

COMMENT UTILISER CET OUVRAGE

PRÉSENTATION DES RUBRIQUES

Cet ouvrage a pour objectifs de donner aux enseignants et à leurs élèves les ressources nécessaires à la constitution d'une première culture historique et artistique initiée à partir d'un certain nombre d'œuvres de référence. Les différentes rubriques, variables selon les besoins, balisent le parcours proposé.

1 **L'INDICATION DE LA PÉRIODE HISTORIQUE** permet de localiser les œuvres inductrices sur l'échelle du temps. Elle facilite la mise en place d'une programmation basée sur les programmes d'Histoire.

2 **LE TITRE** place l'œuvre dans son contexte d'étude.

3 **L'ŒUVRE SUPPORT** constitue le point d'entrée d'une approche soucieuse d'aller au-delà de la simple connaissance de l'œuvre. Son choix conforme à la liste de référence publiée par le ministère a fait l'objet d'une réflexion cohérente répondant tout autant à la nécessité chronologique qu'aux possibilités de mises en réseau. On retrouve toutes les œuvres dans **Histoires d'Arts en Pratiques Répertoire d'œuvres** ainsi que sur le DVD qui l'accompagne.

4 **LE « CARTEL » DE L'ŒUVRE** donne le titre de l'œuvre, sa date de création, ses dimensions, sa technique picturale, son lieu de conservation. Ces renseignements, que l'on trouve habituellement sur les cartels des musées, peuvent utilement être repris dans le cahier personnel d'histoire des arts.

5 **LE CONTEXTE DE CRÉATION** rappelle dans quelles conditions historiques, sociales et artistiques l'œuvre a été réalisée. Il est incontournable pour qui veut réellement aborder les 64 œuvres proposées sous l'angle de l'histoire des arts. Les collègues qui choisissent de contextualiser les œuvres avant de la présenter peuvent s'inspirer de ce paragraphe.

6 **À PROPOS DE L'ARTISTE** renseigne sur l'artiste : son nom, ses dates de naissance et de décès, les domaines dans lesquels il a exercé. S'ajoutent des informations supplémentaires quand elles sont significatives par rapport à son œuvre et à son époque. Un certain nombre de ces informations peuvent être reportées dans le cahier personnel d'histoire des arts.

7 **À PROPOS DE L'ŒUVRE** propose, même si l'étude des œuvres n'est pas le premier objectif de cet ouvrage, les explications ou les éclaircissements indispensables à leur compréhension. Un chapitre spécial est consacré aux stratégies de découverte et d'analyse des œuvres.

2 Les sentiments de l'artiste

6 **À PROPOS DE L'ARTISTE**
Théodore Géricault (1791-1824) est un peintre français représentant le mouvement romantique. Il se distingue de l'école néo-classique de l'École de David en puisant son inspiration dans l'actualité et en faisant passer sa sensibilité et ses propres émotions avant les recommandations académiques.

5 **CONTEXTE DE CRÉATION - LE ROMANTISME**
QU'EST-CE QUE LE ROMANTISME ?
 C'est dans un contexte socialement agité que les artistes exercent une nouvelle liberté : celle de choisir leurs sujets et d'exprimer leurs sentiments alors que jusque-là ils devaient satisfaire les attentes de leurs commanditaires. Les peintres romantiques vivent leurs états d'âme et ont pour ambition de partager leurs émotions en délaissant tous les moyens picturaux disponibles. Cette recherche d'efficacité technique au service des sentiments se traduit par une libre utilisation des médiums (huile, aquarelle), des formats et des lectures (souvent à caractère graphique et dynamique inspiré du dessin). Les peintres romantiques peignent leurs sujets dans l'actualité de leur temps, dans le présent, dans des situations géographiques (de place de l'histoire face à la nature) ou tout autre sujet leur permettant d'exprimer leurs émotions et de prendre position. La fonction principale de leurs œuvres est de stimuler notre imagination.

7 **À PROPOS DE L'ŒUVRE**
QUI SONT LES NAUFRAGÉS DE LA MÉLITE ?
 En 1816, une frégate nommée « la Mélite » s'échoue au large de la Nouvelle-France par la faute d'un commandant incompétent. Les officiers et leurs fonctionnaires meurent dans les canots qui sont en nombre insuffisant. Ils abandonnent les membres d'équipage qui se réfugient sur un radeau de fortune. Trois jours plus tard, ils sont recueillis par un navire sans à leur secours. Mais, il ne reste que quatre survivants à leur retour, ils racontent tout, comment ils ont été abandonnés par les officiers, dans quelles conditions ils ont survécu, les bagarres, les souffrances, les crimes, la faim et le cannibalisme. Géricault est scandalisé par ce drame, il décide de le porter sur la scène publique ainsi que le présent roman d'Émile et de Zola. Il réalise cette grande toile qui aura pas le succès escompté. Faut-il voir une forme de cabale ? Les des critiques, Géricault quitte la France et « promène » sa toile en Angleterre où elle est admirée.

8 **QUESTIONS DE SENS - UNE IMAGE QUI RA Conte, QUI ACCÈDE ET QUI MOUV INTERPRETE**
Comment Géricault a-t-il fait pour donner une telle puissance dramatique à cette scène ?
 « Le Radeau de la Mélite » est une œuvre romantique parce qu'elle est l'expression des sentiments personnels d'un artiste face à un événement. Pour toucher le spectateur, Géricault pose sur le débris. Pour y arriver, il recrée le témoignage direct des survivants, il reconstruit une maquette grandeur nature et fait poser des rescapés. Une fois la maquette sur des canotiers empruntés à l'hôpital voisin ! Pour raconter cette histoire, l'artiste ne choisit pas de représenter l'accusation de meurtre dans les faits déshonorés du parage de Thomas, les scènes de cannibalisme. Il choisit de nous montrer ce qui semble être la première vue de l'échouement « l'heureux » de ce drame. Mais ne nous y trompons pas, la scène qu'il a choisie est celle qui sollicite le plus le spectateur. Celle qui nous donne envie de venir à l'aide aux côtés des rescapés, celle qui nous émeut psychologiquement à la simple idée que le navire pourrait passer à côté sans les voir.

9 **PROPOS DE SON TEMPS (CETTE ŒUVRE N'EST PAS DE LA SOCIÉTÉ INCONNUE)**
 Cette œuvre n'est pas seulement un récit, c'est également une allégorie, celle de la France sous la Restauration, celle d'un naufrage politique. C'est une allégorie à peine visible contre la monarchie constitutionnelle qui a été mise en branle par le mouvement politique du commandant Duroy de Chaumareuil, officier incompétent qui n'avait plus navigué depuis plus de 20 ans ! Certains auteurs comme Michelet voient aussi dans cette toile une allégorie des idéaux républicains (Duroy, Agard, Ratonnet) et un manifeste contre l'équipage (l'aristocratie) qui se fait de rescapés de croisés.

9 **LES XIX^e ET XX^e SIÈCLES**

9 **CHRONOLOGIE**

9 **PRÉSENTATION**

9 **ARTISTE**

9 **ŒUVRE**

9 **CONTEXTE DE CRÉATION**

9 **À PROPOS DE L'ARTISTE**

9 **À PROPOS DE L'ŒUVRE**

9 **QUESTIONS DE SENS**

9 **PROPOS DE SON TEMPS**

9 **CHRONOLOGIE**

9 **PRÉSENTATION**

9 **ARTISTE**

9 **ŒUVRE**

9 **CONTEXTE DE CRÉATION**

9 **À PROPOS DE L'ARTISTE**

9 **À PROPOS DE L'ŒUVRE**

9 **QUESTIONS DE SENS**

9 **PROPOS DE SON TEMPS**

10 **ŒUVRE SUPPORT**
Journal d'un naufragé

11 **MOIS OPÉRATIONS**

12 **INSALES PÉDAGOGIQUES**

10 **ŒUVRE SUPPORT**
Le radeau en maquette

11 **MOIS OPÉRATIONS**

11 **INSALES PÉDAGOGIQUES**

8 QUESTIONS DE SENS, DE FORME, DE TECHNIQUE... Ces paragraphes introduits par des questions que les élèves pourraient poser, éclairent le lecteur sur des points particuliers.

La stratégie de l'éveil à la curiosité par le jeu des questions est un des fondements de l'éducation artistique et culturelle. Les réponses à un certain nombre de ces questions peuvent être consignées dans le cahier personnel d'histoire des arts.

9 LA FRISE EST CONSTITUÉE DE DEUX AXES, l'axe historique découpé en périodes et l'axe artistique faisant apparaître les styles et les mouvements. Quelques dates significatives pour l'art ainsi que des repères historiques y sont reportés.

Cette frise constitue un des éléments clés du cahier personnel d'histoire des arts de l'élève. Elle est destinée à être enrichie et personnalisée par des repères supplémentaires liés aux programmes et aux parcours artistiques spécifiques de chaque classe.

10 PRATIQUE ÉCLAIRANTE permet l'appropriation des œuvres par la pratique ce qui constitue le point fort de cet ouvrage. Les propositions de réalisation vont dans le sens d'une meilleure compréhension de ces dernières, tant sur le plan sémantique que technique.

11 LE MODE OPÉRATOIRE doit permettre à tout un chacun d'initier des projets équivalents grâce aux indications techniques et pédagogiques fournies.

12 INTÉRÊT PÉDAGOGIQUE rappelle les acquis visés auprès des élèves par le biais des activités proposées. Il est impératif que l'enseignant soit conscient de la dimension éclairante des propositions de pratiques.

13 ŒUVRE EN RÉSEAU met en liaison les œuvres travaillées et des productions artistiques d'autres époques.

La comparaison permet d'approfondir l'analyse et de faire émerger les problématiques communes.

Ces réseaux se développent autour d'un genre (le portrait, la nature morte), d'une technique (la gravure), d'un sujet (les vagues), d'une problématique (l'adéquation forme fonction)...

L'ouvrage propose des clés de comparaison pour un certain nombre d'œuvres. ●

13 **Œuvre en réseau**
Peintre d'énergie



William Turner (1775-1841) peintre, aquarelliste et graveur britannique, est un des représentants les plus importants de la peinture romantique.

« **Tempête de neige en mer** » représente un bateau à vapeur pris dans une tempête de neige. C'est une scène qui a lui-même été prise dans le défilement des éléments. Cette volonté de traduire le côté grandiose de la nature est caractéristique d'une partie de son œuvre. Certains auteurs racontent que pour mieux s'imprégner des sensations, Turner était en train de peindre lorsque en se faisant attacher au mât.

Ses œuvres de cette période sont presque abstraites. Les éléments figuratifs sont dissous dans tourbillons d'énergie. Ce sont d'ailleurs elles qui sont les principales œuvres des toiles de William Turner : ses vibrations de la lumière, ses sensations chromatiques de l'eau, ses tourbillonnements du vent et les effets de fumée. La touche libre et l'utilisation des couleurs vibrantes annoncent sans conteste l'avènement de l'impressionnisme.

Cette séquence
LE RADAR DE LA MÉDUSE « TEMPÊTE DE NEIGE EN MER »

LE RADAR DE LA MÉDUSE	TEMPÊTE DE NEIGE EN MER
Les deux peintures sont des marines.	
	Pas de récit, pas d'atmosphère, pas d'abstraction, le sujet principal est la lumière et les éléments déstructurés.
Un naufrage, un drame humain en mer.	Un bateau au gril avec une tempête de neige.
S'il fallait ranger chronologiquement les deux œuvres, « Tempête de neige en mer » précéderait logiquement « Le radar de la Méduse ».	
	Recherche une atmosphère, traduit effectivement les mouvements d'énergie.

Mouvement artistique auquel l'œuvre se rattache

Autres mouvements
Sur l'échelle du temps, la plupart des mouvements se chevauchent et s'interpénètrent. Leurs limites sont parfois floues.

Titre de l'œuvre
Dans le cahier personnel, nous demandons aux élèves de préciser la date de création de l'œuvre.



9

La période historique dans laquelle se situe l'œuvre
La frise artistique se développe à partir de la période concernée dans les mêmes tonalités chromatiques que cette dernière.

▶ STRATÉGIES POUR UNE RENCONTRE SENSIBLE ET ANALYTIQUE DES ŒUVRES

L'enseignement pluridisciplinaire et transversal de l'histoire des arts structure la culture artistique de l'élève par l'acquisition de repères issus des œuvres et courants artistiques divers et majeurs du passé et du présent et par l'apport de méthodes pour les situer dans l'espace et dans le temps, les interpréter et les mettre en relation. Il contribue au développement d'un regard sensible, instruit et réfléchi sur les œuvres.

Extrait du B.O. spécial n°11 du 26 novembre 2015. Programme pour le cycle 3.

● Rencontrer les œuvres originales

Nous rappelons que dans la mesure du possible, on privilégie la rencontre avec les œuvres originales. Un certain nombre de propositions de cet ouvrage sont d'ailleurs prévues pour être exploitées en lien avec les ressources locales de proximités (les études des architectures romanes et gothiques, l'art du vitrail, les poteries protohistoriques...).

● Étudier des œuvres à partir des reproductions

Lorsqu'on est amené à travailler à partir de reproductions d'œuvres, il est important que ces dernières soient de qualité et qu'elles offrent un niveau de lisibilité suffisant.

Le répertoire d'œuvres et le DVD qui l'accompagne répondent à ces critères.

● Présenter et découvrir l'œuvre

Il existe de nombreux dispositifs plus ou moins sophistiqués de découverte des œuvres (caches, fenêtres, puzzles...). Outre le fait que leur mise en place est souvent fastidieuse, ces techniques ne présentent en général que très peu d'intérêt. Pour nous, une œuvre s'appréhende dans son ensemble. Nous préconisons une présentation frontale et intégrale de l'œuvre.

● Apprendre à voir et à regarder

L'approche dénotative, qui consiste à faire l'inventaire de tous les éléments identifiables présents sur l'image, est parfaitement adaptée à la situation. Nous proposons que l'enseignant ou les élèves transforment l'inventaire oral en liste de mots écrits sur des étiquettes. Ces dernières sont destinées à être manipulées lors d'activités de classements. Les regroupements effectués par les élèves permettront de faire émerger de manière très concrète les catégories dans lesquelles les éléments représentés se situent.

EXEMPLE Les éléments permettant de situer la scène, les objets à caractère symbolique...

Ces étiquettes peuvent être réutilisées dans les activités d'initiation à l'enrichissement de l'expression sensible.

EXEMPLE À propos du mot étiquette *vague*.

Comment qualifier cette vague (en référence à *La vague* d'Hokusai) ?

Elle est grande, menaçante, froide, impressionnante, redoutable, écumante...

● Découvrir l'œuvre de manière sensible

L'entrée par les sens est une des entrées les plus efficaces.

MODALITÉS DE MISE EN ŒUVRE Réaliser un jeu de cartes comportant des symboles désignant les cinq sens (une oreille, un nez, une langue, une main, un œil). Chaque élève tire une carte au hasard puis imagine, selon le cas, qu'il explore l'œuvre par le toucher, l'odorat, le goût, la vue, l'ouïe. Cette technique éveille le « regard » de manière surprenante.

● Exprimer ce que l'on ressent

C'est probablement un des points les plus difficiles à aborder. C'est pourquoi nous préconisons que, dans un premier temps, ce type de questionnement soit associé à des propositions à choix multiples.

EXEMPLE Choisissez parmi ces quatre qualificatifs celui qui correspond le mieux à l'œuvre : calme, agité, inquiétant, reposant. Justifiez votre choix.

● Interroger librement l'œuvre grâce au jeu des questions

Nous avons une préférence pour cette formule. Elle développe chez les élèves et les enseignants une attitude de curiosité en totale conformité avec les objectifs visés.

MODALITÉS DE MISE EN ŒUVRE Demander à chaque élève de poser une question sur l'œuvre. À partir du CE1, ces questions pourront être écrites.

À l'usage, l'enseignant découvrira que cette stratégie d'exploration est tellement riche qu'elle supplantera toutes les autres. Il faut toutefois que le maître apprenne à identifier les problématiques soulevées par les questions des élèves afin qu'il puisse structurer les apprentissages induits.

EXEMPLE « De quelle couleur sont les fruits posés sur la table ? »

Cette question, dont l'intérêt est a priori limité, soulève en réalité la question de la couleur en général. À l'enseignant de prolonger la question et de l'approfondir en abordant les notions qui y sont associées : l'utilisation de la couleur (descriptive, aléatoire, symbolique).

D'autres questions vont nécessiter des apports culturels. ●

► ANALYSER LES ŒUVRES

LES QUATRE CRITÈRES PRÉCONISÉS PAR LES PROGRAMMES

Avant de commencer, il est utile de rappeler que les critères d'analyse proposés par les programmes concernent, de manière indifférenciée, les élèves des écoles, des collèges et des lycées. Il est donc important d'adapter ses objectifs à l'âge des enfants.

De manière concrète, nous proposons de questionner directement les élèves à propos de la **forme**, de la **technique**, du **sens** et des **usages**.

● Questions liées à la forme

QUEL EST LE GENRE DE CETTE ŒUVRE ?

Une peinture d'histoire (à sujet religieux, mythologique, historique), un portrait, un paysage, une scène de genre (scène de la vie quotidienne), une nature morte, une vanité.

DE QUEL TYPE EST CETTE ŒUVRE ?

Une peinture, une photographie, une sculpture, un dessin, une estampe (lithographie, une sérigraphie, une eau-forte...), une installation, de l'art numérique, de l'art vidéo.

À QUEL STYLE OU MOUVEMENT ARTISTIQUE CETTE ŒUVRE APPARTIENT-ELLE ?

À l'école élémentaire, cette question doit être abordée avec circonspection. On se contentera de définir un nombre réduit de styles et de mouvements associés à des critères d'identification simples : les styles romans et gothiques, le luminisme (clair-obscur), le cubisme, le fauvisme...

● Des questions pour parler de la lumière, de la composition, du traitement de l'espace

Pour parler de la lumière

LA LUMIÈRE EST-ELLE NATURELLE, ARTIFICIELLE ? SA SOURCE EST-ELLE DIRECTEMENT PRÉSENTE DANS L'IMAGE ? D'OÙ VIENT-ELLE ?...

Pour parler de la composition

COMMENT LES ÉLÉMENTS SONT-ILS RÉPARTIS SUR LA TOILE ?

De manière symétrique, regroupés par masses, inscrits dans des formes géométriques...

Pour parler du traitement de l'espace

L'ARTISTE SUGGÈRE-T-IL UN ESPACE TRIDIMENSIONNEL ? QUEL MOYEN UTILISE-T-IL ?

Perspective géométrique ou atmosphérique, superposition des plans.

Pour parler des couleurs

SONT-ELLES DESCRIPTIVES (EN RÉFÉRENCE AUX COULEURS RÉELLES DE L'OBJET) OU ARBITRAIRES ? Y A-T-IL UNE DOMINANTE COLORÉE ?

QUELLE EST LA PALETTE DE CETTE ŒUVRE ? QUELLES HARMONIES SONT DÉVELOPPÉES (COULEURS COMPLÉMENTAIRES) ?

Pour parler des lignes de force et de la circulation du regard

QUELLES SONT LES LIGNES SUR LESQUELLES LE REGARD PEUT S'APPUYER ?

Des éléments d'architectures, la direction des regards des personnages...

SUR QUOI CONDUISENT-ELLES ?

Le lecteur peut télécharger des grilles de lecture et d'analyse plus développées sur le site de l'auteur :

http://patrick.straub.free.fr/pdf/analyse_plastique_oeuvres.pdf

● Questions liées à la technique

Où l'on s'interroge sur les matériaux, les outils, les supports, la manière dont la matière est travaillée, la technique utilisée.

● Questions liées au sens

Où l'on s'interroge sur la signification de l'œuvre, la dimension symbolique des éléments représentés (lecture connotative), la démarche de l'artiste.

● Questions liées à l'usage

Où l'on s'interroge sur la fonction de l'objet artistique (décorative, auto promotionnelle, propagandiste, votive, éducative...), sur les commanditaires, les destinataires. ●

P ROPOSITION DE FORME

En l'absence de directives précises et au nom de la liberté pédagogique, on peut imaginer différentes formules.

● La formule classique

SUPPORT Carnet de croquis à spirales format A4 ou A3.

Il permet à l'élève de faire des dessins, des esquisses, voire de petites peintures sur un support adéquat.

La reliure par spires permet d'enrichir la présentation par des collages de petites réalisations ou de photographies.

La couverture extérieure, que l'on choisira de préférence rigide, peut être personnalisée.

Il est aussi possible de faire travailler les élèves sur des feuilles volantes que l'on rangera au fur et à mesure dans un porte vues. En fin d'année, ces productions pourront alors être reliées avec des spires.

● La formule numérique

SUPPORT DVD ou espace numérique à accès restreint.

L'encombrement de cette formule est minimal.

L'approche favorise les apprentissages dans le domaine des TICE.

L'intégration de photographies est illimitée et sans aucun coût.

L'enseignant accède facilement aux « cahiers » des élèves.

● La formule collective

Bien qu'elle ne soit pas évoquée dans les textes officiels, la réalisation de panneaux collectifs nous semble être une alternative intéressante.

Elle a de nombreux avantages.

- L'affichage collectif agit comme un agent d'acculturation.
- Les documents restent visibles, ce qui permet à l'enseignant d'interroger les œuvres et les élèves de manière régulière.
- Les contenus et la forme sont supervisés par l'enseignant.
- Le principal reproche que l'on peut faire à cette formule est l'absence de traces personnelles. Ce défaut peut être corrigé par l'instauration d'un carnet personnel avec les informations minimales autour de l'œuvre directement recopiées de l'affiche collective. Les élèves pourront compléter par quelques traces individuelles comme des croquis, des tickets de musée et des commentaires personnels.

P ROPOSITIONS DE CONTENUS

Si le cahier personnel d'histoire des arts est d'abord un objet mémoire qui témoigne des rencontres artistiques et culturelles de l'élève, il doit aussi être un support d'apprentissage.

Pour qu'il puisse répondre aux attentes de l'institution, il devra notamment contenir :

- Des indications permettant d'identifier les œuvres.

*L'élève doit être capable d'identifier les œuvres étudiées par leur titre, le nom de l'auteur et l'époque à laquelle cette œuvre a été créée.**

- Des informations relatives à la forme, aux techniques et au sens.

*L'élève doit connaître des formes d'expression, des matériaux, des techniques, des outils, un premier vocabulaire spécifique.**

- Des dates en liens avec le contexte de création de l'œuvre.

*L'élève doit connaître des grands repères historiques.**

- Des traces écrites témoignant de la rencontre sensible avec l'œuvre.

*L'élève doit être capable de mobiliser ses connaissances pour parler de façon sensible d'œuvres d'art.**

- Des traces d'activités éclairantes. ●

*BO N°32 du 28 août 2008

UN EXEMPLE DE CAHIER PERSONNEL

LE VISUEL

Sa présence est indispensable. Elle permet de se rappeler de quelle œuvre il est question.

LE CARTEL D'IDENTIFICATION

Le cartel permet de consigner les caractéristiques essentielles de l'œuvre. Il peut également servir de trame de découverte.

Toutes les informations nécessaires sont disponibles dans l'ouvrage ainsi qu'au verso des reproductions de **Histoires d'Arts en Pratiques Répertoire d'œuvres**.

Nous attachons une importance particulière à la prise de conscience de la taille réelle de l'œuvre à travers une représentation relative.

LES REPÈRES HISTORIQUES ET ARTISTIQUES

La frise devra si nécessaire être enrichie par des dates et des repères supplémentaires. Les frises sont disponibles sur le site de l'auteur (<http://pagesperso-orange.fr/patrick.straub/HDA.htm>).

DES MOTS ET DES QUESTIONS POUR PARLER DES ŒUVRES

À propos de la forme donne des indications synthétiques qui doivent permettre à l'élève de développer une analyse formelle de l'œuvre.

Questions de sens rappelle les questions essentielles liées au sens de l'œuvre.

À propos de la technique donne des indications sur la technique elle-même ou sur son histoire.

À propos du style ou du mouvement relève les caractéristiques du mouvement auquel se rattache l'œuvre.

Ce que nous avons fait en arts visuels renseigne sur les applications pratiques associées à l'œuvre.

T... D'AUTRES TRACES

Nous encourageons vivement les enseignants à inciter leurs élèves à s'approprier ce cahier et à l'enrichir par des pages supplémentaires comportant d'autres traces : esquisses, croquis, extraits ou photographies des travaux réalisés au cours des pratiques éclairantes, prospectus, libre expression... ●

Mémoire d'une rencontre

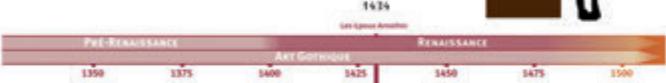


Cartel d'identification de l'oeuvre

Auteur : Jan Van Eyck (1390 -1441)
Titre : Les époux Arnolfini
Date : 1434
Genre : Double portrait en pied
Dimension en cm : 82 X 60
Technique : Peinture à l'huile sur bois
Lieu de conservation : National Gallery de Londres.



Repères historiques et artistiques



Des mots et des questions pour parler des oeuvres

A propos de la forme de l'oeuvre
Composition : symétrie - **Couleurs :** complémentaires - **Traitement de l'espace :** perspective, miroir convexe - **Lignes de force :** Axe vertical induit par le lustre conduisant sur les mains jointes - **Lumière :** diffuse , fenêtre

Questions de sens
Que représente cette scène ? Probablement une scène de fiançailles
Comment l'artiste montre-t-il qu'il est le témoin de ce mariage ? Il se représente lui-même dans le miroir convexe situé au fond de la pièce. Il signe "Johannes de Eyck fuit hic " ce qui veut dire "Jan Van Eyck était ici".
Quelle est la valeur symbolique des objets présents dans la scène ? Le petit chien symbolise la fidélité, le chapelet accroché à côté du miroir rappelle aux dames qu'elles ne doivent pas oublier de prier et la bougie allumée témoigne de la présence de l'esprit saint.

A propos de la technique
 On dit que c'est Jan Van Eyck qui a inventé la peinture à l'huile, mais en réalité il n'a fait qu'améliorer une technique existante.

A propos de la peinture flamande
 La minutie et le souci du détail sont caractéristiques de la peinture des pays du Nord.

Ce que nous avons fait en arts visuels
 En arts plastiques nous avons fabriqué de la peinture à l'huile en mélangeant des pigments avec de l'huile de cuisine.
 Nous avons fait des photos avec des reflets pour montrer indirectement notre présence.

Le temple grec

L'ANTIQUITÉ GRÉCO-ROMAINE UNE RÉFÉRENCE INDISPENSABLE

Depuis sa redécouverte au moment de la Renaissance, l'Antiquité gréco-romaine s'érige comme un modèle de vertu et d'esthétique. Dès lors, lorsque les sociétés sont en crise ou que l'art est dans le doute, les modèles antiques refont systématiquement surface. De la Renaissance à l'aube du XX^e siècle, il n'y a pas une seule période ou un seul mouvement qui n'y fasse référence. Les styles architecturaux et les canons picturaux de la Renaissance, du classicisme comme du néo-classicisme revendiquent leur filiation. D'autres mouvements tels que le réalisme, l'impressionnisme, le cubisme se positionnent clairement en opposition.

Bien que l'étude de l'Antiquité se situe partiellement hors du programme d'Histoire, il nous a semblé indispensable de développer des propositions de travail permettant aux élèves d'acquérir le vocabulaire architectural de base. Pour rester dans la logique historique, nous commencerons par l'observation des constructions antiques et nous apprendrons à désigner ses principaux éléments. Si en apparence un tel apprentissage semble fastidieux, chacun sera surpris par la présence et la récurrence de ces formes dans notre environnement. Il n'y a pas une ville, pas un village (église, monument aux morts, manoir, bâtiment officiel) où on ne trouve des éléments architecturaux empruntés à l'Antiquité : colonnes, chapiteaux, frontons triangulaires et autres formes plus ou moins transformées. Cette chasse aux indices est, pour celui qui s'y lance, une aventure exceptionnelle et l'occasion de réactiver sans cesse ses connaissances.



Phidias, Ictinos et Callicratès (V^e siècle av JC)
Le Parthénon, Temple d'Athéna (447-422 av JC)
Architecture grecque
Acropole, Athènes, Grèce

LE TEMPLE ANTIQUE

COMMENT EST CONSTRUIT UN TEMPLE GREC ?

Dans sa forme la plus simple, le temple est composé d'une pièce centrale, appelée « cella », renfermant la statue de la divinité à laquelle l'édifice est dédié. Cette pièce est inaccessible au public.

En périphérie, un espace couvert supporté par des colonnes prolonge l'édifice. Il permet au public de déposer ses offrandes sans pénétrer à l'intérieur. La partie couverte, située en façade, s'appelle le portique.

La forme des colonnes et des chapiteaux qu'elles soutiennent déterminent les différents styles (dorique, ionique et corinthien). Ces styles, aussi appelés ordres, s'apparentent aux différentes périodes de construction des temples.

QUESTIONS D'HARMONIE : LE CORPS HUMAIN COMME MODÈLE

COMMENT LES GRECS DE L'ANTIQUITÉ ONT-ILS DÉTERMINÉ LES PROPORTIONS DES COLONNES ?

L'architecte romain Vitruve, auteur du célèbre traité d'architecture, *De Architectura*, expose les principes de proportion des colonnes et la naissance des différents ordres : « On eut tout d'abord recours à la longueur du pied de l'homme qui fut comparée à la hauteur de son corps. C'est sur cette proportion que fut formée la colonne ; la mesure du diamètre qu'on donna au bas du fût, on la répéta six fois pour en faire la hauteur, y compris le chapiteau. Ainsi commença à paraître, dans les édifices, la colonne dorique offrant la proportion, la force et la beauté du corps de l'homme.

Plus tard, ils élevèrent un temple à Diane et, cherchant pour les colonnes quelque nouvel agrément, ils leur donnèrent, d'après la même méthode, toute la délicatesse du corps de la femme. Ils prirent d'abord la huitième partie de leur hauteur pour en faire le diamètre, afin qu'elles s'élevassent avec plus de grâce. On les plaça sur des bases en forme de spirale, qui figuraient la chaussure ; le chapiteau fut orné de volutes qui représentaient la chevelure dont les boucles tombent en ondoyant à droite et à gauche ; des cimaises et des festons, semblables à des cheveux ajustés avec art, vinrent parer le front des colonnes et, du haut de leur tige jusqu'au bas, descendirent des cannelures, à l'imitation des plis que l'on voit aux robes des dames. Ainsi furent inventés ces deux genres de colonnes : l'un emprunta au corps de l'homme sa noblesse et sa simplicité, l'autre à celui de la femme, sa délicatesse, ses ornements, sa grâce. » * *De Architectura*, Livre IV

QUI A SERVI DE MODÈLE POUR DÉTERMINER LES PROPORTIONS IDÉALES ?

Il semble important de préciser que la détermination des canons architecturaux qui s'appuie sur les proportions de « l'homme idéal » relève en partie du mythe. « L'homme idéal » n'existant pas... d'autres considérations ont dû être prises en compte telles que les effets de courants artistiques, les choix personnels ou simplement des considérations d'ordre technique.

-447/-422 Parthénon

ART ANTIQUE GRÉCO-ROMAIN

ART GALLO-ROMAIN



PRÉHISTOIRE

ANTIQUITÉ

MOYEN ÂGE

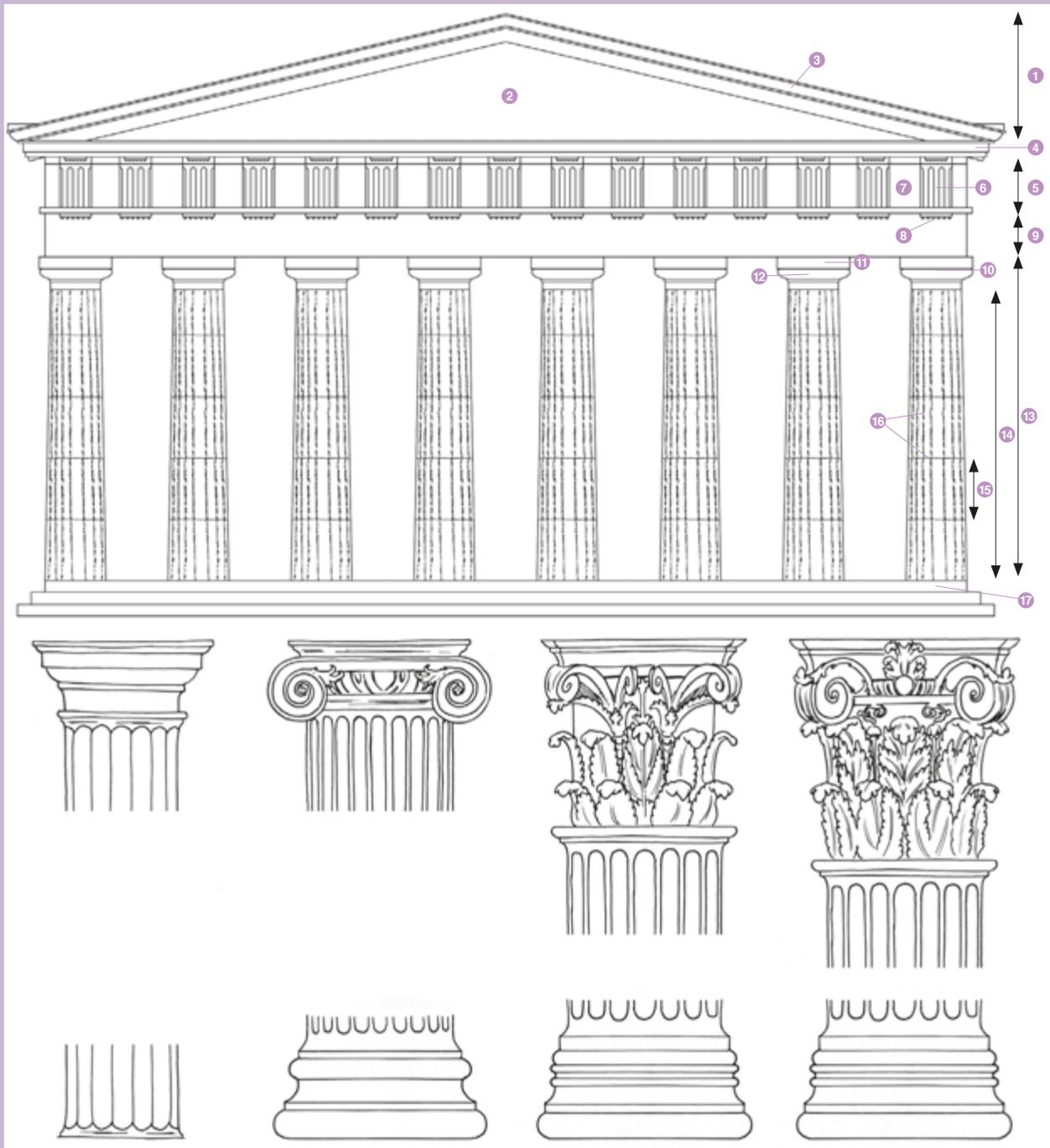
TEMPS MODERNES

XIX^e ET XX^e SIÈCLES

DOCUMENT RESSOURCE

Façade d'un temple grec

- | | | | | | |
|------------------------|-------------|--------------|--------------|------------|--------------|
| 1 Fronton triangulaire | 4 Corniche | 7 Métope | 10 Chapiteau | 13 Colonne | 16 Cannelure |
| 2 Tympan du fronton | 5 Frise | 8 Gouttes | 11 Abaque | 14 Fût | 17 Stylobate |
| 3 Cimaïse du fronton | 6 Triglyphe | 9 Architrave | 12 Échine | 15 Tambour | |



Chapiteau dorique
Éléments droits

Chapiteau ionique
Volutes en spirales

Chapiteau corinthien
Feuilles d'acanthé

Chapiteau composite
Feuilles d'acanthé +
volutes ioniques

PROPOSITIONS D'EXPLOITATION DU DOCUMENT

- Le jeu des définitions pour trouver les éléments nommés : fronton, tympan...
- Faire colorier les différents éléments selon une légende : fûts en rouge, les métopes en bleu...
- Décorer les zones habituellement sculptées : le tympan et les métopes.

REMARQUE Au cours d'un travail de recherche, observer des tympan sculptés et remarquer la manière dont l'espace triangulaire est exploité.

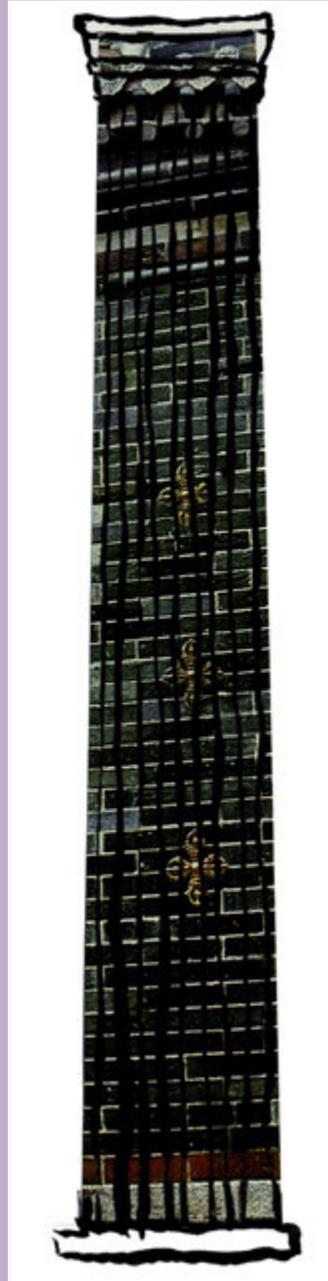
RESSOURCE INTERNET Fronton sculpté temple
<http://chemins.socrate.online.fr/archi.htm> (vocabulaire)

En colonne! Et je ne veux voir qu'un seul chapiteau!

RÉALISER UNE COLONNE À SA MESURE SELON LES INDICATIONS DE VITRUVÉ



Paul



Rachid



Christine



Samira

MODE OPÉRATOIRE

- Déterminer la hauteur de la colonne (garçons et filles) : mesurer la longueur de son pied, multiplier la longueur par 6.
- Déterminer le diamètre pour les garçons (style dorique) : il est égal à la longueur du pied. Pour les filles (style ionique), le diamètre est égal au 1/8 de la hauteur.
- Effiler légèrement les deux types de colonnes vers le haut.
- Faire réaliser par chaque élève un gabarit en carton d'une

colonne d'après la longueur de son pied. Il posera le gabarit sur toutes sortes de fonds et réunira une collection de colonnes à « son image ».

REMARQUE En fonction de l'image de fond choisie, chacune de ces colonnes peut constituer une sorte de portrait personnel. On peut aussi demander aux élèves de destiner leur colonne à la construction imaginaire d'un temple célébrant une divinité. Par exemple, pour les colonnes ci-dessus, le dieu des voyages, le dieu des constructions, le dieu des livres, le dieu de la peinture.

PRATIQUE ÉCLAIRANTE

Sur la trace des « envahisseurs » : l'Antiquité en héritage

FAIRE UNE COLLECTION D'ÉLÉMENTS ARCHITECTURAUX ANTIQUES



Colonnes légèrement engagées
Chapiteau de type ionique



Triglyphe et gouttes
Chapiteau de type ionique



Chapiteau de type ionique



Consoles de rebord de fenêtre de type triglyphe
encadrant des métopes



Fronton triangulaire

MODE OPÉRATOIRE

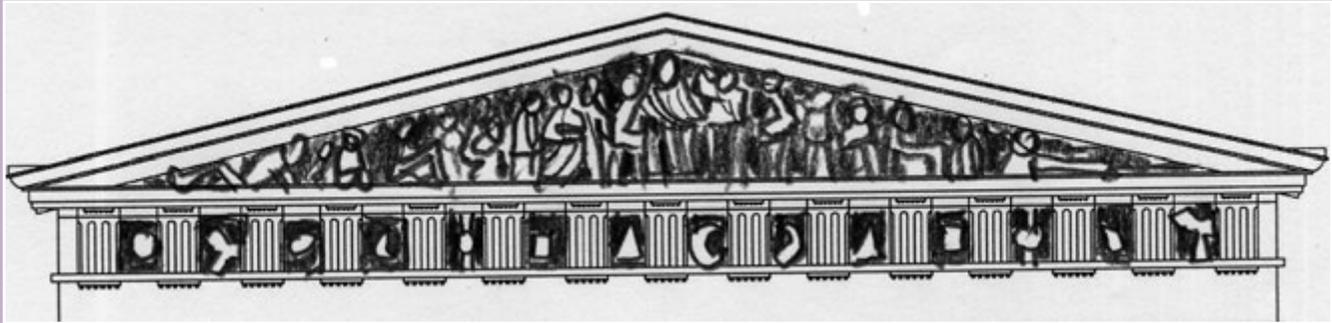
- Photographier les éléments antiques en puisant dans son environnement proche.
- Les mettre en relief avec la technique du papier calque.
- Placer ce genre de collection dans le cahier personnel d'histoire des arts.

FACULTATIF

Lorsque la date de construction de l'édifice sur lequel l'élément a été prélevé est connue, il est intéressant de la noter et éventuellement de tenter de déterminer le style de l'édifice en question. Notons toutefois que cette détermination est hasardeuse. Elle aboutit souvent à... du « néo-classique gothicisant à réminiscence romane » !

PRATIQUE ÉCLAIRANTE C'est top!

EXPLOITER DES ESPACES HABITUELLEMENT SCULPTÉS EN BAS-RELIEF : FRONTON ET MÉTOPES



MODE OPÉRATOIRE

- Photocopier le temple page 27 en l'agrandissant au format A3.
- Rechercher sur Internet des frontons sculptés avec les mots clés suivants : fronton sculpté temple.
- Observer et remarquer la manière dont l'espace triangulaire est exploité : personnages debout dans toute

leur hauteur en centre, accroupis ou assis à mi-hauteur et allongés dans les extrémités.

- Investir graphiquement les espaces habituellement sculptés : le fronton et les métopes.
- Dessiner les éléments puis noircir le fond pour donner du relief aux figures.

PRATIQUE ÉCLAIRANTE C'est béton!

SCULPTER DES CHAPITEAUX DE PILASTRES EN BÉTON CELLULAIRE



MODE OPÉRATOIRE

- Se procurer du béton cellulaire.
- Donner un bloc à chaque élève (ce matériau se découpe facilement à la scie à bois).

- Dessiner le motif sur le bloc en s'inspirant des chapiteaux de la page 27.
- Utiliser de gros clous de charpentier pour graver les détails et différentes limes à bois pour retirer la matière.

REMARQUE Travailler à l'extérieur (très salissant).

ŒUVRE EN RÉSEAU

Ancien et moderne

En 1985, **Daniel Buren**, peintre et sculpteur français né en 1938, est sélectionné pour réaliser une œuvre monumentale dans la cour d'honneur du Palais Royal. Le projet déclenche la polémique avant même sa réalisation. Les riverains supportent mal l'idée de confier la transformation d'un lieu patrimonial à cet artiste célèbre pour sa démarche pour le moins originale. En effet, depuis plus de 20 ans, il répète le même motif, une alternance de bandes blanches et colorées de 8,7 cm de large, qui lui a été inspiré par une toile de store. Quand les palissades couvertes d'injures sont finalement retirées, le public doit se rendre à l'évidence : les fameuses colonnes de Buren s'intègrent parfaitement au lieu.

Et aujourd'hui, avec du recul, chacun peut apprécier la manière dont cette œuvre entre en résonance

avec les bâtiments qui l'entourent : jeux de rythmes, mais aussi jeux de mémoire où éléments modernes et classiques s'harmonisent tout simplement parce qu'ils puisent dans le même répertoire.



Daniel Buren (né en 1938)

260 colonnes de Buren de la cour d'honneur (1986)

Sculpture

Palais Royal, Paris, France



PRATIQUE ÉCLAIRANTE

Comme Buren

FAIRE UNE SIMULATION D'INSTALLATION
DE COLONNES DE BUREN
DANS UN LIEU PUBLIC

Projet d'installation (collage)

MODE OPÉRATOIRE

- Utiliser de grandes feuilles de papier légèrement cartonnées pour tracer des rayures comme Buren.
- Peindre des rayures verticales à l'aide de rouleaux en mousse (en utilisant si nécessaire des bandes collantes à masquer).
- Réaliser des cylindres avec les feuilles cartonnées, puis les installer dans un lieu public.

- Observer l'effet produit.
- Réaliser un « micro-trottoir » pour recueillir l'avis des passants.

INTÉRÊT PÉDAGOGIQUE

- Test in situ par les élèves de l'impact de leur installation à la fois sur l'environnement et... sur le public!

L'effet sfumato

UN ARTISTE

Léonard de Vinci (1452-1519) est un artiste florentin (Italie). Il est le symbole même du génie de la Renaissance. Il est à la fois peintre, sculpteur, musicien, poète, philosophe, écrivain, architecte, ingénieur et inventeur. De nombreux dessins témoignent de ses recherches dans les domaines les plus divers (hydraulique, machine de guerre, anatomie...). Il tient son nom de sa commune d'origine : Vinci.

CONTEXTE DE CRÉATION

À la fin du XV^e siècle, l'art de la Renaissance italienne est à son apogée. Tous les ingrédients du classicisme renaissant sont réunis : une maîtrise parfaite des lois de la perspective, un modelé anatomique des corps par la lumière et des compositions harmoniques qui exploitent les « divines proportions ». Les œuvres ainsi réalisées sont esthétiquement parfaites mais, au dire de certains, elles présentent parfois une certaine raideur géométrique. Les artistes du « cinquecento » (le XVI^e siècle en Italie) vont partir en quête pour exprimer ce que leurs prédécesseurs n'ont pas tout à fait réussi : rendre la Vie ! La technique de la peinture à l'huile traitée en glacis (couches transparentes qui se superposent) et le génie de Léonard de Vinci vont permettre aux artistes de la Haute Renaissance d'atteindre cet objectif.



Léonard de Vinci (1452-1519)
La Joconde (vers 1503)
Peinture huile sur bois (0,77x0,53 m)
Musée du Louvre, Paris, France

À PROPOS DE L'ŒUVRE : MYSTÉRIEUSE JOCONDE !

COMMENT SE FAIT-IL QUE SELON LES JOURS, ON A L'IMPRESSION QUE LA JOCONDE N'EST PAS LA MÊME ?

Cette œuvre de Léonard de Vinci est tellement connue qu'elle nous semble presque banale. Mais quiconque approche Monna Lisa est immédiatement frappé par cette impression étrange d'avoir quelqu'un de vivant en face de soi. De plus, chaque fois qu'on retourne la voir, notre perception est différente. Tantôt mélancolique, tantôt moqueuse, elle semble toujours complice des regards qui s'échangent. Les spécialistes se sont longtemps interrogés sur cette capacité de la Joconde à changer d'humeur. C'est là que le génie de Léonard de Vinci intervient. Il a compris que pour insuffler la vie, il fallait que le peintre laisse quelque chose à deviner, quelque chose que le spectateur va « terminer » à sa place. Si l'on regarde le portrait de plus près, on constate que le coin des yeux et des lèvres flotte dans une sorte de flou (le sfumato) et c'est pour cette raison que l'humeur de la Joconde change au rythme de la nôtre et qu'on a l'impression qu'elle nous suit du regard.

QUESTION DE TECHNIQUE

QU'EST-CE QUE LE SFUMATO ?

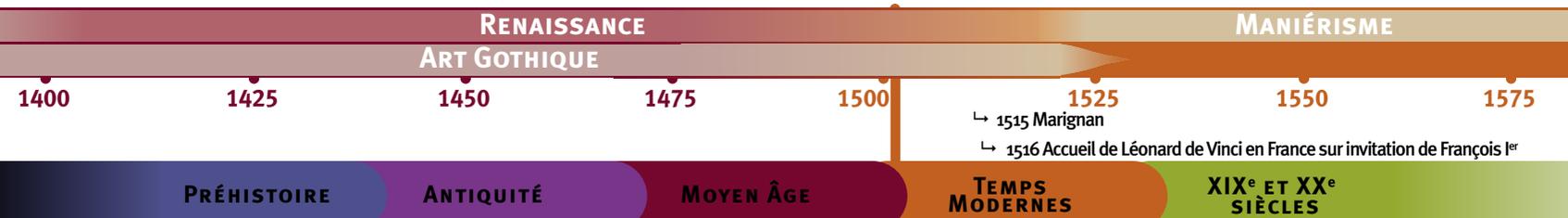
Le sfumato, cette technique de peinture inventée par Léonard de Vinci et qu'il décrit lui-même comme « sans lignes ni contours, à la façon de la fumée », est à la base de ce que l'on appelle la perspective atmosphérique. La technique des glacis permet de traduire assez fidèlement l'atténuation des formes et des couleurs dans la vision lointaine. Ces fines couches de peintures superposées jouent le même rôle que l'atmosphère qui estompe les détails et les contrastes en absorbant la lumière. Si le sfumato est utilisé pour rendre la profondeur du paysage, il sert également, comme nous l'avons vu plus haut, à insuffler la vie.

ŒUVRES EN RÉSEAU

Série de portraits (de cet ouvrage) et du répertoire d'œuvres

- (page 66) n°16 Portrait de Jean II Le Bon
- (page 68) n°23 Portrait de François I^{er}, Jean Clouet
- (page 70) n°58 Portrait de Marie-Thérèse Walter, Pablo Picasso
- (page 72) n°30 Autoportrait à l'expression stupéfaite, Rembrandt
- (page 74) n°17 Les Époux Arnolfini, Jan Van Eyck
- (page 108) n°26 L'Homme-Potager, Giuseppe Arcimboldo

vers 1503 La Joconde



PRATIQUE ÉCLAIRANTE

Le sfumato fait un tabac

COLLECTIONNER DANS LES MAGAZINES DES IMAGES AVEC DES FLOUS DE PROFONDEUR DE CHAMP,
CE SFUMATO DES TEMPS MODERNES

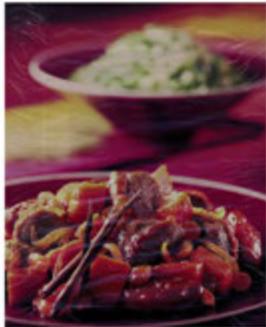
Flou de profondeur de champ : effet "sfumato" ?



Le flou de fond isole le personnage en renforçant l'impression de solitude



"Comment tirer parti d'un mauvais patron ?"
Le titre de l'article accompagnant cette image est assez explicite sur le sens du flou.



Le plat principal est net, son accompagnement est flou parce qu'il est secondaire.



Le flou du doute, celui de l'amour partagé. L'hésitation et la crainte.

Ne pas confondre le flou de profondeur de champ avec le flou de mouvement :
Les danseurs sont flous, le personnage immobile reste net.



Extrait du cahier personnel d'histoire des arts

On sait que Léonard de Vinci a étudié et expérimenté la « camera obscura », l'ancêtre du boîtier photographique. On ne peut donc pas exclure que l'invention de l'effet sfumato soit en partie liée à la découverte de ce dispositif. Sa définition, « sans lignes ni contours, à la façon de la fumée », correspond de manière troublante à l'image projetée sur le support translucide de la camera obscura (voir page 161).

On profitera de ce travail pour étudier la valeur sémantique des flous de profondeur de champ.

INTÉRÊT PÉDAGOGIQUE

- Apprentissage notionnel : les différentes sortes de flous.
- Prise de conscience de l'utilisation des flous à des fins expressives.
- Initiation à la lecture d'images.

L'art de la gravure

UN ARTISTE

Albrecht Dürer (1471 Nuremberg-1528 Nuremberg) est un dessinateur, peintre, graveur et mathématicien allemand.

À l'âge de 13 ans, Albrecht Dürer entre en apprentissage dans l'atelier d'orfèvre de ses parents et y apprend à manier le burin et la pointe. Cet apprentissage fondamental explique en partie sa maîtrise et son attirance pour l'art de la gravure dont il devient un des plus grand maître.



Albrecht Dürer (1471-1528).

Rhinozeros (1515)

Gravure sur bois (0.212x0.300 m)

CONTEXTE DE CRÉATION : LA DIFFUSION DES IMAGES

POURQUOI L'ŒUVRE GRAVÉE DE DÜRER EST-ELLE TELLEMENT CÉLÈBRE ?

Le milieu du XV^e siècle est marqué par l'avènement de l'imprimerie. Cette invention va influencer considérablement la production artistique. D'une part, elle facilite la circulation des connaissances, notamment celles héritées de l'Antiquité qui fondent l'esprit de la Renaissance italienne, et d'autre part, elle favorise la naissance de la gravure et par conséquent, la diffusion des images dans toute l'Europe. La notoriété de Dürer et de son rhinocéros n'est certainement pas étrangère à l'exploitation de ce mode de diffusion.

À PROPOS DE L'ŒUVRE

POURQUOI DÜRER, QUI SAVAIT SI BIEN DESSINER, A-T-IL FAIT UN RHINOCÉROS AUSSI BIZARRE ?

L'histoire de ce rhinocéros est rocambolesque. En janvier 1515, il est offert au roi Manuel I^{er} du Portugal par un sultan des Indes. Son transfert par bateau dure quatre mois. Son arrivée à Lisbonne est un véritable événement car on n'avait plus vu de rhinocéros en Europe depuis l'Antiquité. Après son exhibition et l'organisation d'un combat victorieux avec un éléphant, ce dernier étant mort d'une crise cardiaque, l'animal devint extrêmement populaire. Finalement, le roi du Portugal décide de l'offrir au Pape Léon X. Sur le chemin de Rome, il fait escale dans une petite île au large de Marseille où François I^{er}, en personne, se déplace pour le voir. Malheureusement, la dernière partie du voyage est fatale à l'animal car le vaisseau qui le transporte fait naufrage. Le rhinocéros enchaîné meurt noyé après s'être battu courageusement contre les flots. Cette fin tragique contribue définitivement à sa mythification. Albrecht Dürer réalise une gravure sur bois d'après une description écrite basée sur des textes antiques et un croquis sommaire réalisé par un artiste inconnu lors de son escale portugaise. Dürer n'avait donc jamais vu cet animal, ce qui explique les inexactitudes anatomiques et le traitement particulier fantaisiste dont il a fait l'objet : rajout sur son dos d'une petite corne de licorne (le rhinocéros a parfois été confondu avec cet animal mythique), peau traitée comme la cuticule d'un crustacé, pattes recouvertes d'écailles de reptile et queue d'éléphant.

QUESTION DE TECHNIQUE ET PISTES DE TRAVAIL

QUELLE TECHNIQUE DÜRER A-T-IL UTILISÉ POUR FAIRE SON RHINOCÉROS ?

Le rhinocéros de Dürer est une estampe, on dit aussi une gravure. C'est donc une image imprimée à partir d'une pièce gravée, en l'occurrence, une pièce en bois dont la réalisation est assez complexe. En effet, le graveur doit fabriquer une sorte de tampon en ne laissant en relief que les traits, le reste étant creusé. Cette technique est appelée taille d'épargne car le graveur épargne le motif. Quiconque s'est essayé à cette technique mesurera à sa juste valeur la performance de l'artiste.

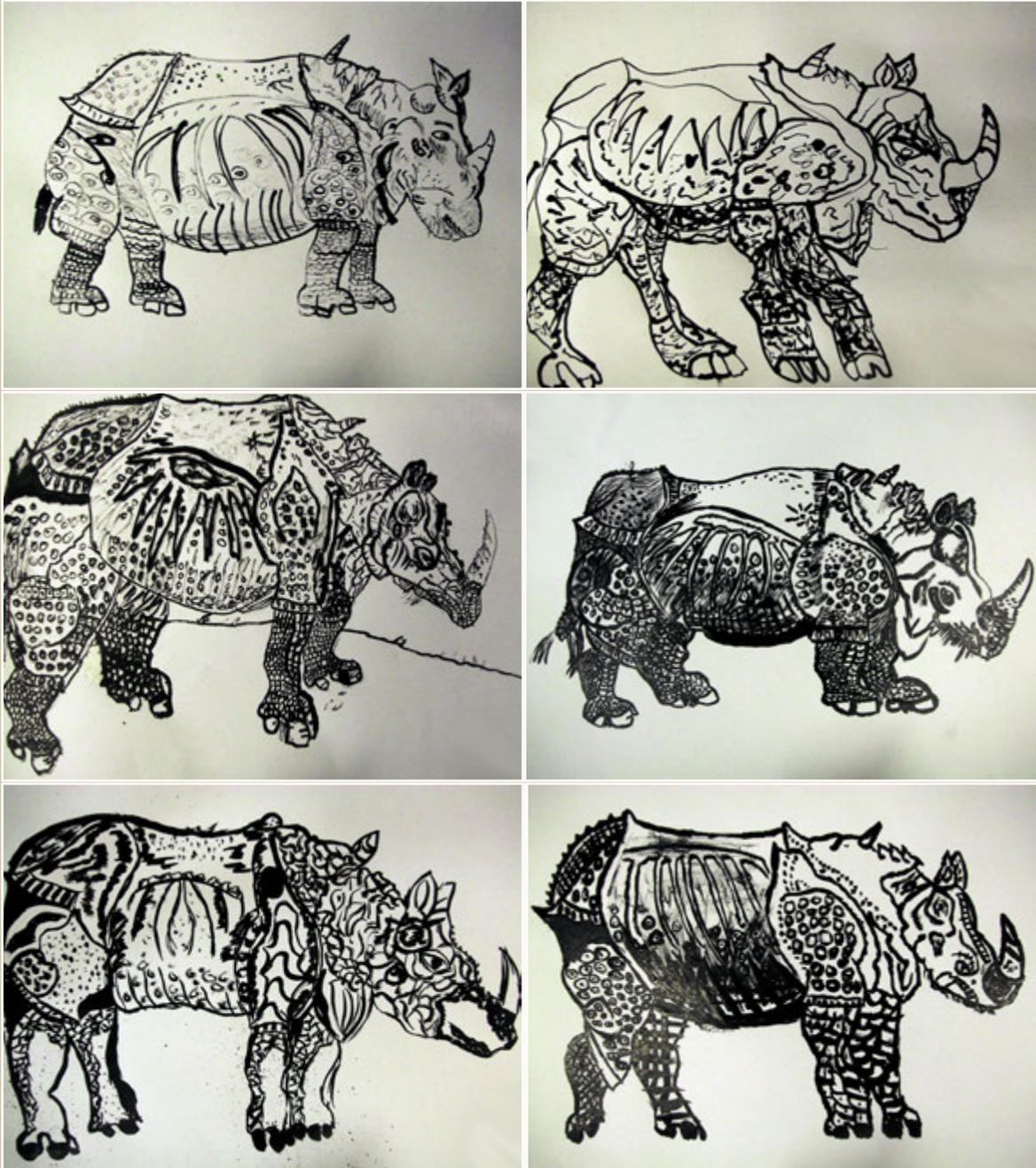
Dans le cadre de la classe, il semble irréaliste, sauf installations particulières, de vouloir mettre en œuvre cette technique. On peut toutefois faire comprendre son fonctionnement en utilisant du polystyrène extrudé qui est un matériau plus facile à exploiter.



PRATIQUE ÉCLAIRANTE

La rhinite, c'est grave, docteur ?

RÉALISER UNE COPIE DU RHINOCÉROS DE DÜRER EN Y APPLIQUANT DES MOTIFS GRAPHIQUES SUPPLÉMENTAIRES



MODE OPÉRATOIRE

- Partir de la photocopie du rhinocéros de Dürer.
- Reproduire les contours de l'animal en s'inspirant de la gravure.
- Demander aux élèves de remplir les zones délimitées par le dessin avec les motifs de Dürer ou d'autres, issus de planches anatomiques.

REMARQUE Une documentation iconographique est indispensable si on veut faire progresser les élèves.

TECHNIQUE Encre de Chine avec pinceau fin.

ATTENTION Cette proposition de travail avec le pinceau nécessite un entraînement préalable.

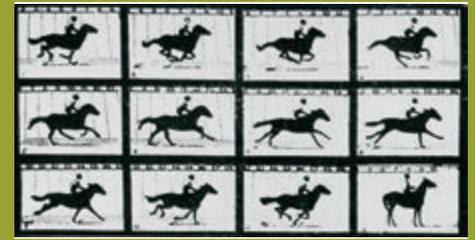
INTÉRÊT PÉDAGOGIQUE

- Technique de dessin et enrichissement de la mémoire en motifs graphiques.
- Compréhension de la démarche de l'artiste qui n'invente pas ses graphismes mais copie ceux qui existent dans la nature.

Des images qui bougent

CONTEXTE DE CRÉATION : DE LA PHOTO AU CINÉMA

À partir des années 1870, l'invention d'émulsions rapides permet de réduire progressivement le temps de pose à moins d'une seconde, alors qu'en 1826, au moment où Nicéphore Niépce réalisait sa première photo, il fallait encore une dizaine d'heures pour impressionner le support ! Dès lors, il est possible de fixer les différentes phases d'un corps en mouvement. Cette découverte intéresse au premier chef les scientifiques qui trouvent ici la possibilité de valider un certain nombre de leurs hypothèses. En 1872, le physiologiste français Jules Marey affirme qu'à un moment de sa course au galop, les sabots d'un cheval ne touchent plus le sol. Cette affirmation fait polémique. Pour y mettre un terme, un riche américain, propriétaire de chevaux, propose une prime à qui en fera la démonstration. C'est en 1878 que le photographe américain d'origine anglaise **Edward Muybridge** en donne la preuve en réalisant une série d'instantanés photographiques décomposant les mouvements d'un cheval au galop. Le photographe réalise cette année-là la première décomposition photographique du mouvement de l'histoire et prouve, images à l'appui, que le mythe de Pégase, aussi éphémère soit-il, est bien une réalité.



Edward Muybridge (1830-1904)
Mouvements décomposés d'un cheval au galop (1878)
Cliché photographique

QUESTION DE TECHNIQUE

COMMENT EDWARD MUYBRIDGE A-T-IL FAIT POUR RÉALISER SES PHOTOGRAPHIES SUCCESSIVES ?

Comme à l'époque il n'était pas encore possible de photographier en rafales, Muybridge avait imaginé un dispositif constitué de 24 appareils photographiques disposés côte à côte le long d'une piste hippique. Le photographe eut l'idée de relier des fils traversant la piste aux obturateurs des appareils. Au passage du cheval, ces fils déclenchaient la prise de vue. Muybridge a mis plus de quatre ans pour mettre ce dispositif au point.

QUESTION DE SENS

L'INVENTION DE MUYBRIDGE A-T-ELLE UN INTÉRÊT SCIENTIFIQUE OU ARTISTIQUE ?

Les chronophotographies de Muybridge révèlent des choses jusque-là invisibles à l'œil nu. Les scientifiques se servent de ces documents pour étudier les modes de locomotion humain et animal. Avant Muybridge, les postures des animaux en mouvement étaient représentées de manière très approximative. Grâce aux chronophotographies, les artistes disposent de nouveaux modèles plus fidèles à la réalité.

Mais le prolongement le plus important de cette découverte sera développé par Muybridge lui-même. À partir de ses images, il va inventer une machine capable de donner l'illusion du mouvement, le zoopraxiscope. Cet appareil de projection équipé d'un disque portant des images séquentielles transparentes est un des premiers dispositifs modernes de visualisation cinématographique.

Le travail sur la décomposition du mouvement et l'invention du zoopraxiscope font de Muybridge l'un des acteurs majeurs du « pré cinéma ».

APPROPRIATION PAR LA PRATIQUE

Il est aujourd'hui possible de réaliser assez facilement de petites séquences animées en exploitant les possibilités offertes par les techniques numériques. Dans le cadre de cet ouvrage, nous privilégions quelques dispositifs empruntés aux inventeurs de la période « pré cinématographique » afin de faire comprendre aux élèves que l'invention du cinématographe par les frères Lumière (1895) est le fruit d'un long tâtonnement expérimental.

1878 Mouvements décomposés d'un cheval au galop

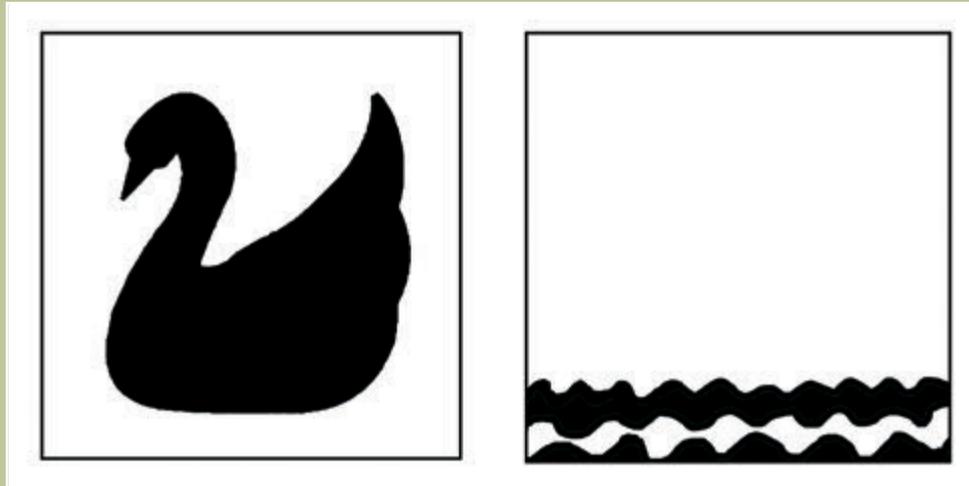


PRATIQUE ÉCLAIRANTE

Le thaumatrope : persiste et cygne

RÉALISER UN THAUMATROPE DE DISPOSITIFS METTANT EN JEU LA PERSISTANCE RÉTINIENNE

La **persistance rétinienne** est la capacité de l'œil à conserver une image et de la superposer mentalement à une nouvelle image. Ce phénomène explique en partie l'illusion de continuité du mouvement lorsque, comme au cinéma, des images fixes se succèdent rapidement.



MODE OPÉRATOIRE

- Découper le modèle.
- Plier en deux.
- Placer un crayon entre les deux images.
- Fixer les images avec du papier adhésif transparent.

TESTER LA PERSISTANCE RÉTINIENNE

- Faire tourner le crayon entre les mains et fixer l'image : le cygne se pose sur l'eau.

REMARQUE Pour plus d'efficacité, il faut éviter d'opérer face à une source de lumière.

APPROPRIATION DU PRINCIPE

- Une fois le principe mécanique et optique assimilé, les élèves peuvent inventer d'autres combinaisons d'images.

EXEMPLES Un oiseau et une cage (enfermer l'oiseau), un paysage et de la pluie (faire pleuvoir).

- Découper le modèle vierge page 168.
- Dessiner un élément dans le premier cadre et son complément dans le cadre opposé.

INTÉRÊT PÉDAGOGIQUE

- Mise en œuvre concrète d'un des principes fondateurs du cinéma : la persistance rétinienne.

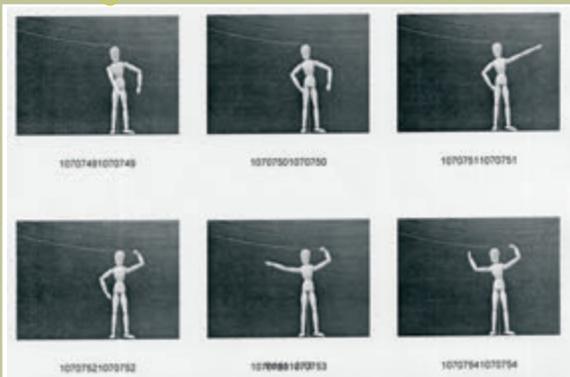
Folioscope ou flip book : le cinéma de poche

RÉALISER UN FOLIOSCOPE À L'AIDE D'IMAGES CHRONOPHOTOGRAPHIQUES DÉCOMPOSANT LES MOUVEMENTS D'UN OBJET INANIMÉ



Synopsis visuel

- ① Pantin articulé
- ② Dispositif de prise de vue
- ③ Planche de vignettes
- ④ Collage des vignettes
- ⑤ Agrafage des pages
- ⑥ Technique de feuilletage



MODE OPÉRATOIRE

- ① Utiliser une poupée articulée ou réaliser un personnage en pâte à modeler sur une structure en fil de fer.
- ② Placer le « personnage » sur un fond contrasté.
- ③ Réaliser une vingtaine de photographies successives en déplaçant petit à petit les parties du corps à animer.

REMARQUE L'utilisation d'un pied photographique est souhaitable car il vaut mieux éviter de bouger l'appareil photographique.

- ④ Une fois les photographies réalisées, tirer les images en planches (option vignettes) avec une hauteur approximative de 5 cm.

REMARQUE La plupart des logiciels de traitement d'images offrent cette possibilité.

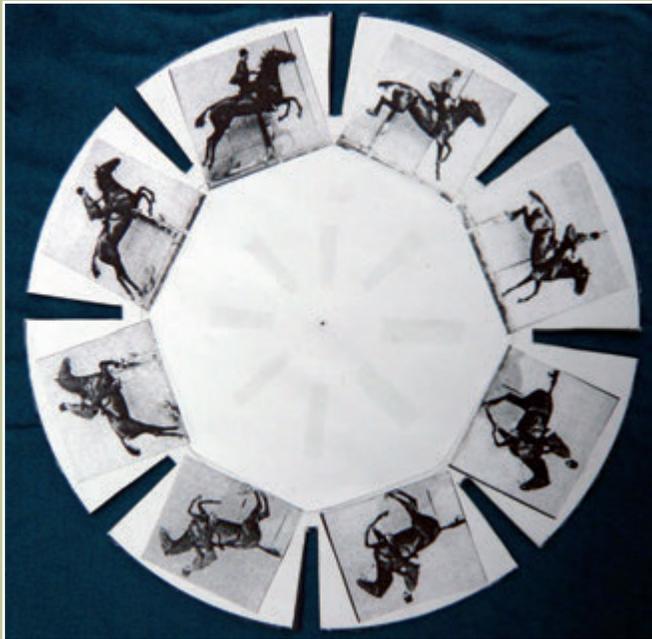
- ④ Découper les images, puis les coller dans l'ordre sur des bandes de papier de 10x5 cm.
- ⑤ Agrafier toutes les bandes pour réaliser un carnet.
- ⑥ Feuilletter rapidement le livret en laissant filer les pages à partir du pouce.

PRATIQUE ÉCLAIRANTE

Phénakistiscope : le miroir de l'illusion

Le **phénakistiscope** est un dispositif optique inventé par le Belge Joseph Plateau en 1831. À l'origine, les images étaient dessinées ou peintes.

COMBINER L'INVENTION DE JOSEPH PLATEAU ET CELLE DE EADWEARD MUYBRIDGE



Synopsis visuel

- ① Mise en place des vignettes sur le disque
- ② Manche en bouchons
- ③ Face arrière
- ④ Système de fixation sur l'avant avec épingle à tête triangulaire
- ⑤ Technique d'utilisation : Faire tourner le disque face à un miroir et regarder à travers les fentes.

MODE OPÉRATOIRE

- Photocopier le modèle de disque de la page 169 et le coller sur du papier cartonné.
- Découper les contours et les parties grises.
- Coller les vignettes photographiques dans l'ordre du mouvement dans les secteurs situés entre deux fentes. Si nécessaire, utiliser les vignettes de la page 168 ou des décompositions de mouvements de Muybridge que l'on trouve facilement sur Internet.
- Réaliser un manche (ici, le manche a été réalisé en bouchons assemblés à l'aide d'un pistolet à colle).

- Fixer le disque sur le manche à l'aide d'une épingle ou d'une punaise.
- Faire tourner le disque face à un miroir en positionnant les yeux au niveau des fentes du disque, du côté sans dessin. Dans le miroir, les images s'animent.

EXPLICATIONS

Les fentes en mouvement ne laissent apparaître l'image qu'un très court instant. L'échange avec l'image suivante est masqué par le cache situé entre deux fentes. Grâce à la persistance rétinienne, les images défilent les unes après les autres et donnent l'illusion du mouvement.