation d'observation, d'écoute mais surtout de délectation, en faisant appel à sa sensibilité et à ses émotions, en lui permettant de s'exprimer de différentes manières (verbales et non verbales), en alternant les moments de médiation et les moments de promenade, les moments collectifs et les découvertes individuelles.

Elle doit être un parcours conçu sur le mode de l'initiation. Il y a dans toute visite de nombreux facteurs de dysfonctionnements que de très simples techniques de l'animation et un peu de bon sens permettent d'annihiler : la faim, la soif, la fatigue, le stress lié à la foule, le passage aux toilettes et au vestiaire.

❖ Que regarder ?

Puisque l'on va parler des matières et des techniques, la sélection des œuvres doit pouvoir illustrer des comparaisons, des rebonds, des analogies et des différences en terme de cadrage, palette, lumières, sujets, lignes de composition...

Le nombre d'œuvres sélectionnées dépendra du niveau d'attention des élèves, de leur âge, de leur comportement. Il est essentiel de ne pas conduire une visite de façon linéaire « tambour battant » et de ménager des temps de pause, de vagabondage entre les temps d'étude, des moments où l'on fait du croquis et des moments où l'on écoute.

❖ Comment regarder les œuvres ?

- Isoler l'œuvre ou un fragment de l'œuvre en se servant d'un cadre en carton, de ses mains, d'un cadre vide de diapositive. En effet le contexte du musée n'est pas toujours très favorable à une contemplation sereine. La vision de l'œuvre y

est perturbée par bien des parasitages : mouvements des visiteurs, entassement des œuvres, bruits divers, manque de lumière ou effet de reflets...

- Isoler les détails d'une œuvre : aller du détail au tout permet de faire fonctionner activement le regard.
- Pointer la différence fondamentale entre voir : opération passive, instinctive, globale et regarder : opération active, analytique et discriminante.
- Faire valoir qu'il est essentiel de gérer le temps du regard dans la lenteur. Il est impératif d'apprendre à perdre du temps, à prendre du temps, à se taire, à ne rien faire ni dire.
- Faire valoir que chacun d'entre nous a des goûts et des fonctionnements différents, fixe des détails différents.
- Faire valoir que fondamentalement nous ne comprenons, ne voyons et ne vivons pas les mêmes choses dans une œuvre pourtant unique.
- Faire valoir que notre imaginaire se nourrit des réminiscences de notre vécu, de notre mémoire.
- Faire valoir que toute œuvre d'art fait appel à l'émotion, à l'intelligence émotionnelle.

❖ Que dire ?

Toute visite est un support riche en émotions et vécus de nature à développer l'expression orale et écrite. La rencontre avec une œuvre d'art génère une grande activité verbale. Essentielle dans le cadre de l'école, elle ne saurait supplanter l'œuvre elle-même. En effet l'œuvre d'art n'est ni un para ni un méta langage : c'est un langage à part entière. Le discours autour de l'œuvre est le plus souvent de nature paraphrastique. Il est impuissant voir incapable à contenir non seulement la nature même de l'œuvre mais encore les émotions ressenties.

Certaines œuvres sont narratives : il est possible de s'appuyer alors sur leur structure. D'autres sont symboliques ou allégoriques : on peut en faire émerger la nature. En ce qui concerne les œuvres abstraites, la parole oriente immédiatement vers du ressenti ou à l'opposé vers de la technique.

Afin de prendre de la distance avec l'œuvre mais surtout afin de faire apparaître la distanciation entre l'œuvre et le commentaire, on peut imaginer faire de la parole une réponse de type créative ou artistique, ce qui correspond très bien à l'essence même de toute œuvre artistique.

❖ Que faire ?

Rebondir sur l'œuvre par des jeux de paroles :

- Délire verbal : « si c'était... » Instaurer un jeu de face à face avec des œuvres abstraites.
- Jeu du tableau vivant : si le tableau raconte une histoire, montre des personnes, inventer des réflexions et des dialogues, des paroles voire même des pensées intérieures. Faire mimer ou jouer la scène du tableau.

Dessiner/croquer.

On voit souvent des enfants dessiner dans les musées. Il ne devrait pas alors dans ce cadre, s'agir de reproduire les œuvres. Il s'agit avant tout de traduire et de canaliser émotions et ressentis, tout en gardant des traces. Dessins et croquis ne sont au départ que des médiateurs entre l'œuvre et le regardeur. Ils sont cependant non seulement une trace indélébile et artistique d'une expérience et d'un vécu, agissant comme mémoires, mais encore les prémices d'une activité artistique et créative. Il est donc essentiel d'aider les élèves à s'autoriser à dessiner sans se soucier de leur niveau de maîtrise de la technique.

II. Découvrir des œuvres en classe : images réelles ou virtuelles

❖ Lire une œuvre

Il y a, dans la lecture d'image, avant tout, un problème de perception puis de discrimination visuelle. Il faut donc se doter d'outils afin de décrire, c'est à dire de faire émerger ce que l'on voit dans le domaine du conscient. Pour cela, il est bon de s'appuyer sur les lignes de composition d'une œuvre picturale ou sculpturale.

Il est indispensable de distinguer les informations de type esthétique que nous voulons voir émerger de l'émotion esthétique suscitée par l'œuvre sur laquelle nous ne voulons pas avoir prise. Il s'agira de permettre aux élèves de prendre le temps de regarder, puis, par mises en mots, par des questionnements et des échanges, de les amener à revenir sur leur regard, à enrichir leur perception des œuvres. Dans ces situations de présentation d'œuvres, une multitude de médiations s'organisent

autour de l'image: entre l'œuvre et chaque regardeur, entre les regardeurs de façon vivante et évolutive, conflictuelle ou fusionnelle puisque chaque parole prononcée confirme ou infirme, modifie de toute façon la perception des autres.

Que dire devant une peinture, un tableau ? Comment développer le champ de la perception esthétique de l'autre, lui permettre d'accéder à l'émotion sans se substituer à lui. Comment échanger sans convaincre à tout prix sans renoncer à ses convictions ? Avoir une méthode de lecture, une stratégie d'approche du tableau, c'est essayer, dans la mesure du possible, d'ouvrir des pistes, des champs à un certain nombre de questions par essence, conventionnelles. Pour accompagner une appropriation des œuvres présentées, l'enseignant, par la mise en place d'une dynamique de groupe, parviendra à donner à tous un ensemble d'informations, d'outils, de démarches de sorte que chacun puisse s'y épanouir. C'est donc bien un état d'esprit dans lequel la distanciation et le doute s'opposent en permanence aux certitudes et à la norme. L'axe de lecture essentiel consistera donc à analyser les composantes plastiques d'une œuvre : forme, couleurs, matières, composition, manière, gestuelle, musicalité...Pour autant, on peut choisir de guider la lecture de l'image autour de trois grandes approches complémentaires :

- L'approche descriptive : où il s'agit de dire ce que chacun voit.
- L'approche cognitive: où il s'agit de dire ce que l'on sait préalablement, de ce que l'on voit.
- L'approche sensible : où il s'agit de dire ce que l'on ressent.

Ces trois axes, dans une démarche de médiation, se construisent de façon linéaire. Il est important de faire commencer toute lecture par une description de ce que l'on regarde.

L'approche descriptive :

C'est, tout du moins en apparence, la plus neutre, la plus technique, voire souvent la plus géométrique ou scientifique. C'est, du point de vue de l'école, celle qui permet d'acquérir des techniques et du vocabulaire, d'enrichir le champ lexical et de construire la parole. C'est avec étonnement que chacun s'apercevra n'avoir pas vu ou isolé, extirpé de son environnement, de son contexte, un détail qu'un autre aura

repéré. La démarche adoptée est celle du jeu des questions et des réponses (entre le maître et l'élève mais entre les élèves, entre les élèves et le maître) Savoir formuler une question est un outil essentiel de développement de la pensée tant sur le fond (curiosité) que sur la forme. (C'est la maïeutique chère à Platon). Toutes les réponses à toutes les questions ne peuvent être données, pas spontanément en tous cas. L'élaboration des questions et des réponses correspond à des phases d'apprentissages verbaux mais aussi disciplinaires.

✓ S'intéresser au support de l'œuvre.

Est-ce du bois, de la toile, du carton, du papier ... ? Poser cette question, c'est s'engager à montrer ces différents supports et à en analyser les différences en termes de rendu, de solidité, de résistance, d'aspect, d'effets...C'est aussi, pour celui qui émet une hypothèse, lui permettre de la justifier. C'est aborder l'histoire par l'évolution des techniques : peinture sur grotte, sur plâtre, « a tempera », sur panneaux de bois, sur toile tendue...

✓ S'intéresser à la matière et aux outils, aux traces laissées par la main.

La matière picturale peut être de la peinture à l'eau, à l'huile, en tubes, en palets, en pots, du pigment naturel, en poudre en pâte. Elle peut être diluée, épaisse, déposée à la main, au chiffon, au couteau, à la brosse, au pinceau, à la main, au doigt...Il peut y avoir des mélanges de matières : plâtre, pastel, fusain, encres. La peinture fonctionne de façon alchimique. Il est intéressant d'expérimenter toutes les matières et d'analyser les rendus en termes d'opacité, de transparence, de brillance, de liquidité et donc de passer de l'aspect technique à l'aspect émotionnel.

✓ S'intéresser à la couleur.

Les identifier et les repérer n'est pas si simple dès lors que l'on étudie les nuances. Les couleurs ont un langage codifié selon les moments de l'histoire et les cultures. Elles expriment aussi des intensités et influent sur le ressenti des regardeurs.

✓ S'intéresser à la lumière.

Est-elle présente dans le tableau que l'on regarde ? Est-elle intérieure ou extérieure au tableau ? Est-elle diffuse, dirigée, répartie par zones ? Est-elle douce

ou brutale, froide ou chaude, naturelle ou artificielle ? Il est très intéressant de s'équiper d'une lampe torche afin d'amplifier ou d'isoler certains effets lumineux du tableau regardé.

✓ S'intéresser à la composition.

Est-elle géométrique, symétrique ? Y a-t-il une organisation repérable des différents éléments constitutifs du tableau : tâches, personnages, décors, paysages ? Peut-on repérer les différents plans ? En l'absence de plans, parler de l'utilisation de l'espace : réduit, explosé, avec ou sans mise en valeur de la profondeur ou de la perspective.

✓ S'intéresser aux angles de vue.

Il s'agit de donner de façon ludique et théâtrale une information sur les différentes perceptions que l'on peut avoir d'un tableau en fonction de l'endroit où l'on se trouve d'une part mais encore en fonction de sa taille, de sa hauteur d'accrochage, des angles de vue : plongée, contre-plongée, de loin, de près, immobile, en bougeant, en dodelinant la tête, en oscillant, vu de droite ou de gauche, selon son œil moteur, en fixant tel ou tel point, en opérant un zoom...

✓ S'intéresser au contenu narratif.

A ce stade, on peut s'intéresser au contenu narratif du tableau. En ce qui concerne les œuvres purement abstraites, c'est la description qui pallie l'absence de structure narrative. La diriger peut consister à organiser le balayage de la toile : du centre vers les extrêmes, de la droite vers la gauche ou inversement, du haut vers le bas ou inversement, d'une tache à l'autre. Il s'agit de retrouver un rythme qui peut-être celui de la gestuelle de l'artiste. En ce qui concerne les œuvres figuratives, on peut poser une loupe sur les circonstances : le lieu et l'instant ; ainsi que sur les personnages : ce qu'ils font, leurs vêtements, ce qu'ils paraissent être socialement.

L'approche cognitive :

Il s'agira de s'intéresser à la signification de l'œuvre, à son sens. C'est l'univers des références culturelles et historiques qui émerge ici. On s'éloigne alors de la nature

artistique première de l'œuvre pour l'inscrire dans une démarche plus historique, économique, sociologique voire même économique. Une première approche peut-être textuelle ou contextuelle.

✓ Le titre de l'œuvre.

Qu'apporte-t-il de plus ou de moins à l'œuvre que nous regardons ? Un titre peut-être paraphrastique : il commente l'œuvre, il bégaie. Il peut être énigmatique ou ésotérique en exigeant de nous un effort d'intellectualisation. Il peut simplement être provocateur et créer un effet de perspective par rapport à l'œuvre. Il peut aussi être générique et n'apporter aucune information véritable.

✓ L'histoire de l'œuvre.

Il s'agira de rappeler dans quel contexte l'œuvre a été peinte : les intentions de l'artiste, les attentes du mécène ou du commanditaire de l'œuvre, l'accueil du public, le mouvement auquel se rattache l'artiste et l'œuvre, les références auxquelles l'œuvre fait appel. S'il s'agit d'une œuvre reconnue, on s'interrogera sur ce qui a présidé à cette reconnaissance, à la mythologie de l'œuvre. On peut éventuellement poursuivre ce travail de recherche en s'intéressant aux différents acquéreurs de l'œuvre.

✓ Jouer avec l'œuvre pour se l'approprier.

Dès lors que l'œuvre a été « contextualisée », un travail de réappropriation de l'œuvre par le regardeur peut s'opérer. Si l'œuvre est narrative et montre des personnages, on peut envisager écrire et dire des dialogues selon plusieurs degrés : le pastiche, la vraisemblance historique, la dérision, l'absurde, l'irréel, et différents registres : circonstancié, élégant, recherché, familier, trivial...

Dans la même veine, on peut imaginer théâtraliser la scène représentée dans le tableau, en faire un élément de décor, un point de départ ou d'arrivée d'une saynète ou d'un court métrage.

On peut mettre l'œuvre en musique en opérant de la même façon qu'avec les dialogues du plus vraisemblable au plus incongru tant du point de vue du contexte historique que du point de vue de l'atmosphère générale de la scène.

L'approche sensible.

L'approche sensible met le regardeur à nu, dans une position de quasi-non communication avec les autres. Il n'y a pas, sur cet axe, à proprement parler d'échanges possibles, autre que celui de ses propres impressions et émotions. Pour s'intéresser à ce que dit l'autre, il faut alors s'intéresser expressément à lui, ce qui est une position affective très particulière. On est, en effet, dans le domaine du discours identitaire lequel voyage du narcissisme à l'impudeur. Canalisée dans une démarche de création, l'approche sensible génère une véritable réponse à l'œuvre, un véritable épanouissement de la créativité de l'élève.

Certains jeux de langage peuvent favoriser l'affinement de l'expression de nos perceptions sensorielles et de nos émotions. On peut opérer sur le mode d'un questionnement très particulier, visant à faire émerger des ressentis en termes multi sensoriels : ce tableau est-il chaud ou froid ? Est-il triste ou gai ? Calme ou agité ? Beau ou laid ? Me fait-il peur ? A quoi me fait-il penser ? Ai-je envie de l'acquérir ? Aimerais-je l'accrocher chez moi, dans mon intimité ? A quels souvenirs puis-je le raccrocher ? Il s'agit ici d'un exercice qui n'entend porter aucun jugement de valeur sur les ressentis des uns et des autres. On pourrait même imaginer une suite de questionnements qui n'appellerait aucune réponse des regardeurs, tout du moins verbalisée. C'est la traduction des émotions alors ressenties qui peuvent motiver un passage à l'acte créatif.

On peut imaginer s'intéresser seulement à l'un des multiples aspects de l'œuvre pour se mettre en situation de rebond créatif :

- Transposer la situation narrative de l'œuvre étudiée dans une œuvre personnelle libre.
- S'inspirer uniquement du titre de l'œuvre et faire une proposition.
- Prendre l'un des éléments constitutifs : fragment, décor, arrière-plan, personnage, détail, et l'intégrer dans un travail personnel.
- Peindre un pendant (œuvre de même format et même structure : mêmes lignes de force et de composition mais au thème très différent)
- Travailler sur des reproductions et altérer un des éléments constitutifs de l'œuvre originale (couleur, sens...) Utiliser le procédé utilisé par l'artiste et le reproduire dans une création libre.

III. Regarder les objets dans les œuvres

Toutes les œuvres sélectionnées comme incitation de départ au projet contiennent beaucoup d'objets. Que leur présence soit primordiale, anecdotique ou décorative, elle est toujours signifiante. En outre, le traitement plastique de la représentation de ces objets pourra être interrogé et travaillé. Ainsi, porter un regard aiguisé sur les objets pourra constituer un axe de travail à prolonger par des situations de création et à enrichir par des œuvres et des démarches d'artistes diversifiées, à mettre en écho. Nous vous proposons un bref voyage pour découvrir l'objet dans l'art au fil du temps.

❖ L'objet dans l'art

C'est au XVI^e siècle que la représentation de l'objet inanimé devient autonome et constitue un genre à part entière, celui de la nature morte.

Crânes, instruments de musique, miroirs, corbeilles de fleurs et de fruits semblent enfermer le spectateur dans le monde muet des choses. Les XVI^e et XVII^e siècles hollandais seront riches en tables servies de verres transparents et de fruits épluchés tandis que les vanités s'affirment en France. (Lubin Baugin, Chardin.)



Jean Baptiste Siméon Chardin. *La raie*.1728
([Louvre.edu] Photo Erich Lessing)

Cézanne fera de la nature morte son centre d'intérêt principal (« Avec une pomme je veux conquérir Paris ! »⁴) car c'est un répertoire inépuisable de formes, de couleurs et de lumières.



Paul Cézanne, *Pommes et oranges*, 1895-1900, RMN, Orsay

Les cubistes y verront le genre le mieux adapté pour rendre en peinture, la question de la représentation de l'espace.

Déjà en 1912, avec sa révolutionnaire «*Nature morte à la chaise cannée*», Picasso introduit des éléments prélevés au réel. L'objet ou plutôt des fragments d'objets réels envahissent la représentation.



Pablo Picasso. *Nature morte à la chaise cannée*. 1912.

⁴ Emile Zola. L'Œuvre. 1886. (XIVème volume des Rougon -Macquart)

Les peintures de Magritte jouent souvent sur la mise en scène d'objets, sur la citation, proposant des associations interrogeant nos sens et les significations.



René Magritte. *Madame Récamier de David*, 1967.

Mais c'est à Duchamp (Ready Made) que revient le geste radical transformant, par la seule mise en scène de l'artiste, l'objet quotidien manufacturé en œuvre d'art.



Marcel Duchamp. *Fontaine*. 1917. (Londres, Tate Collection)



Dès lors l'objet se prêtera aux détournements et aux assemblages les plus surprenants des surréalistes (poésie de l'objet), aux "accumulations", "compressions" et différents "pièges" des Nouveaux Réalistes (César, Arman, Spoerri).

César, *compression Ricard*, 1962, Centre Pompidou

« L'objet célébré » : détourné de sa fonction première, l'objet est utilisé par les plasticiens pour sa géométrie, sa plasticité et/ou sa symbolique.

Jean-Pierre Raynaud, *Le pot doré*, 1985, Centre Pompidou



Le design : les objets deviennent des outils conçus pour réaliser des opérations simples dans le cadre du travail ou de la vie quotidienne. Il s'agit d'appréhender la différence entre l'objet d'art et l'objet utilitaire.



Philippe Starck, *Presse agrume*, 1987, Centre Pompidou

IV. Regarder les détails dans les œuvres

Regarder autrement, c'est porter une attention particulière à l'objet regardé. Il s'agira à la fois de détailler l'œuvre, de la regarder en détail, et d'en observer certains détails.

L'italien souligne la différence entre :

- Détail, « *particolare* » : c'est le détail de quelque chose de représenté, un endroit particulier de la « chose » représentée comme la croûte du pain, les sourcils, la couleur de l'iris ou les petites rides d'un visage, etc...
- Et, « *dettaglio* » : tout spectateur détaille le tableau, le découpe. Quand on commence à regarder, l'œil va s'attacher à certains éléments, il va isoler, mettre en relief.

« Dans les deux cas, l'intimité rapprochée de la peinture, encourage l'intelligence à faire silence, pour que l'excès du détail autorise la fête de l'œil. » Daniel Arasse⁵

Pour être vu et goûté, le détail doit être approché. Or en s'approchant au plus près du tableau, le spectateur transgresse la légitimité de la peinture classique. Zola en a fait l'expérience : « A côté de moi, deux amateurs, la loupe à la main, regardaient une figurine. L'un d'eux s'écria soudain : l'oreille y est toute entière. Regardez donc l'oreille, elle est impayable ». A l'œil nu, l'oreille paraissait un peu plus grosse qu'une tête d'épingle. Zola ne peut que rejeter ces « joujoux », ces « images » qui ne sont pas de la peinture. Greuze et Delacroix, eux, ont utilisé une échelle pour s'approcher au plus près des détails.

Voir l'art de très près permet d'en révéler des histoires insoupçonnées, des sens cachés, des anecdotes. Les détails permettent de mesurer le talent des artistes et les codes picturaux de leurs temps. Le détail, c'est la qualité et la précision technique d'une œuvre. Un tableau peut avoir un sujet unique et s'avérer fabuleusement détaillé : une nature morte par exemple. Le détail peut signifier un élément isolé : objets, personnages, scènes annexes dont on n'imagine pas qu'ils soient au cœur du tableau et qui, pourtant, participent à sa construction.

« Le détail semble transmettre une information parcellaire, différente du message

⁵ Arasse, Daniel, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Champs arts, 1992

global de l'œuvre. Le plaisir pris dans ce rapport à la beauté du détail, méritait que l'historien le prît en considération. Très différent du regard lancé de loin, celui qui est posé de près, celui qui, selon Klee, « broute la surface », fait affleurer le sentiment d'une intimité, qu'il s'agisse du tableau, du peintre ou de l'acte même de la peinture. » Daniel Arasse.

Invoquer le détail oblige à hiérarchiser l'importance des éléments représentés. On a du mal à parler à la fois de fond et de forme, mais aussi de détail et d'ensemble : tout cela est corrélé, ne fait qu'un. On a le sentiment qu'un monde nouveau se niche dans le moindre recoin, on savoure la beauté de ce qui semble à première vue anodin, on fait l'expérience permanente de la surprise. Tout passe par le rendu des yeux pour donner la sincérité d'une émotion et la finesse psychologique.

Le site du musée du Louvre propose un parcours d'œuvres à la loupe permettant de travailler avec les élèves ce regard actif face aux toiles :

<http://www.louvre.fr/oal>

❖ Le détail dans l'art contemporain

Source : Beaux-Arts magazine, juin 2015 - L'art à la loupe, article de Thomas Schlessler

Pendant la période moderne et contemporaine, le détail participe à la valorisation du sujet humain traversé par la pensée, la sensation, les affects. Le genre du portrait y a gagné ses lettres de noblesse. Il y a toujours des détails dans l'art contemporain, aussi bien « *particolare* » que « *dettaglio* ».

La technique du dripping de Pollock et les noirs monochromes de Soulages n'ont pas fait disparaître le détail dans les œuvres, au contraire. Le spectateur est prié d'ouvrir l'œil et se laisser absorber dans les abîmes vertigineux de la matière. Le détail n'est plus un objet du tableau, mais sa facture, sa touche, sa matière même. Les artistes du XXème siècle donnent au détail de la matière une dimension monumentale, ils agrandissent le cœur matériel de la matière en d'immenses proportions.

Dans les œuvres de Franz Kline ou Hans Hartung, on perçoit une sorte de focalisation sur la touche picturale. Des œuvres sont parfois sans distinctions de centre et

périphérie, d'apparence très homogène, mais sont faites pour être examinées en détail.

Les œuvres monumentales de Mark Rothko se contemplent de longues minutes et incitent le spectateur à entrer dans ces immenses espaces colorés.

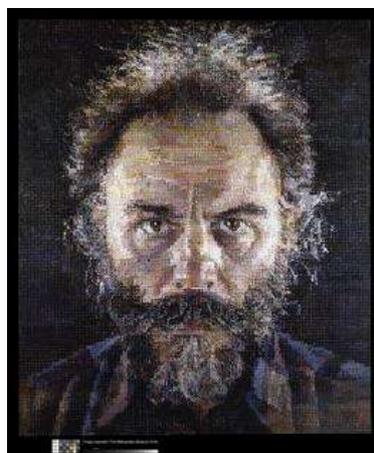
Dans celles de Pollock, le spectateur peut plonger dans les éclaboussures et y découvrir une infinité de spectacles.

Face aux « Outrenoirs » de Soulages, le spectateur pourra observer le rythme des lignes, des ruptures soudaines, des empâtements, des combinaisons des panneaux et surtout les nuances sublimes produites par le jeu des reflets sur la surface obscure ; il sera invité à s'y perdre.

L'artiste Chuck Close joue avec le détail et les effets optiques, la perception de ses toiles dépend de la distance entre le spectateur et l'œuvre.

Cet artiste américain est connu pour ses portraits figuratifs photoréalistes reproduits à très grande échelle. Pour créer ses « têtes » pour reprendre un terme qu'il affectionne, Chuck Close part d'une photographie qu'il divise à l'aide d'une grille et qu'il reproduit minutieusement, carré par carré sur la toile. D'un simple outil, la grille va progressivement faire partie intégrante de son processus créatif et devenir un sujet en tant que tel. Compte tenu de leurs formats immenses, les portraits de Chuck Close n'épargnent aucun détail et montrent un hyperréalisme poignant qui sera tour à tour grisé, pixellisé, flouté au grès de l'évolution de son travail.

<http://www.grandpalais.fr/fr/article/chuck-close-et-lart-du-portrait-figuratif#sthash.VcpGz806.dpuf>



Chuck Close, *Lucas*, RMN, Moma

❖ **Une histoire du double regard, de près et de loin avec quelques œuvres des salles Attique nord**

Voir autrement c'est aussi voir autre chose, et cela implique une nouvelle histoire de la peinture, une histoire de près, différente d'une histoire de loin.

1. *La Chambre des Députés présente au duc d'Orléans l'acte qui l'appelle au trône*, 7 août 1830, par François-Joseph Heim, 1834
2. *La Chambre des Pairs présente au duc d'Orléans l'acte qui l'appelle au trône*, 7 août 1830, par François-Joseph Heim, 1835



De loin, ces deux tableaux de François-Joseph Heim, qui se font face dans une même salle, se ressemblent beaucoup. En s'approchant de près, en prenant le temps de détailler les scènes ou en les observant avec des jumelles, nous percevons leurs différences.

3. *Marie-Amélie de Bourbon, reine des Français*, par Franz-Xaver Winterhalter, 1842



En regardant d'un peu plus près le tableau, nous apercevons des livres posés sur une table à droite de Marie-Amélie de Bourbon. Ils nous éclairent sur sa personnalité, elle doit être une femme savante !

4. *Napoléon III, en uniforme de général de Division, dans son Grand Cabinet aux Tuileries*, par Hippolyte Flandrin, en 1862
5. *Buste de Napoléon III* par Jean-Baptiste Carpeaux



Comment pouvons-nous savoir si ces deux œuvres représentent la même personne ? Il suffit de s'approcher d'un peu plus près, d'observer les détails de ces deux têtes et nous voyons bien que les moustaches sont les mêmes. En effet, ces deux œuvres représentent le même homme : Napoléon III.



La dernière est celle de Dali !

6. *Attentat de Fieschi. Revue de la Garde nationale, 28 juillet 1835*, par Eugène Lami, 1846



Avec une loupe, nous pouvons apercevoir de nombreux détails au premier plan. Ce tableau d'un format inhabituel à cette époque, nous renseigne sur le sang-froid de Louis-Philippe au milieu du tumulte de l'attentat. Le roi, calme, tient son cheval à l'arrêt pendant que la garde se retourne pour lui porter secours. L'artiste a su tout à

la fois rendre l'atmosphère de la parade militaire et le caractère soudain de l'attentat. À l'arrière-plan, les maisons du boulevard du Temple à Paris.

A vous de vous amuser à isoler un détail, dans les œuvres, mais pourquoi pas aussi dans les espaces du parcours...



b) Montrer autrement

I. Appréhender l'image : grammaire de l'image

Sources :

Cadet. C, Charles. R, Galus. J-L, *La communication par l'image*, Nathan, réédition 2006
Reyt Claude, *Enseigner les arts visuels, L'image au cycle 3*, Bordas, 2005

Pour appréhender l'image on devra travailler avec les élèves les notions de cadrage, de plan et d'échelle des plans, de point de vue, de champ et de hors-champ. Si l'utilisation de ce lexique semble nécessaire pour discuter et argumenter lors d'analyses d'image, l'essentiel demeure la compréhension des effets produits sur le spectateur par ces procédés de composition.

Les notions présentées dans ce dossier concernent les images en deux dimensions, et plus particulièrement des toiles d'artistes et/ou leurs reproductions (virtuelles ou matérielles). Mais cette grammaire de l'image s'utilise pour tout type d'image, commerciale ou non, pour les images animées, le cinéma (on ajoutera alors la notion de mouvements de caméra), ainsi que pour les bandes dessinées (on ajoutera alors les notions de codage et de spécificités graphiques).

❖ **Le cadrage**

La notion de cadrage est très générale, elle englobe les notions de plan, de composition, d'échelle des plans, de point de vue ou angle de vue, en outre elle sous-tend celle de champ et de hors champ.

➤ **Plan et composition**

Pour le cinéma, un plan est une suite d'images enregistrées en une seule prise. Il est défini par un cadrage et une durée.

Dans le cas d'image fixe, la notion de plan sera utilisée pour définir la composition de l'image en termes de premier plan (le bas de la toile), de second plan et d'arrière-plan (le haut du tableau). Les différents traitements de ces plans au regard de la taille, du choix des éléments représentés, de la netteté, de la couleur et de la lumière induisent des ressentis sur les spectateurs. L'analyse de la composition passera également par l'observation du traitement de la perspective et l'utilisation des lignes de fuites qui guident notre regard au travers de l'image. Le terme cinématographique de profondeur de champ pourra également être utilisé : la profondeur de champ définit la zone de netteté de l'image. Plus la profondeur de champ est étendue, plus elle intègre le sujet dans son environnement, l'ensemble des éléments représentés semble net. A l'inverse, plus elle est courte, plus elle isole un élément en particulier. Les plans en avant et en arrière du sujet seront alors plus ou moins flous.

➤ **Echelle des plans :**

L'échelle des plans définit la place occupée par le sujet représenté à l'intérieur du cadre.

Plan général:

Le cadrage très large présente un décor, un paysage dans son ensemble. Ce choix permet de décrire un lieu, des actions, il permet également d'illustrer toutes les scènes à grand déploiement (foules, villes, grands paysages...). Les paysages et les scènes de genre ou scènes historiques sont le plus souvent cadrées en plan général ou plan d'ensemble.

Plan d'ensemble :

Comme le précédent, ce cadrage est très large mais il se resserre sur un élément, un personnage ou un groupe, tout en conservant un décor net et signifiant. Il s'agit de bien situer le ou les éléments et/ou personnages importants en gardant une bonne partie du contexte général.

Plan moyen et plan rapproché :

Le cadrage se réalise sur un élément précis (un personnage, un objet, un groupe,...). Dans le cas d'un plan moyen le personnage cadré sera en pied, généralement au premier plan. L'intention est ici d'attester, de mettre de l'emphase sur un élément ou un personnage. Pour un plan rapproché, le cadrage du personnage ou du groupe se fera au niveau du buste, le décor devient moins visible, moins signifiant. Il s'agit alors d'attirer l'attention sur le sujet principal, de mettre en évidence les attitudes, les postures d'un personnage ou les caractéristiques d'un objet. Dans les deux cas, tous les attributs du sujet ainsi cadré sont particulièrement signifiants. Ces cadrages en plan moyen et plan rapproché sont généralement utilisés pour les portraits et les paysages.

Gros plan et très gros plan :

Cadrage d'un visage (à hauteur du cou) ou d'un objet occupant toute la taille de l'image pour le gros plan. Le très gros plan sera une vue d'un détail du corps ou du

visage ou d'un objet. Dans les deux cas, l'intention est d'émouvoir, de dramatiser. Il peut s'agir de faire ressortir les émotions du personnage à travers les expressions du visage ou de mettre en évidence un objet ou un détail pour interpeler le spectateur.

➤ Point de vue et angle de vue

L'angle de vue correspondant à la position du spectateur par rapport au sujet représenté.

✓ On peut se situer à hauteur du sujet représenté, dans ce cas les choix d'angle de représentation portent sur le positionnement autour du sujet : de face, de profil, de trois-quarts, ou de dos.

- La vue de face donne l'impression que le personnage représenté s'adresse directement au spectateur, cela accentue la sensation de contact direct avec le sujet représenté.
- La vue de profil ne montre qu'une vision partielle du personnage. Le spectateur est en attente du regard du personnage. Une ombre d'un personnage vu de profil dans le champ de l'image peut amener une dimension fantastique ou évoquer l'imminence d'un danger.
- La vue de trois-quarts est plus neutre, moins subjective que la vision frontale : l'affirmation du personnage est moins forte, l'effet d'apostrophe s'adoucit et se transforme en invitation à regarder
- La vue de dos provoque un effet insolite et énigmatique, le spectateur reste en attente de la vue du visage du personnage.

✓ Dans le cas d'un cadrage en plongée, le spectateur se situe au-dessus du sujet représenté, ce qui induit une sorte de domination par rapport à la représentation. Le regard domine le personnage ou le décor. Cela peut servir à décrire (Un paysage sera plus lisible dans sa structure physique et géographique) ou à donner l'impression que le personnage est dominé.

✓ A l'inverse, dans le cas d'une contre plongée, le spectateur est situé au-dessous du sujet représenté, c'est alors le sujet qui domine. Si l'effet n'est pas trop appuyé, le personnage dégage une impression de puissance, de volonté et de

personnalité. Si l'effet est accentué, le personnage peut être perçu comme autoritaire, despotique.

✓ D'autres choix de point de vue sont également possibles, on peut penser à la démarche des cubistes proposant des représentations d'objets ou de personnages sous différents angles de vue simultanément.

✓ La notion de point de vue peut également être élargie pour signifier un parti-pris subjectif, ainsi les choix des couleurs, du noir et blanc, des matières, des gestes, de la représentation en deux ou trois dimensions sont inhérents à cette notion.

➤ **Champ et hors-champ**

Champ : espace délimité par le cadrage.

Hors-champ : espace qui existe au-delà du cadre de l'image et qui est suggéré.

Le hors-champ comme incitation à la création :

- On cherchera ce qui dans le champ apporte des indices, des suggestions concernant le hors-champ.
- On agira par cadrage et recadrage pour modifier le champ et le hors-champ.
- A partir d'une œuvre on cherchera à recréer le hors-champ, sous forme de narration langagière et/ou plastique ou sous forme d'évocation plastique.
- A partir de détails isolés, de fragments d'images, on reconstruira un contexte, une mise en scène pour rendre visible le hors-champ.
- A partir d'un décor de fond, image ou réalisation plastique, on cherchera à associer une ou plusieurs images d'œuvres choisies, ou des fragments de celles-ci afin de les intégrer dans le champ.

Cette démarche est à rapprocher des opérations plastiques : « isoler » et « associer » décrites plus loin dans ce dossier.

➤ Toutes ces notions concernant la composition constitueront pour les élèves des choix, des partis-pris dans leurs intentions pour réaliser une composition plastique permettant de montrer autrement.

II. Agir sur l'image : l'incitation de départ et les opérations plastiques

❖ L'incitation de départ

Les œuvres inédites de Versailles sélectionnées, présentées sous l'intitulé « On n'y voit rien, mais... » devront constituer l'incitation de départ à la création plastique. En fonction de l'âge des élèves, de leurs réactions face aux œuvres, et des objectifs spécifiques des enseignants, des choix pourront être faits selon différents axes :

- ✓ S'intéresser à l'ensemble des œuvres sélectionnées et amener les élèves à faire des choix, à prendre des indices pour prélever des images ou des fragments d'images qui seront montrés autrement.
- ✓ Limiter ce champ d'investigation à une ou plusieurs thématiques relevant d'un ou plusieurs genres de la représentation, par exemple : le corps, le visage, les mains et les pieds, les objets, les paysages, les éléments des décors des œuvres : bijoux, parures, tissus...
- ✓ Intégrer dans cette incitation de départ des images des éléments de décor du lieu d'exposition : clés, fenêtres, volets, lumière, ouvertures sur l'extérieur, matières au sol et aux murs, meubles et objets (à partir d'images de la vidéo et/ou de photographies prises lors de la visite).

Le travail de zoom à travers les images choisies permettra de se focaliser sur des détails porteurs de sens et vecteurs d'émotions esthétiques qui constitueront le point de départ de la création plastique. Ces détails prélevés dans les images vont acquérir une autonomie et devenir des entités nouvelles : des fragments à réinsérer dans un nouveau tout.

Zoom : effet d'éloignements ou de rapprochements successifs obtenu par la variété des plans, avec un objectif à distance focale variable.

Détail : accessoire - élément - particularité - bagatelle - bêtise - broutille - vétille - bricole

Fragment : le fragment est un morceau d'une chose qui a été cassée, brisée, déchirée, une partie d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu ou qui n'a pas été composée et, plus généralement, la partie d'un tout (cf. Le Petit Robert).
«Le caractère éclaté, brisé, détaché, isolé du fragment évoque une violence.

Il renvoie à une blessure, une fracture, une rupture, une perte. La séparation du fragment entraîne la destruction de la totalité [...]. Morcellement, discontinuité, dispersion, éparpillement sont autant de termes qui renvoient aussi à l'idée de fragment ⁶»

Pour approfondir : dossier pédagogique, centre Pompidou Metz, Chefs d'œuvres/Fragments :

http://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2010-11_chefs-doeuvre_fragments.pdf

❖ Les opérations plastiques

Lors de la création plastique, les procédés de composition évoqués précédemment seront mis en œuvre et expérimentés afin de s'approprier les effets produits pour pouvoir les réutiliser au service d'une intention personnelle.

Pour agir sur l'image et montrer autrement on dispose de quatre types d'actions pour modifier et agir sur les formes, ce sont les quatre opérations plastiques de base : **transformer**, **isoler**, **reproduire**, **associer**. Ces opérations plastiques peuvent être indépendantes mais elles sont le plus souvent combinées entre elles pour répondre à une intention.

Dans les œuvres présentées à titre d'illustration d'une opération plastique, il s'agit d'une dominante, plusieurs opérations plastiques pouvant être mises en jeu.

Transformer c'est :

- ✓ Modifier en : dissociant, fragmentant, ajoutant, supprimant, inversant...
- ✓ Déformer en : changeant d'échelle, étirant, allongeant, épaississant, amincissant, raccourcissant, écrasant, compressant, brisant, détruisant...
- ✓ Changer la technique, les outils, le matériau, le format, les couleurs...
- ✓ Styliser.
- ✓ Interpréter.

⁶ Dominique BERTHET, Recherches en Esthétique, n° 14, « Le Fragment », CEREAP, 2008, éditorial.

Exemples à partir d'œuvres d'artistes

Motifs transformés par des reliefs :



Karel Appel, *Vragende Kinderen*, 1948, Centre Pompidou

Abstraire, géométriser pour transformer :



Nicolas de Staël, *Etude de paysage*, 1952

Transformer en géométrisant, en multipliant les points de vue :

Pablo Picasso, *Portrait de Marie Thérèse*, 1937

http://www.museepicassoparis.fr/wp-content/uploads/2013/12/13-MP159_Portrait-de-Marie-Th%C3%A9r%C3%A8se.jpg

Transformer par dilution et déformation :

Salvador Dalí, *La Persistance de la mémoire*, 1931

http://static.education.francetv.fr/media/images/sithe/sithe29076_dyn/image/dali-persistence-memoire.jpg



Francis Bacon, *Francis Bacon autoportrait*, 1971, Centre Pompidou

Changer d'échelle, agrandir pour transformer :

César, *Le pouce*, La défense :

<http://nouveaurealisme.weebly.com/uploads/1/8/3/9/18395109/9505961.jpg?345>

Magritte, *Les valeurs personnelles*, 1952

https://www.fine-arts-museum.be/uploads/focusartworks/images/valeurs_personnelles_en_tete_medium@2x.jpg

Couper, fragmenter, recomposer :

Gabriel Orozco, *DS*

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/Citroen_DS_SSL14362.JPG?uselang=fr

Lacérer :



Lucio Fontana *Concetto Spaziale, Attese (59 T 132)*, 1959

Détruire :



Arman, *Chopin's Waterloo*, 1961, Centre Pompidou

Isoler c'est :

- ✓ Priver du contexte : supprimer, cacher, cadrer, extraire, supprimer, enlever, masquer, découper, détourer.
- ✓ Privilégier par rapport au contexte : montrer, différencier.

Exemples à partir d'œuvres d'artistes :

Isoler par cadrage et recadrage en jouant sur le hors champ :

Composition No. 1: losange
avec quatre lignes,
Mondrian Piet (dit), Mondriaan
Pieter-Cornelis (1872-1944)



Louis Morris, *Alpha-Pi*, 1960, Louis Morris (1912-1962)



Isoler un concept, une idée :



Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965

Isoler en cachant : emballer :



Christo, *Table empaquetée*, 1961, Centre Pompidou

Isoler en cernant des éléments :

(Sans titre), 1960,
Chaissac Gaston (1910-1964)



Isoler : mettre en contexte pour signifier :

Ernest Pignon Ernest, *Rimbaud dans Paris*, 1978



Isoler : interroger le contexte :

René Maltête, *Fugue*

<http://a392.idata.over-blog.com/0/31/89/29/images-1/maltete-fugue.jpg>

Reproduire c'est :

- ✓ Copier, doubler, photocopier, calquer, décalquer, photographier, refaire, répéter, faire une empreinte, multiplier...

Reproduire un motif, un geste, une démarche :

Michel Parmentier :

<http://www.galerie-jeanfournier.com/images/1587.jpg>

Olivier Mosset, *A Moveable Feast - Part VII*, Installation view, 20 - 29 March 2014

http://www.campolipresti.com/image/galleryelement/pj/6b/e3/ea/9e/om_a%20moveable%20feast_campoli%20presti2418654871215680360.jpg

Daniel Buren, *Cabane éclatée n° 6 : Les Damiers*, 1985, Centre Pompidou



Bernard Rancillac, *Horloge indienne*, 1966



Keith Haring, *We Are The Youth*, 1987



From Wikimedia Commons, the free media repository

Andy Warhol, *Ten Lizes*, 1963



Associer c'est :

- ✓ Rapprocher, juxtaposer, superposer, relier, opposer, assembler, rassembler, imbriquer, combiner, imbriquer, enchevêtrer, entrelacer, greffer....

Associer par collage, assemblage :

Kurt Schwitters *Dessin Merz 54. Valeurs en chute*, 1920, Centre Pompidou



Raoul Hausmann, *Mechanischer Kopf*, *L'esprit de notre temps*, 1919, Centre Pompidou



Associer en jouant sur les sens et le sens par juxtaposition d'éléments :

Victor Brauner, *Loup-table*, 1939-1947



Associer des objets

Magritte, *La durée poignardée*, 1938

http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/v4/wp-content/uploads/Magritte_la_duree_poignardee.jpg

Associer pour évoquer, pour citer

Man Ray, *Violon d'Ingres*, 1924, Centre Pompidou

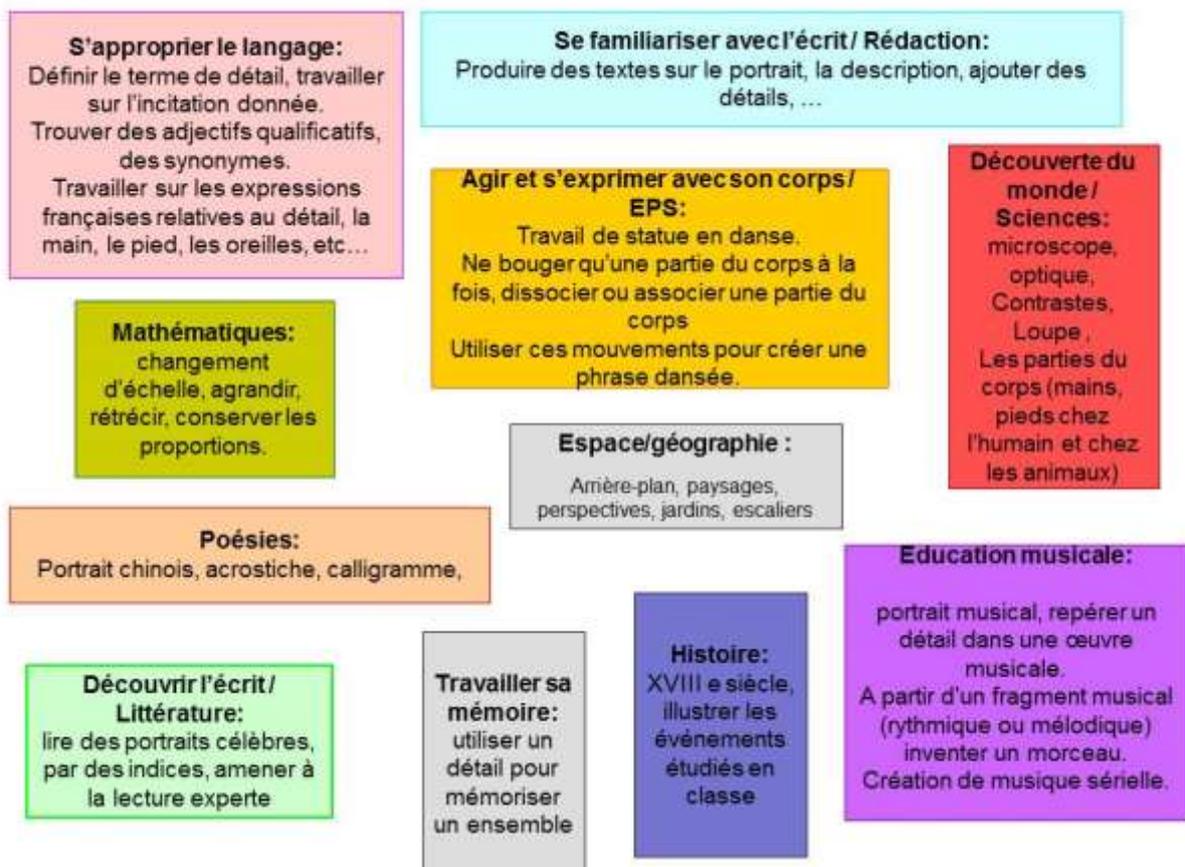
<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c4oknM/rnyR7R8>

Associer des matières et des objets

Meret Oppenheim, *Le déjeuner en fourrure*, 1936, Moma

<http://www.moma.org/collection/works/80997>

c) Résonances interdisciplinaires



4) RESSOURCES

Sites

Les collections du Château de Versailles :

<http://collections.chateauversailles.fr/#f034f8bb-7d05-4d86-bab5-9d741418dada>

Ressources d'images, l'agence photo de la Réunion des Musées Nationaux :

<http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home>

Musée du Louvre : les œuvres à la loupe :

<http://www.louvre.fr/oal>

Fragments, dossier pédagogique centre Pompidou Metz :

http://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2010-11_chefs-doeuvre_fragments.pdf

Le portrait :

<http://classes.bnf.fr/portrait/>

http://www.ac-orleans-tours.fr/fileadmin/user_upload/ia37/PDF/Missions/actions_culturelles/beaux-arts/Dossier_p%C3%A9dagogique_PORTRAIT_Lariven.pdf

http://ww2.ac-poitiers.fr/ia17-pedagogie/IMG/pdf/Arts_visuels_-_Portraits_2009-2010_-_E-Mahe-3.pdf

Le paysage :

http://mbarouen.fr/sites/default/files/upload/SDP/dossier_pedago_le_paysage_version_definitive.pdf

La Nature-morte

[http://blog.crdp-versailles.fr/blagart/index.php/post/17/02/2011/Nature-Morte-\(1\)](http://blog.crdp-versailles.fr/blagart/index.php/post/17/02/2011/Nature-Morte-(1))

Entretiens France Culture, Daniel Arasse, Histoires de la peinture, à écouter :

<http://www.franceculture.fr/oeuvre-histoires-de-peinture-de-daniel-arasse.html>

Les incontournables :

<http://eduscol.education.fr/histoire-des-arts/>

Le parcours d'éducation artistique et culturelle de l'élève :

http://www.education.gouv.fr/pid25535/bulletin_officiel.html?cid_bo=71673

<http://eduscol.education.fr/cid74945/le-parcours-d-education-artistique-et-culturelle.html>

Les images d'œuvres du dossier sont issues de l'agence photo de la RMN et des collections du château de Versailles.

Ouvrages

Didactique des arts visuels :

Programmes d'enseignement : B.O. n°3 du 19.06.2008, B.O. du 28.08.2008 et BO spécial n°2 du 26 mars 2015 consacré aux nouveaux programmes d'enseignement de l'école maternelle.

Documents d'application des programmes, Education artistique : La sensibilité, l'imagination, la création, Paris, CNDP, 2003

L'éducation artistique à l'école, Paris, CNDP, 1993

Reyt, Claude, Les arts plastiques à l'école, Paris, Bordas, 2002

Lagoutte, Daniel, Enseigner les arts plastiques, Paris, Hachette, 1991

Lagoutte, Daniel, Les arts plastiques : contenus, enjeux et finalités, Paris, Armand Colin, 1999

Morin, Nicole et Bellocq, Ghislaine, Des techniques au service de sens, SCEREN, CRDP Poitou, 2004.

Sur la thématique du projet

Arasse, Daniel. *On n'y voit rien*, Editions Denoël, 2000

Arasse, Daniel, *Histoires de peintures*, Folio, 2006

Arasse Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, 2009

Berthet, Dominique, *Recherches en Esthétique, n° 14*, « Le Fragment », CEREP, 2008, éditorial

Cadet. C, Charles.R, J-L. Galus., *La communication par l'image*, Nathan, réédition 2006

Faublée, Elisabeth, *En sortant de l'école...musée et patrimoine*. Hachette. CNDP.1992.

Reyt Claude, *Enseigner les arts visuels, L'image au cycle 3*, Bordas, 2005

Articles

Coppey Odile., Le Musée : non-lieu de formation ? in Le Musée : Média de formation ? 11/ 1992.

Shlessor Thomas, Beaux-Arts magazine, juin 2015, L'art à la loupe.